

**Universidade Estadual Paulista**  
**“Júlio de Mesquita Filho”**  
**Instituto de Artes**

**NATHALIA CAMEL ROCHA**

**AS RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA E O CINEMA EM ROMANCES HISTÓRICOS**

**São Paulo**  
**2016**

**NATHALIA CAMEL ROCHA**

**AS RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA E O CINEMA EM ROMANCES HISTÓRICOS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao  
Instituto de Artes, Universidade Estadual  
Paulista, como parte dos requisitos para  
obtenção do grau de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dra. Lia Vera Tomás.

**São Paulo**

**2016**

**NATHALIA CAMEL ROCHA**

**AS RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA E O CINEMA EM ROMANCES HISTÓRICOS**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel no Curso de Graduação em Música com habilitação em Piano da Universidade Estadual Paulista – UNESP, pela seguinte banca examinadora:

---

**Profa. Dra. Lia Vera Tomás.**

**UNESP - Orientador**

---

**Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita**

**UNESP**

**São Paulo, 25 de outubro de 2016.**

## **RESUMO**

Nessa Pesquisa estudamos esteticamente a relação entre a Música e o Cinema através de filmes ambientados no século XIX, período conhecido como Romantismo. É observada a música dessa época, suas influências sobre a construção de trilhas sonoras e se seu estilo é apresentado com compatibilidade nos filmes em que é usada. Analisaremos essas trilhas sonoras e funcionalidade das mesmas, baseados em suas características específicas e possibilidades de uso.

**Palavras-chave:** Música. Cinema. Trilha Sonora Instrumental Original. Estética Romântica.

## **ABSTRACT**

In this research we aesthetically study the relation between Music and Cinema through films set in the nineteenth century, a period known as Romanticism. We intend to observe the music of that time, its influences on the construction of soundtracks and if its style is presented with compatibility in the films in which it is used. We will analyze these soundtracks and their functionality based on their specific characteristics and possibilities of use.

**Keywords:** Music. Cinema. Original Instrumental Soundtrack. Romantic Aesthetics.

# SUMÁRIO

|                                                                           |           |
|---------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                   | <b>6</b>  |
| <b>1 O ROMANTISMO E A MÚSICA PROGRAMÁTICA .....</b>                       | <b>8</b>  |
| <b>2 MÚSICA E CINEMA .....</b>                                            | <b>12</b> |
| 2.1 Similaridades, Diferenças e Complementação entre Música e Cinema..... | 14        |
| <b>3 MÚSICA DE FILME .....</b>                                            | <b>16</b> |
| 3.1 Funções e Características da Música no Cinema .....                   | 17        |
| 3.2 Emoção e Psicologia .....                                             | 26        |
| <b>CONCLUSÃO .....</b>                                                    | <b>37</b> |
| <b>FILMOGRAFIA .....</b>                                                  | <b>41</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>                                   | <b>42</b> |

# INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

O cinema é uma das principais artes do século XX e a música sempre esteve presente na história da humanidade. Os dois têm caminhado juntos há mais de um século, sendo que a arte sonora teve grande importância para o mundo cinematográfico, o que também gerou novos caminhos e estética para ela mesma.

Podemos observar pela descrição de Suzana R. Miranda<sup>2</sup> – a qual cita os argumentos de diversos autores em sua dissertação – que há alguns fatores que são indicados como responsáveis por essa união. Um é plenamente acústico: a tecnologia usada no começo das reproduções cinematográficas gerava ruídos que incomodavam os espectadores. Inicialmente, o acompanhamento musical era tocado ao vivo por solista ou conjunto, podendo ser improvisado ou execução de peças sem nenhuma intenção de equivalência semântica com o conteúdo apresentado no filme, o objetivo principal naquele momento era mascarar a materialidade e os aparatos mecânicos e barulhentos do cinema. Outro responsável por essa relação pode ser indicação de uma possível dependência do cinema nas capacidades musicais: a imagem, que não tinha som, parecia sem vida àqueles que a assistiam, uma vez que os espectadores associavam movimento à sonoridade das ações. Porém, nesses primórdios da produção cinematográfica, apesar da necessidade que sentiam de incluir música às apresentações dos filmes, não havia uma função participativa na história, era apenas para encobrir o silêncio.

Mas, ainda nas primeiras duas décadas do século XX, devido a nova percepção que a música trazia sobre a imagem, passou-se a usar uma “coletânea de partituras” em que as peças clássicas eram catalogadas de acordo com o “sentimento” que elas exprimiam para que fossem tocadas em momentos específicos como uma significação. Porém, a questão de sincronia ainda era falha, então, as trilhas começaram a ser editadas nos próprios filmes. (GORBMAN, 1987, p. 35)

Trazemos como exemplo “O Fantasma da Ópera” de 1925. No começo do filme a trilha sonora pode nos passar a sensação que caminha entre o diegético<sup>3</sup> e o não diegético,

---

<sup>1</sup> Todas as traduções em português contidas nesse trabalho são de nossa autoria, salvo aquelas cujo tradutor está indicado na bibliografia.

<sup>2</sup> MIRANDA, Suzana R. **A Música no cinema e a Música do cinema de Krzysztof Kieslowski**. 1998. 145f. Dissertação – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1998. p. 12 e 13.

<sup>3</sup>(GORBMAN, 1987, p. 20 – 26) Segundo Cláudia Gorbman em seu livro “*Unheard Melodies*”, diégesis é tudo aquilo que pertence à narrativa e ao seu universo ficcional. Portanto, a música diegética é aquela que nasce de

pois a narração nos conta que a música soava em todo lugar, não estando presa à sala de concerto, mas reverberando por todos os cantos do Teatro de Paris. Outros aspectos a serem observados são: o uso discreto de *leitmotiv* para o protagonista e repetição de figura rítmica, criando uma continuidade entre os diferentes temas apresentados e fazendo “passagem” de um para o outro; sincronização característica da ausente fala dos personagens, dando um caráter de voz a esses personagens e suas intenções; a presença constante de música que, às vezes, parece desconexa com a imagem, podendo significar uma ironia. Essa trilha nos passa a impressão que ou é composta por várias peças que se sucedem e repetem, ou que é uma única peça com vários temas e caracteres diferentes para abranger todo o drama.

Esse trabalho visa analisar a relação - os significados, a influência, a necessidade, a dependência, o equilíbrio, etc. - do cinema com a música enquanto parte, suporte ou ornamento dessa arte visual em movimento, através de trilhas sonoras instrumentais originais.

Mais especificamente, gostaríamos de focar em produções ambientadas no período conhecido como Romantismo, mas não somente em histórias que se passam rigorosamente dentro do século XIX, pois está sendo considerada a estética desses filmes e trilhas sonoras e não as datas em si. Portanto, também analisaremos se as peças compostas para esses filmes estão adequadas à estética de época.

---

uma fonte presente na narrativa, ela é executada dentro da ação do filme, enquanto a música não diegética vem de uma fonte imaginária, ausente na ação.

## **CAPÍTULO 1**

### **O ROMANTISMO E A MÚSICA PROGRAMÁTICA<sup>4</sup>**

No período histórico do Romantismo buscava-se ruptura com uma base criativa racionalista, consolidando valores individuais em oposição às normas sociais. Gerando, assim, um fenômeno cultural estético baseado na liberdade de criação e expressão de um indivíduo em sua singularidade e complexidade emocional, estando inserido em mudanças políticas, sociais e econômicas.

Mesmo nesse subjetivismo, esse romântico se sente ligado a uma terra, cultura e história. Partilha eventos gloriosos e trágicos como um coletivo que é superior a divisões sociais. Essa identificação cultural marca muitas coisas em seu modo de ver e entender o mundo que o rodeia e a maneira como ele se expressa nesse ambiente, inclusive, inserindo elementos nacionalistas em sua arte.

Enquanto em períodos anteriores havia uma preocupação de equilíbrio entre estrutura formal e expressividade, no Romantismo havia uma maior liberdade nesses dois aspectos. E em nome dessa expressividade, buscada ao seu extremo através de “efeitos emocionais”, a música desse novo contexto, apesar de ainda estruturada no tonalismo, permitiu-se explorar, também, alguns aspectos como: modulação, cromatismo, ritmo, dinâmica, textura, entre outros.

Uma das resultantes desse novo “estilo” é a música programática, ou seja, uma composição que tem como objetivo representar, retratar, algo além dela mesma, aspectos extramusicais. Há um objeto a ser descrito, um cenário, uma narração, sons conhecidos a serem imitados, um conjunto de sentimentos, uma “atmosfera emocional”.

A música programática teve muita importância no contexto social pois, para muitos, o discurso musical era muito abstrato, tornando-se distante da realidade e do interesse daqueles que a consumiam. Nesse momento, essa sociedade sofria grandes alterações em sua estrutura com a ascensão de novas classes sociais que, inclusive, ditavam mudanças no âmbito cultural.

---

<sup>4</sup> Durante o trabalho faremos referências a cenas de filmes como exemplo do assunto que estaremos tratando. Essas cenas serão indicadas pela minutagem aproximada das produções em questão, porém, ressaltamos que pode haver variação dessa indicação dependendo da reprodução escolhida para ser assistida. Mas as cenas analisadas são descritas no texto, podendo servir de guia para sua procura juntamente ao tempo indicado.



Logo, essas obras baseadas em descrição poderiam ganhar significado e se aproximariam das pessoas.

Essa representatividade começa no nome dado a peça, por exemplo, pois esse nome já remete o ouvinte ou o intérprete, a uma analogia, associação àquilo que se deve ouvir naquela peça. Ou ainda, um texto descritivo ou um contexto dramático, sendo indicativos da ilustração, ou de que “soa como” algo ou, ainda, de que seria “descrito como” esse algo. A música não é, normalmente, representacional, pois não é sempre experienciada em um contexto em que representações são esperadas e nossas percepções dependem muito daquilo que esperamos. Portanto, a maioria das “imagens musicais” requerem um mínimo de informação para serem compreendidas como são intencionadas. Se fosse possível soar, realmente como outra coisa, não precisaríamos de explicações verbais, visuais ou ainda, de convenções arbitrárias para reconhecer o objeto que tenta ser traduzido em sons.

Da música programática surgiram ferramentas para serem utilizadas dentro de uma estrutura dramática para descrição, caracterização e até antecipação de acontecimentos ou sentimentos, por exemplo: o *leitmotiv*<sup>5</sup> e a ideia fixa<sup>6</sup>. O último surge como elemento unificador nas peças para que momentos sejam reconhecidos. O *leitmotiv* se diferencia dele pelo fato de poder sofrer algumas alterações em seus elementos musicais, indicando, inclusive, que aquilo que ele prenunciava era volúvel e passível de mudanças, enquanto na ideia fixa não há essas variações<sup>7</sup>. Podemos exemplificar essa característica com o filme “Anna Karenina” (2012). Há um personagem que sempre é acompanhado de seu tema caracteristicamente russo. Quando esse personagem tem a retribuição do amor que devota a uma dama, seu tema sofre mudanças, tornando-se mais melódico, delicado, emocional<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Desenvolvido por Wagner: “Compositor. Uma das figuras principais da história da ópera, Wagner foi grandemente responsável por alterar sua orientação no século XIX. Seu programa de reforma artística, embora não tenha sido executado até seu último detalhe, acelerou a tendência em direção organicamente concebida, através de estruturas compostas, assim como influenciando o desenvolvimento da orquestra, de uma geração de cantores e de vários aspectos de prática teatral.” (GROVE)

<sup>6</sup> Desenvolvido por Berlioz: “Compositor francês. (...). De muitas maneiras o movimento Romântico encontrou sua personificação nele, no entanto, ele tinha profundas raízes Clássicas e ficou distante de muitas manifestações desse movimento. Sua vida apresenta o arquétipo de luta trágica por aceitação de novas ideias para as quais ele deu todo seu esforço como compositor, crítico e maestro. E embora houvessem muitos que percebessem grandiosidade na sua música desde o início, sua genialidade só teve grande reconhecimento no século XX.” (GROVE)

<sup>7</sup> UNIVESP-TV. **UnivespTv: um conhecimento como bem público. Cursos UNESP História da Música II.** Disponível em: <[www.univesptv.cmais.com.br/historia-da-musica-ii](http://www.univesptv.cmais.com.br/historia-da-musica-ii)>. Acesso em: 11 de Jul. 2016.

<sup>8</sup> Temos três cenas como exemplo: uma por volta de 9 minutos e 10 segundos do filme, a outra, 1 hora e a última, 1 hora e 16 minutos.

Esses elementos descritivos não são um exemplo de que uma estrutura musical poderia descrever algo a ponto de ser esse algo em forma musical, mas era um “acordo subjetivo” e um “acordo implícito” entre o compositor e o ouvinte, pois, quando este compreendia o “padrão”, mesmo que inconscientemente, entendia que aquela música ou estrutura sonora simbolizava algo ou alguém, pois essa estrutura representativa e toda a elaboração da peça era feita de maneira consciente pelo compositor para que sua funcionalidade existisse.

Contextualizando ao nosso tema, o *leitmotiv* é um elemento comum nas técnicas de composição de trilha sonora, como veremos exemplos mais à frente. Ele tem por função levar o espectador a identificar um personagem, um objeto ou uma situação - que podem ou não estar presente na cena em um determinado momento –, através de motivos melódicos e harmônicos, ritmos e texturas. Sua simbolização através da memória permite que ligações sejam criadas durante a trama entre eventos passados e futuros. Portanto, o *leitmotiv* pode chegar a ser um “substituto” do seu objeto visual. Além disso, delimitando seu objeto através da repetição, ele gera um aspecto elástico e fluido ao contexto do filme, como o aspecto de sonhos.

Claudia Gorbman (1987, p. 7), referindo-se à música do clássico filme hollywoodiano através do modelo de Max Steiner<sup>9</sup>, o qual é baseado no estilo de Wagner, diz que, para ela, essa música - de estética romântica, com seus aspectos descritivos e sua dramaticidade - tem maior capacidade de explicar, sublinhar, imitar, enfatizar ações narrativas e climas. Contribuindo para a definição da direcionalidade daquele universo dramático a partir da emoção.

Não faremos, diretamente, análises de filmes em que sejam usadas músicas eruditas já conhecidas como base para nossas conclusões, pois elas já carregariam impressões subjetivas de quem as conhece e o que se quer verificar é a capacidade de representação de peças criadas para um drama específico, seus personagens e enredos, tanto dentro como fora da produção cinematográfica. Portanto, estaremos trabalhando em nosso estudo, exclusivamente com trilhas sonoras instrumentais originais caracterizadas por aspectos do período Romântico.

---

<sup>9</sup> Grandemente influenciado pela música erudita, principalmente a de Wagner, foi um dos compositores pioneiros e mais importantes de trilha sonora de Hollywood. Utilizava de diferentes formas a música diegética e de maneira muito marcante recursos como *leitmotiv* e *mickeymousing*. Nasceu em Viena e dentre sua filmografia está “E o Vento Levou” e “Casablanca”. (MÁXIMO, 2003. p. 17 – 38)

Para concluir nossa contextualização, citamos Michel Chion<sup>10</sup>, que após descrever o uso da música em óperas, como de Wagner, e identificá-la como utilitária e dividindo funções dentro da obra com a palavra e o drama (*Wort, Ton, Drama*), disse:

Este modelo é de conversação ou ação com a música, em que esta última participa de uma ação concreta e linear, conduzindo ao terreno do geral e do mito, mas também do naturalismo, que é seu ponto de partida. Trata-se, dizendo de outro modo, da mesma forma que se utiliza o cinema. (CHION, 1987, p.192)

---

<sup>10</sup> CHION, Michel. **La musique au cinema**. Paris: Fayard, 1995. p. 191 e 192.

## CAPÍTULO 2

### MÚSICA E CINEMA

A partir do que vimos anteriormente, podemos perceber que algumas características da música do século XIX influenciaram significativamente a “música de cinema”. Mas com um breve relato do começo dessa relação, analisaremos os efeitos ou mudanças que podem ser provenientes dela.

A música passa uma ideia de comunicação imediata com o ouvinte, ou no caso, espectador. Isso pelo fato de não passar por um filtro ou intelectualização, quando a ouvimos em um contexto dramático. Ela deixa de ser apenas um produto externo para ser, inclusive, um produto das emoções do ouvinte, fazendo com que não haja barreiras entre aquele que transmite a mensagem e seu receptor.

Como o foco está na trama, não damos tanta atenção à música como estrutura formal, pois ela é pouco representacional e narrativa diante dos outros aspectos apresentados. Por não ser precisa e definitiva, permite que coloquemos nela sentimentos e significados íntimos, uma vez que, estando ligada à percepção sensorial, área mais suscetível a manipulação afetiva, causa fraqueza nos julgamentos racionais, tornando o ouvinte mais receptivo à fantasia.

Essa ligação entre a música e a imagem se tornou tão necessária por causa do silêncio do cinema mudo, que o fato de a música ser o único som que não faria sentido em muitos dos contextos reais de várias cenas, não foi impedimento para que, convencionalmente, aceitássemos essa manifestação arbitrária. Pois, percebeu-se que não estamos acostumados a apreender movimento como algo artístico sem seu som ou ritmo audível. O silêncio fazia com que não fosse possível experimentar o sentimento real de duração, apenas era possível de ser entendido, pois não havia algo que marcasse internamente o tempo psicológico do drama em relação ao tempo real. E essa imagem sem som tirava a vida daqueles personagens, fazendo com que se tornassem fantasmas e com que a música fosse um antídoto para a imagem (GORBMAN, 1987, p. 38).

A relação imagem-som permitiu que mais relações se estabelecessem: o produto do cinema se ligou ao espectador, trazendo um sentimento de coletividade. Até como consequência daquela música programática que, através das manifestações artísticas, marcou o período romântico, adquirimos códigos culturais nessa coletividade que, aliados ao conjunto de memórias significativas que formamos ao longo da vida, geram significação de períodos

históricos, lugares, “atmosfera”, contextos, classes e grupos sociais ou culturais, sociedade, etnia, e entre outras coisas, até mesmo o gênero do filme.

Por exemplo, em “Orgulho e Preconceito” (1940), quando uma personagem que havia fugido com um soldado volta casada, sua entrada é feita por trombetas que introduzem música alegre de fundo que se encerra com o tema da marcha nupcial, caracterizando seu novo estado civil, o qual era desconhecido pela família e pelo público.

E a conexão entre o espectador e a trama vem da associação feita pelas repetições dos códigos do próprio filme através do reconhecimento dos significados de elementos da trilha sonora que podem, por exemplo, enunciar acontecimentos através do *leitmotiv*, como na música programática do século XIX. Dentro do seu aspecto narrativo, a música desempenha algumas funções psicológicas como induzir emoções ao espectador, isso porque experiências individuais ou coletivas estabelecidas dentro de um contexto cultural, geram uma associação entre determinadas estruturas musicais e estados emocionais, podendo imitar o comportamento emocional dos ânimos e ações humanas. Por exemplo, através do uso do tempo, andamento, ritmo, dinâmica, articulações, timbres, texturas, etc.

O questionamento sobre a capacidade representativa não é exclusividade da música. As artes plásticas, por exemplo, nem sempre são autoexplicativas. Nem sempre é possível perceber uma figura ou uma intenção sem inserir aquela obra em um contexto temático. Portanto, às vezes, chegamos a um significado ou conclusão sobre o que vemos ou sentimos baseados em informações ou contextos em que somos colocados, sabendo que aquilo que nos está sendo apresentado é uma ilustração. E fazemos, agora, uma comparação, colocando sob questionamento a capacidade de a imagem do cinema ser totalmente autoexplicativa, afinal a relação que estamos analisando nasceu de uma deficiência no cinema, que foi suprida pela presença musical.

A música em um filme se refere ao filme. Carrega elementos que coexistem naquele sistema e em sua trama e, dentro desse contexto, a música pode ser adaptada à intenção desejada, estando subordinada ao objetivo de gerar efeitos mais suaves, humorísticos, excessivos, entre outros, através de técnicas de composição e representatividade dentro dessas trilhas como o *leitmotiv*, o *mickeymousing* e o *underscoring* por exemplo, que explicaremos mais à frente, além de diferentes usos da música diegética e não diegética.

Mas essas mudanças causariam os mesmos efeitos fora desse contexto? Fora desse apoio dramático e explicativo?

A música cinematográfica desempenha uma função narrativa do mesmo modo que a imagem e os diálogos. E, de certa forma, mesmo sendo “abstrata”, a música é usada para comunicar ao espectador de uma forma mais clara, direta e inequívoca o que não seria possível, somente, através da imagem e dos diálogos. E para essas funções descritivas a música desenvolveu várias características para se adequar ao cinema, de modo que, ambos se influenciam e “alimentam” diretamente.

## 2.1 SIMILARIDADES, DIFERENÇAS E COMPLEMENTAÇÃO ENTRE MÚSICA E CINEMA.

Nós chegamos perto do entendimento do seu real posicionamento [do filme] no mundo estético se nós pensarmos ao mesmo tempo em... arte dos sons musicais. Eles conquistaram o mundo exterior e o mundo social inteiramente, eles revelaram nossa vida íntima, nossos jogos mentais, com seus sentimentos e emoções, suas memórias e fantasias, em uma materialidade que parece isenta das leis do mundo material e de substância, sons que estão se agitando e flutuando como nossos próprios estados mentais. (MUNSTERBERG apud COHEN, 2001, p. 252)

Quando a música é “seu meio e seu assunto”, ela se basta plenamente. Mas quando a música é um meio para outro assunto, ela não pode retratar nada fielmente. Somos nós que fazemos associação entre as sensações de algo e as dinâmicas da música por suas similaridades e não equivalências. Ela “pode” fazer analogias, mas, na verdade, as associações são dependentes de um contexto. O que delegamos a ela depende da nossa bagagem extramusical. Qualquer música colocada em um segmento de um filme produzirá um efeito, seja ele qual for.

O bom relacionamento entre cinema e música tem tido como causa, por alguns cineastas e autores, como Michel Chion (1995, p. 287 – 289) o fato de terem uma “natureza” parecida. Ambas as artes têm como material de trabalho algo que nasce físico, é abstrato e deve ser manipulado para fazer parte do contexto que vivemos, trazendo uma mensagem lúdica e que deve ser acreditada como real. Tanto o som quanto a luz necessitam de vibração e periodicidade para serem notados no nosso mundo sensível. A música é feita de sons em

movimento, enquanto o cinema é feito de imagens, resultantes de luz, em movimento, “uma sinfonia visual feita de imagens em ritmo” (DULAC apud CHION, 1995, p. 288)

Encontramos ainda, dimensões comuns, perceptíveis sensorialmente que nos permitem até denominar questões cinematográficas com nomenclaturas musicais, como ritmo, manipulação e intensidade dos sons musicais e de fala para significação, movimento, cadências, entre outras coisas.

Para pensarmos na capacidade individual de gerar resultados emocionais dos dois lados da relação estudada, faremos, a seguir, algumas considerações:

No artigo de Annabel Cohen (2001, p. 255), é citado um texto do professor de psicologia Rolf Zwaan em que se é tentado explicar a inferência diegética de um filme através da comparação com a literatura por um processo psicológico chamado de “experiências indiretas na compreensão narrativa”, dizendo que a literatura habilita o indivíduo a se projetar dentro de um mundo imaginário em que está em vantagem temporal, espacial e psicológica, experimentando de maneira indireta tudo que se passa. E a música, mesmo tendo sua própria linguagem e códigos de escrita, não está cem por cento encontrada nesse registro, muito pelo contrário. Porque mesmo que um indivíduo tenha a capacidade de ouvir internamente o que ele lê em uma partitura, a música não existe dessa maneira. Da mesma forma que se escreve uma música clássica, por exemplo, pode se escrever um jazz, ou um samba, e a diferença estaria no caráter dado na interpretação, na maneira como aquilo seria inferido em um intérprete e em um ouvinte.

Apesar de a arte visual e o drama serem, aparentemente, mais similares ao cinema, os processos psicológicos que sublinham o entendimento de um filme são mais próximos daqueles que são usados na música. Pelo processo que exige para ser entendida, interpretada e percebida a música gera maior apreensão dos aspectos narrativos ligados a ela e, junto a um filme, pode gerar mais estímulos de emoções genuínas através da exploração de relações musicais. Além do fato de carregar simultaneamente muitas informações e muitos estímulos emocionais, o que foi associado ao fato que a vida real implica em muitas emoções simultânea e sucessivamente. (COHEN, 2001, p. 267)

## CAPÍTULO 3

### MÚSICA DE FILME

Esse “estilo” único se difere daquela música que é feita por e para ela mesma, pois está em função de uma história, de uma narrativa, de tempo e até de orçamento. Para manter olhos e ouvidos em harmonia, estabeleceram-se ferramentas específicas que o compositor precisa saber usar para focar atenção, estabelecer o contexto emocional, gerar conclusões através de reforço ou de contraponto, criar uma memória interna que ligue a diégesis e ainda, passar todas essas informações e muitas outras, sem chamar atenção consciente para a música (COHEN, 2001, p. 264).

O espectador percebe que há “algo musical” em um filme nem que seja por eliminação dos ruídos do ambiente que está ou dos ruídos concretos da própria trama, e seu consciente ou inconsciente vai usar esse elemento diferente para intensificar o que está sendo representado em uma ordem simbólica, guiando e organizando o drama como veremos mais à frente.

Desde a abertura, a música pode simbolizar um filme, revelar o caráter emocional e o humor da narrativa. Podendo também, resumir o sentimento principal que se estabelece na trama. Se usarmos como exemplo o filme “E o Vento Levou” (1939), que tem como compositor da trilha sonora Max Steiner, podemos perceber desde o início o caráter de excesso Romântico e as características “operísticas” do todo com peça de abertura, *intermezzo*, *finale*, *leitmotiv*, bem como toda a estrutura dramática que também poderia se dizer que está organizada em atos. No filme “Suíte Francesa” (2015), em seu primeiro minuto, temos um começo sonoro mais tenso que nos antecipa as características de guerra que envolve a história. E ainda, em “Anna Karenina” (2012), temos um começo de filme silencioso, logo em seguida ouvimos instrumentos sendo afinados e essa afinação se transforma na peça de abertura, isso porque o filme é todo feito como se fosse uma peça de teatro.

Além disso, muitas combinações podem ser feitas entre música e imagem. Se usarmos uma mesma cena de filme, colocando diferentes melodias, ritmos e harmonias nela, teremos resultados diferentes, pois cada pontuação musical tem sua identidade caracterizada culturalmente que nos faria apreender significados diferentes.



De maneira geral e resumida, as funções da música no cinema são apresentadas por Cohen (2001, p. 258)<sup>11</sup> da seguinte maneira: mascarar sons estranhos; gerar continuidade entre cenas; direcionar atenção a aspectos importantes; quando não associada a um foco, induzir estados emocionais, como em aberturas; comunicar significados em situações ambíguas; representar personagens e situações a partir de associações de memória; intensificar a noção de realidade ou absorção em um filme, aumentando a atenção ao contexto do drama ou tirando a atenção do resto; acrescentar ao efeito estético do filme.

### 3.1 FUNÇÕES E CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA NO CINEMA

Antes de analisarmos a capacidade representacional e diretamente emotiva da música de filme, veremos de maneira mais detalhada algumas características, funções e referências que podem ser associadas a ela:

#### *Síncrese*

Tradução de um neologismo criado por M. Chion (1995, p. 206 – 208), também utilizado dessa maneira por André Baptista (2007, p. 74 – 75), que vem da junção de duas palavras: síntese e sincronização. Isso se trata de um fenômeno em que imagem e som são percebidos como um mesmo evento, ou seja, a música está ligada pontualmente às ações da imagem, de maneira que um dá o ritmo e o movimento ao outro. Como exemplo, temos a técnica de *mickeymousing*, que é a extrema sincronização dos movimentos da imagem à música, de maneira que uma representa o movimento da outra. Trazemos como maiores representantes dessa ferramenta os desenhos animados dos anos 30. E ainda, temos o *underscoring* que é a sincronização de sons musicais a momentos pontuais de uma cena. Temos como exemplo uma cena curta no filme “Desejo e Reparação” (2007) em que a mãe do protagonista, revoltada com a polícia por prender seu filho injustamente, bate na lataria do carro com um guarda-chuva e nesse momento, as batidas sincronizam com a percussão da música não diegética que está de fundo<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Cohen cita seu livro de 1999 como referência: “The functions of music in multimedia: A cognitive approach” (p. 53 – 69)

<sup>12</sup> Por volta de 40 minutos do filme.

E como um exemplo maior de sincronização de música e movimento, além dos desenhos animados que citamos, trazemos o filme “Delírios de Amor” (1970). Apesar de a trilha não ser original para o filme, mas ser composta por peças do personagem principal – Tchaikovsky –, analisaremos o momento em que ele está estreando o “Concerto para piano em Si bemol menor”. Enquanto o protagonista toca o instrumento, os movimentos exibidos nas cenas que representam sua memória entram em sincronia com a peça, que caminha entre o diegético e o não diegético, de maneira que pareça uma dança coreografada e que os movimentos e sentimentos musicais tenham sido provenientes dessas situações que ele se recorda. Além disso, temos a sensação que há uma “sincronia temporal”, ou seja, ao tocar ele une o passado ao presente pelo som<sup>13</sup>.

Contrariamente ao que já exemplificamos, ainda se pode usar a síncrese justamente para não se ter sincronia entre as duas fontes, de maneira que sejam evidenciadas por uma “dissonância audiovisual”, levando a outros efeitos o resultado final, por exemplo, comicidade. E como veremos à frente pelos estudos de Cohen (2001), quando um padrão auditivo está sincronizado com o padrão visual, não só em se tratando de tempo, mas de conotação, o cérebro dispõe maior atenção ao objeto do que quando não há congruência entre as informações recebidas.

### **Valor Agregado**

Assim como na música programática havia “dicas” do que se deveria imprimir com a obra, vemos aqui uma situação contrária: a música é que traz indicação do que se deve compreender sobre um cenário. Esse termo “*valor agregado*” foi, também, desenvolvido por Chion (1995, p. 205 – 206) para designar um efeito de caracterização da música sobre a imagem. Ele tem sua ação através do acréscimo de informação sonora, criando emoção, atmosfera, humor, entre outras coisas que fazem com que o espectador projete esses efeitos sobre a imagem, de maneira que ele as perceba como se fossem algo natural. Ou ainda, podemos encontrar a ação contrária, quando é a imagem que traz uma definição “emocional” à estrutura musical que se apresenta. Essas informações acrescentadas se projetam para o espectador como se a música, mesmo não diegética, emanasse naturalmente daquele drama, sendo até redundante em relação à imagem.

---

<sup>13</sup> Por volta de 8 minutos do filme até, mais ou menos, 11 minutos.

Trazemos como exemplo de ação da música sobre a imagem através de “Orgulho e Preconceito” (2005). Há uma cena em que a protagonista está em uma reflexão ao se olhar no espelho. Podemos perceber o passar do tempo pelo escurecer no ambiente, porém a música de fundo traz a sensação de suspensão desse tempo real, colocando-nos junto à profundidade psicológica de Elizabeth<sup>14</sup>.

E como exemplo da situação contrária, ou seja, quando a imagem traz um significado para a música, trazemos uma construção muito peculiar entre música e imagem. No filme “Anna Karenina” existem alguns usos da música muito característicos, como veremos mais adiante, mas nesse momento, descreveremos duas situações: enquanto a primeira peça toca e as personagens são apresentadas ao público, o movimento dessas personagens estão em sincronia com a música, de maneira que ela se torna presente na diégesis<sup>15</sup>. O outro caso de materialização dessa música não diegética que queremos destacar é caracterizado pela aparição, em cena, de instrumentos musicais executando a peça que está sendo tocada - como acordeom, tuba e clarinete - e a sincronia entre as ações dos personagens que são geradoras de som para essa música, como assobios<sup>16</sup>.

## **Silêncio**

Quando há silêncio diegético em uma cena é dada ao espectador a liberdade de interpretação, uma vez que não existe conteúdo emocional vinculado à imagem. Já o silêncio total pode nos imprimir a sensação de sonho, intensa atividade mental, comédia, estética modernista, entre outras coisas, pois depende muito dos outros elementos narrativos. Ou ainda, percebemos fortemente o silêncio ou a ausência de um som específico, quando uma referência sonora foi estabelecida anteriormente e não aparece em um momento em que seria esperada pelo espectador pelas referências passadas.

No filme “Suíte Francesa” (2014) há uma cena em que uma estrada cheia de pessoas é bombardeada. Logo após a esse ataque, temos quase um silêncio total, que simboliza o choque e uma certa suspensão de materialidade da situação, como se as pessoas estivessem paralisadas. Em seguida, surge um pedal agudo e discreto que lentamente vai adquirindo novas notas longas em altura próxima, e os sons do ambiente e dos personagens. Esse “quase

---

<sup>14</sup> Por volta de 1 hora e 13 minutos do filme,

<sup>15</sup> Por volta de 55 segundos do filme até, mais ou menos, 3 minutos e 20 segundos.

<sup>16</sup> Por volta de 6 minutos e 50 segundos do filme até, mais ou menos, 8 minutos.

silêncio” diegético parece contrastar com a situação real, mas a escolha sonora revela o contexto emocional de agonia e morte apresentado na cena<sup>17</sup>. Outro uso do silêncio que se assemelha a esse, vemos no filme “Desejo e Reparação” na cena do afogamento da personagem principal em um túnel de trem. Depois do barulho da invasão da água aliado a intensidade da música, a confirmação da morte da personagem vem pelo breve silêncio total, seguido do silêncio diegético, que parece, inclusive, simbolizar a tranquilidade proveniente da morte, em desacordo com a cena de tragédia que vemos. Ou seja, não temos um som real, somente uma música não diegética, trazendo um significado emocional para o fim da personagem<sup>18</sup>. Nesse mesmo filme, a cena final se dá em uma praia em que o casal protagonista “vive” uma experiência de maneira onírica, uma vez que aquilo não aconteceu de verdade. E essa sensação de sonho nos é passada pela suspensão de sons reais e pela presença de uma música que simboliza aquela atmosfera emocional, pois os sons diegéticos como ondas e gaivotas, são vencidos pela música não diegética<sup>19</sup>.

E como último, exemplo trazemos a cena da morte de Anna Karenina no filme que leva o nome da protagonista. Enquanto a personagem está em uma estação, em um conflito interno sobre suas emoções, não há sons ou ruídos daquele ambiente e o som do trem é abafado pelo som não diegético que representa sua situação emocional naquele momento. Porém, a intensidade do som desse transporte vai aumentando de maneira que sintamos que o tempo de decisão da personagem está acabando com sua aproximação e que a tensão aumenta gradativamente com o ruído, até que temos curtos e abruptos segundos de silêncio total com o suicídio da personagem. O corte da música não diegética nos faz sentir que a voz da protagonista se calou naquele momento com todos os seus conflitos<sup>20</sup>.

### ***Ação sobre Tempo***

O efeito de “valor agregado” descrito por Chion e explicado acima, também tem influência sobre nossa percepção de tempo dentro do filme, seja esse tempo o real físico, o real da trama ou o emocional. A dimensão temporal está sempre presente, sendo a música “sons organizados no tempo”, não temos como conceber uma estrutura musical que não represente ou organize o tempo no drama em que está presente e conecte eventos aparentemente distantes e de outras naturezas físicas.

---

<sup>17</sup> Por volta de 6 minutos e 15 segundos do filme.

<sup>18</sup> Por volta de 1 hora e 30 minutos do filme.

<sup>19</sup> Por volta de 1 hora e 30 minutos do filme (logo em seguida da cena acabamos de citar).

<sup>20</sup> Por volta de 1 hora e 35 minutos do filme.

A “temporalização” gerada pela música agrega uma noção de linha temporal que talvez a imagem não explicita. Quando uma cena está inscrita de maneira “neutra”, temporalmente falando, a música ou os efeitos sonoros, podem trazer uma ideia sobre sua duração, ritmo, momento do dia, passar do tempo ou a falta de noção de tempo em uma reflexão emocional. Ou seja, um contexto temporal. Esse efeito, mesmo dentro de cenas mais contextualizadas, pode ser explicado através da nossa percepção, mesmo que inconsciente de estruturas musicais.

Vamos exemplificar essa ideia através de uma falta de congruência entre o ritmo apresentado por uma cena e o ritmo da música, mostrando inclusive, um caso de síncrese usado para não haver sincronia, juntamente a um silêncio diegético. Em “Orgulho e Preconceito” (2005), após o protagonista Mr. Darcy entregar uma carta contando alguns segredos à Elizabeth, ele sai. A cena mostra esse personagem correndo a cavalo de maneira enérgica, porém não ouvimos os sons reais desse movimento e ambiente. Além do silêncio diegético, há uma peça musical que acompanha o sentido emocional da carta que está sendo lida pela outra protagonista. Portanto, essa música de fundo nos impede de sentir o ritmo físico real que vemos, além de nos fazer perder a noção de quanto tempo aquilo dura, pois os movimentos extremamente rápidos de Mr. Darcy estão sendo sonorizados por uma melodia lenta e contrastante e por inserções da imagem de Elizabeth na cena, a qual está parada. E podemos entender, assim, que o contexto emocional está envolvendo e igualando os dois personagens ao mesmo tempo, em ambientes diferentes, em ritmos externos diferentes, porém internos, similares<sup>21</sup>.

O sistema tonal, de maneira geral, com suas cadências harmônicas e melódicas, suas formas estruturais reconhecíveis, variações de altura e dinâmica nos permite ter a ideia de quando a música acabará, concluirá uma ideia, terá pausa ou chegará a seu ápice, portanto, quando a imagem vinculada a ela ou uma situação dramática terá seu ponto final ou culminante. Já músicas estruturadas no sistema modal, podem, por exemplo, imprimir uma ideia de suspensão, movimento circular, sem uma definição auditiva tão clara ao público em geral, de seus pontos de limite. Ou ainda, a música atonal por não ser regida pelas estruturas convencionais mais comuns aos ouvidos da grande maioria, tende a ter uma “ausência de direção perceptível” e pode não ganhar uma função de condução.

---

<sup>21</sup> Por volta de 1 hora e 14 minutos do filme.

O tempo ainda teria influência sobre um limite espacial quando aliado à imagem. Por exemplo, uma aproximação ou distanciamento de um foco na filmagem, quando sincronizada com um efeito sonoro ou intensidade e altura musical pode nos passar a ideia de quando será o limite do movimento. Portanto, somos levados a antecipações temporais em todos os momentos.

Em "Desejo e Reparação" temos uma situação de expectativa dada pela intensificação e desenvolvimento da música de fundo, que antes eram notas longas e *piano*, pois os personagens perdidos encontram um caminho aberto em um campo. A intensidade emocional e sonora da música aumenta indicando a aproximação com o destino final, que seria o ápice. Porém, ao invés de termos esse ápice, temos um corte da música, desapontando nossa expectativa, pois ao saírem do mato, os personagens também se decepcionam ao encontrar um cenário de destruição, ao invés de um cenário de esperança<sup>22</sup>.

E, além de delimitar, explicitar e induzir definições temporais, a música pode, contrariamente, suspender a sensação de tempo físico e nos levar a um tempo psicológico não “contável”. Notas longas, falta de cadências, ritmo não tão preciso, movimentos “circulares” quebram aquela previsibilidade e nos colocam em um tempo suspenso, estático, repetitivo, ou sem prazo preciso de duração. E esse efeito é intensificado quando sons reais são retirados da imagem.

A música cria padrões rítmicos, cronométricos, ordenando aqueles indefinidos pela imagem. Seu caráter rítmico e tonal faz dela a fonte sonora mais canalizada, concentrada e que gera mais atenção em um filme. Ela tem e é uma grande “força motriz” por ser percebida não só visualmente, mas fisicamente, também. Explicando esse conceito de Michel Chion, Baptista (2007, p. 28) diz: “o impacto luminoso de uma imagem é pontualmente localizado em nosso campo visual, ao passo que o impacto sonoro se localiza nos ouvidos e a sua vibração é sentida na pele e nos ossos. Sendo *bissensorial*, isto é, tocando dois sentidos ao mesmo tempo, a música tem uma eficácia de impacto maior que o impacto luminoso. ”

Falando agora de aspectos mais estruturais que “sensoriais”, a música estabelece continuidade ao filme, seja de “tempo curto”, fazendo passagem entre uma cena e outra, seja de maneira um pouco mais extensa, ligando temporalmente ou fazendo uma mudança temporal entre duas sequências, ou ainda, criando uma continuidade do começo ao fim do filme, por exemplo, através da repetição de motivos que caracterizem personagens, lugares ou

---

<sup>22</sup> Por volta de 53 minutos e 12 segundos do filme.

situações, como o *leitmotiv*. De exemplo de ligação entre cenas, temos a cena final de “Anna Karenina”. Após o silêncio que encerra a descrição em um tópico acima (*silêncio*), uma nova música de fundo se inicia e liga às próximas cenas e emoções até o fim, mesmo com a passagem de tempo implícita, encerrando-se na consequência futura daquela morte<sup>23</sup>.

Além disso, através desse recurso, cria-se sequência entre todo um filme pelo uso de temas principais em muitas produções. Exemplificamos com: “O Conde de Monte Cristo”, “O Piano”, “Suíte Francesa” e, dentre tantos outros, em “Madame Bovary” (2015) tem-se um *leitmotiv* específico que indica quando a protagonista trairá, novamente, seu marido, o que desenvolve um elemento de ligação linear na trama<sup>24</sup>.

A música ajuda a estruturar o tempo cinematográfico por seus pulsos rítmicos, espera – uma pausa abrupta na música, além de chamar atenção para si, também gera uma interrupção na ação dramática e sinaliza mudanças na mesma, assim como a música contínua ou a reutilização de estruturas, induz a uma continuidade em uma só direção, ajudando o cérebro a acompanhar os eventos. -, expectativa - pelo uso de dinâmicas que delimitam sonoramente o auge musical. - e, por associação, também nos permite apreender a estruturação do tempo imagético devido ao alto grau de previsibilidade que a música adquire culturalmente. Pela habilidade de nos fazer perceber ou deduzir tempo e velocidade, afeta nossa percepção do filme em si, de sua narrativa e forma, instaurando forte conotação emotiva.

## **Espaço**

A música pode servir como definidora de espaço, trazendo através de elementos melódicos, rítmicos, harmônicos, texturais, timbrísticos e estilísticos, características culturais de determinados lugares, espaços sociais e tempos históricos. Ou ainda, pode nos trazer uma maior sensação de dimensão do espaço que estamos ou do espaço da trama, evidenciando a distância entre personagens e objetos – o que foi comentado no tópico anterior como a habilidade da música de nos fazer perceber o tempo de encontro ou limite com auxílio da distância usada no foco da filmagem. No espaço do filme, às vezes, só a imagem não consegue nos trazer a real sensação do tamanho de um ambiente ou como nos sentiríamos

---

<sup>23</sup> Por volta de 1 hora e 38 minutos de filme.

<sup>24</sup> Duas cenas de referência: uma por volta de 43 minutos de filme e a outra, 1 hora.

nesse ambiente e é aí que a música entra com acordes “abertos” e grande amplitude para preencher espaços ou nos passar a ideia de um lugar não dimensionável por sua amplidão.

Como exemplo de espacialização de ambientes abertos, trazemos uma peça de "Orgulho e Preconceito" (2005), que inclusive se chama "*Liz on the Top of the World*" – Liz (Elizabeth) no topo do mundo -. A personagem se encontra no topo de uma montanha em um momento reflexivo e o único som presente é a música não diegética que dimensiona a infinitude daquele espaço e a emoção da cena<sup>25</sup>.

Quanto a caracterização de lugares por cultura temos em "E o Vento Levou" diversos temas que seguem características típicas da música americana daquela época e ambiente, em "Anna Karenina" a maioria das músicas é caracterizada por timbres, melodias e ritmos de folclores russos, e em "O Conde de Monte Cristo" (2002) temos características “exóticas” no tema apresentado na cena em que o protagonista encontra com piratas na praia<sup>26</sup>.

### ***Co-irrigação e Co-estruturação***

Essa definição de Chion (1995, p. 213 – 216), chamada de *Implicação mútua* na tradução de Baptista (2007, p. 43) do termo de Gorbman, vem da ideia de que “um filme é um conjunto solidário e não hierárquico” (BAPTISTA, 2007, p. 26) de maneira que seus diferentes recursos contribuem igualmente e se influenciam para o resultado final e para toda a experiência estética do drama. A música pode “irrigar” o filme no sentido de criar uma energia e uma dinâmica que possa influenciar diversos aspectos do filme como um todo e não só uma cena específica, e pode contribuir para a estruturação rítmica, dramática e emocional do filme.

Vamos descrever agora dois usos muito interessantes de *leitmotiv* que estão extremamente ligados a imagem para produzir seu efeito e demonstrar a cooperação entre as duas fontes significativas. O primeiro e "mais simples" em se tratando da semântica, é do filme "Anna Karenina": em diversos momentos a rítmica de algumas músicas não diegéticas e a percussão são dadas pela ação da cena, como o afiar da navalha para barbear, foices e facões cortando mato, pelo carimbar de documentos em uma mesa de madeira e até mesmo o som da

---

<sup>25</sup> Por volta de 1 hora e 19 minutos do filme.

<sup>26</sup> Por volta dos 52 minutos do filme.



folha de papel sendo movida<sup>27</sup>. Depois da primeira cena dos carimbos no escritório, podemos assistir pela visão de um personagem que saiu da sala a atividade dos trabalhadores que continua com a mesma coreografia, mas não temos mais o som, que mesmo ausente caracteriza a presença da música em um outro ambiente, estando inaudível para nós. E temos aqui um uso característico do silêncio, que foi descrito acima, quando nossa expectativa é decepcionada por esperarmos o som de uma atividade que já havíamos assistido antes.

O outro caso é de "Desejo e Reparação". O filme começa e a música de fundo vai entrando gradualmente e o caráter característico é dado pelo som de máquina de escrever que traz o ritmo e uma espécie de solo, mas logo aparece na cena uma personagem que digita um texto de maneira expressiva. Em outros momentos do filme o som é materializado na digitação de alguém, porém isso não acontece em todas as ocorrências desse *leitmotiv*, mas entendemos com a explicação da história e dos *flashbacks* o porquê disso de duas maneiras: a história se dá pelas coisas que uma menina vê e entende errado, e, quando em seguida aparecem *flashbacks* explicando as situações, o *leitmotiv* toca como tocou no momento do mal-entendido sendo caracterizado como parte daquele momento no tempo linear da trama. Além disso, entendemos no final que tudo que assistimos é a história sendo contada pela menina, que quando idosa, escreve um livro sobre o que aconteceu, fazendo dessa máquina de escrever uma narradora, como se fosse a personagem ausente, mas com olhar universal sobre o drama, contando tudo<sup>28</sup>.

E como último exemplo desse aspecto da relação que estamos estudando, trago o uso da música em "O Piano" (1993). A personagem principal, Ada, é muda e extremamente ligada ao seu instrumento. Conforme a trama vai passando, percebemos que mais do que um apego àquele piano específico, há uma relação de dependência, pois ele havia se tornado a voz da personagem. Era através dele que ela expressava seus sentimentos e opiniões sobre fatos. Como prova disso, temos algumas cenas: quando Ada está sozinha em uma praia com sua filha e pertences esperando que seu futuro marido as venha buscar, angustiada pela situação, ela abre uma fresta da caixa do seu instrumento e o toca<sup>29</sup>; quando a protagonista está em estado sonâmbulo, ao invés de falar, como as pessoas fariam, ela toca seu piano<sup>30</sup>; quando o marido da pianista descobre que a esposa pretendia traí-lo novamente e, então, corta um de

---

<sup>27</sup> Duas cenas de referência: uma por volta de 5 minutos e 20 segundos de filme e a outra, 57 minutos e 20 segundos.

<sup>28</sup> Podemos observar essa questão já nos primeiros minutos do filme. Mas também trazemos mais dois exemplos: um está por volta dos 22 minutos e 30 segundos de filme e o outro, 1 hora e 20 minutos.

<sup>29</sup> Por volta dos 7 minutos de filme.

<sup>30</sup> Por volta dos 21 minutos de filme.

seus dedos como punição, por saber como era importante para ela e para o amante quando ela tocava, a música tema para, como se a voz da personagem houvesse se calado<sup>31</sup>; e, por fim, quando Ada decide se desfazer do seu instrumento, não só porque no momento da trama ele pode afundar o barco em que está com outras pessoas, colocando em risco a vida de todos, mas também porque ela percebe que essa dependência no instrumento a impede de progredir em alguns aspectos e é se desprendendo daquele piano, com o qual ela escolheu se jogar no mar, que teria chance de mudar<sup>32</sup>.

### 3.2 EMOÇÃO E PSICOLOGIA

Como grande parte dessa pesquisa está embasada no estudo da capacidade de música gerar emoção e significação, trazemos um subcapítulo à parte para explicar essa função dentre as que separamos.

Dissemos anteriormente que a música cabe em um filme mesmo em contextos que ela não faria sentido, através de pequenas pontuações ou grandes intervenções dramáticas. Sua presença de natureza “imaginária” permite que ela se mova e se faça presente de forma fluída e sem regras de coerência diegética. Além disso, ela cria uma ligação entre a trama e o espectador, de maneira que ele esteja em um estado passivo e receptivo, vinculando-se a história, fazendo dela a sua trama e aceitando tudo o que lhe é apresentado. E ainda, a música teria a capacidade de unir os espectadores entre si, criando laços baseados em identidade e reconhecimentos culturais.

A música cria uma nova dimensão para o filme, comunicando emoções através de seus elementos estruturadores e suas relações culturalmente convencionadas: andamentos lentos, melodias descendentes, modo menor, por exemplo, são vinculados à tristeza, enquanto andamentos rápidos, melodias ascendentes e o modo maior, à alegria. Além de informar épocas, lugares, culturas, contexto social, entre outras coisas.

Cohen (2001) descreve em vários momentos, e veremos mais detalhadamente à frente, que essa capacidade de tirar a atenção do real e te envolver na trama do filme é pertencente à música pelo fato de que nosso cérebro aciona mais áreas quando ela está envolvida, pois partes específicas dele são responsáveis pela decodificação musical, portanto, desenvolvemos

---

<sup>31</sup> Por volta de 1 hora e 30 segundos de filme.

<sup>32</sup> Por volta de 1 hora e 45 segundos de filme.

uma maior atenção ao foco que nos é sugestionado, filtrando os estímulos externos e tornando os da multimídia, mais reais. Sons misturados a outros sons são mais difíceis de identificar, e como queremos escutar eventos lógicos e consistentes, a música por ser estruturada e identificável, ocupa nossa atenção e nos leva a focar naquilo a que ela está ligada.

### ***Tipos de representação***

Vamos começar explicando a capacidade da música de se relacionar com a imagem através dos termos de Chion (1995, p. 228 – 232): empatia ou “anempatia”. A música empática é aquela que condiz com o sentimento presente na imagem. Ou, ainda, fazendo referência a um termo usado por Baptista (2007, p. 37 e 47) ao explicar Gorbman, é quando a música está *ancorada*, firmemente vinculada ao significado pretendido pela imagem, para que fique claro o que é pretendido, impedindo que muitos significados possam ser possíveis. Através daquele efeito de “valor agregado” citado acima, a música e a imagem se influenciam diretamente de maneira que uma nos faz perceber a outra com a mesma natureza emocional e nos faça sentir a mesma coisa que os personagens envolvidos sentem, sendo que a empatia é a capacidade de experimentar o sentimento do outro. Contrariamente, temos a “anempatia” – termo traduzido livremente do livro de Michel Chion – que é a falta de semelhança entre o sentimento expresso na imagem e a música que a “colore”, ou seja, é quando há um contraste entre as intenções expressas pelas duas referências que temos. Essa aparente “indiferença” da música em relação à imagem é marcada pela rítmica que parece não condizer com o que vemos, o andamento, as intenções de dinâmica, recursos melódicos e harmônicos e, em alguns casos, até a letra, se for uma canção.

A música *anempática* nos distancia emocionalmente da cena, colocando-nos no papel de espectador e capazes de analisar e refletir sobre o que vemos de maneira consciente, pois percebemos que assistimos a uma representação. Faz com que nosso resultado emocional venha do contraste, enquanto a música *empática* nos faz sentir o que os personagens sentem, colocando-nos na ação, juntamente a eles, eliminando nossa capacidade reflexiva e nos forçando a reações emocionais.

Em “O Piano” o tema principal do filme era relacionado a ligação entre a personagem principal e seu piano, como uma voz angustiada e sincera que ela sempre repetia,

demonstrando seu amor e dependência pelo instrumento<sup>33</sup>. Porém, o tema é usado em duas cenas que contrastam com essa ideia inicial. Nessas duas ocasiões o marido da personagem corre para alcançá-la e castigá-la por traí-lo. O tema, inicialmente, parece desconexo naquelas situações, mas, de certa maneira, acaba se adaptando por seu aspecto de ansiedade e o conjunto, mantém o espectador em constante mudança de posição, ora se percebendo dentro do sentimento, quando encontramos alguma coerência, ora analisando de maneira mais consciente, quando somos desligados da cena pela “incoerência” que nos chama atenção<sup>34</sup>.

Já em “Anna Karenina” temos uma “adaptação” por parte da música para se encaixar ao contexto emocional da cena que muda, ou seja, manter-se em empatia. No baile em que a relação extraconjugal da protagonista começa a se tornar possível e perceptível a sociedade, ela dança com seu futuro amante – o qual está sendo observado por uma dama que gostaria de se tornar noiva dele – e a dança dos dois se torna muito extravagante, reveladora, chamando atenção para o casal. Então, a valsa dramática e expressiva começa a adquirir um caráter mais energético, tenso, aumentando de andamento e se aproximando de um ponto culminante enquanto o interesse entre os personagens se torna mais explícito e errado<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Por volta de 23 minutos e 50 segundos do filme.

<sup>34</sup> Por volta de 1 hora e 18 minutos do filme. Há ainda outro exemplo, que já foi citado: a cena em que o marido descobre que a personagem pretende voltar a traí-lo e corre ao seu encontro e acaba cortando seu dedo.

<sup>35</sup> Por volta de 24 minutos e 30 segundos do filme.

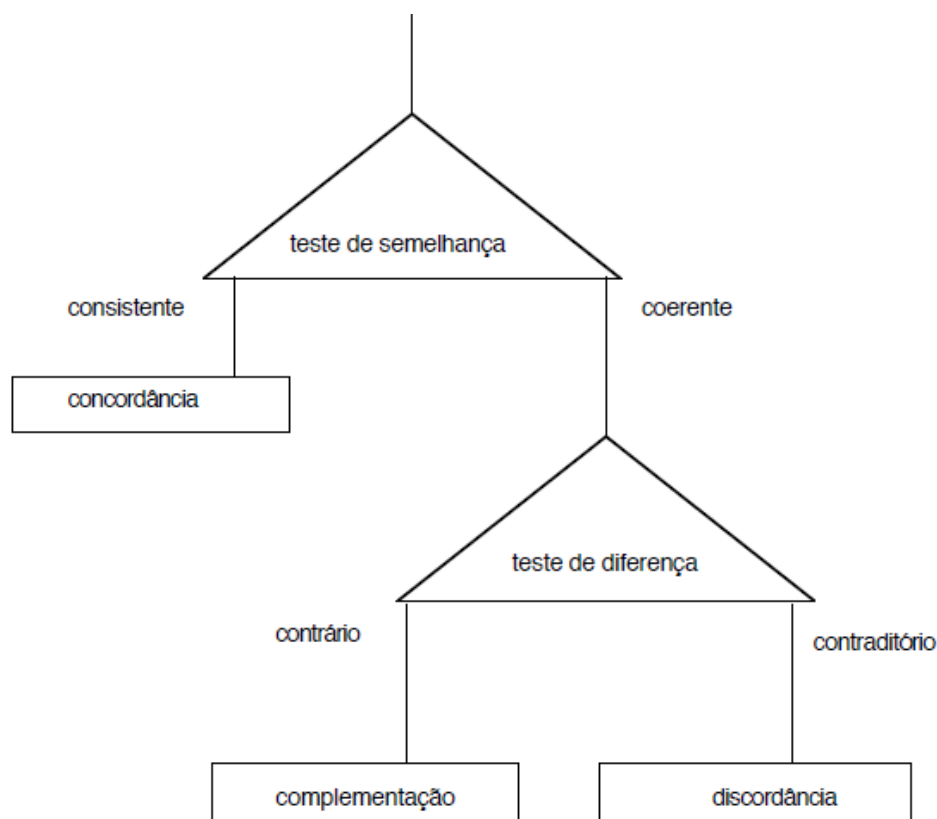


Figura 1 –Gráfico que representa as relações estabelecidas por Cook entre os três modelos básicos de multimídia. Fonte: BAPTISTA, A. “Funções da Música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais”. 2007, p. 49.

O Gráfico anterior retirado da tese de Baptista (2007, p. 49 – 50) sobre os modelos de Cook<sup>36</sup>, mostra-nos um teste que pode ser feito para se perceber o efeito de uma música sobre a imagem.

O primeiro teste está firmado na semelhança: se concordam entre si, a música reforça o que está sendo mostrado pela imagem. Ou se passarão pelo teste da diferença: e, no caso, o termo “coerente”<sup>37</sup> vem para caracterizar metáforas que se relacionam, mas não são idênticas e, então, podemos chegar a um resultado de complementação do que está sendo mostrado na imagem, ou de discordância, que poderia gerar até um significado além do que está na imagem e do que está na música.

O contexto do filme, de certa forma, tira atenção do público de coisas mais concretas, de maneira que ele absorve os significados emocionais e não a fonte da informação. Em momentos cruciais do drama, uma música surge e sua presença não é questionada, pois ela

<sup>36</sup> COOK, N. - Analysing Music Multimedia, 2000.

<sup>37</sup> LAKOFF; JOHNSON apud BAPTISTA, 2007, p. 49 – informação da nota de rodapé.

intensifica a “atmosfera” da imagem e ninguém questiona se ela faz parte daquele ambiente ou de onde ela vem, de forma que o público nem percebe que não está mais em um contexto de realidade, pois consciência depende de atenção, e a capacidade de atenção é limitada.

Em diversos momentos, Cohen (2001) cita estudos feitos sobre a função da música de gerar inferência no cinema e essas inferências estão sempre associadas a significados de emoção. E a contradição que resulta disso nas experiências estéticas do drama está no fato que quando perdemos a noção de realidade devido a ação musical, o drama se torna mais real, vivo, “apalpável”, próximo de nós, mais emocionalmente relevante. A música acrescenta realismo ao mundo diegético a partir da sua natureza não diegética, através de informações que são incompatíveis ao realismo. E em diversos momentos o público tira as informações do mundo não diegético para dar sentido ao contexto diegético.

### ***Memória***

Em se tratando dos aspectos de associações, vamos abordar os recursos vinculados a nossa memória. A música agrega o significado daquilo que ela acompanha e essa capacidade é demarcada por vários estudos psicológicos pela música ser um ponto de ativação da memória, sendo utilizada como tal não só no cinema, mas em várias outras fontes multimídias.

Vamos explicar a seguir, através do artigo de Cohen (2001, p. 258 – 262) que muitas das funções da música dentro de um filme, as quais discutimos acima, podem ser explicadas por noções de congruência ou associação, pois essas são as duas maneiras primárias que o cérebro humano opera: por princípios de agrupamentos inatos e por conexões apreendidas.

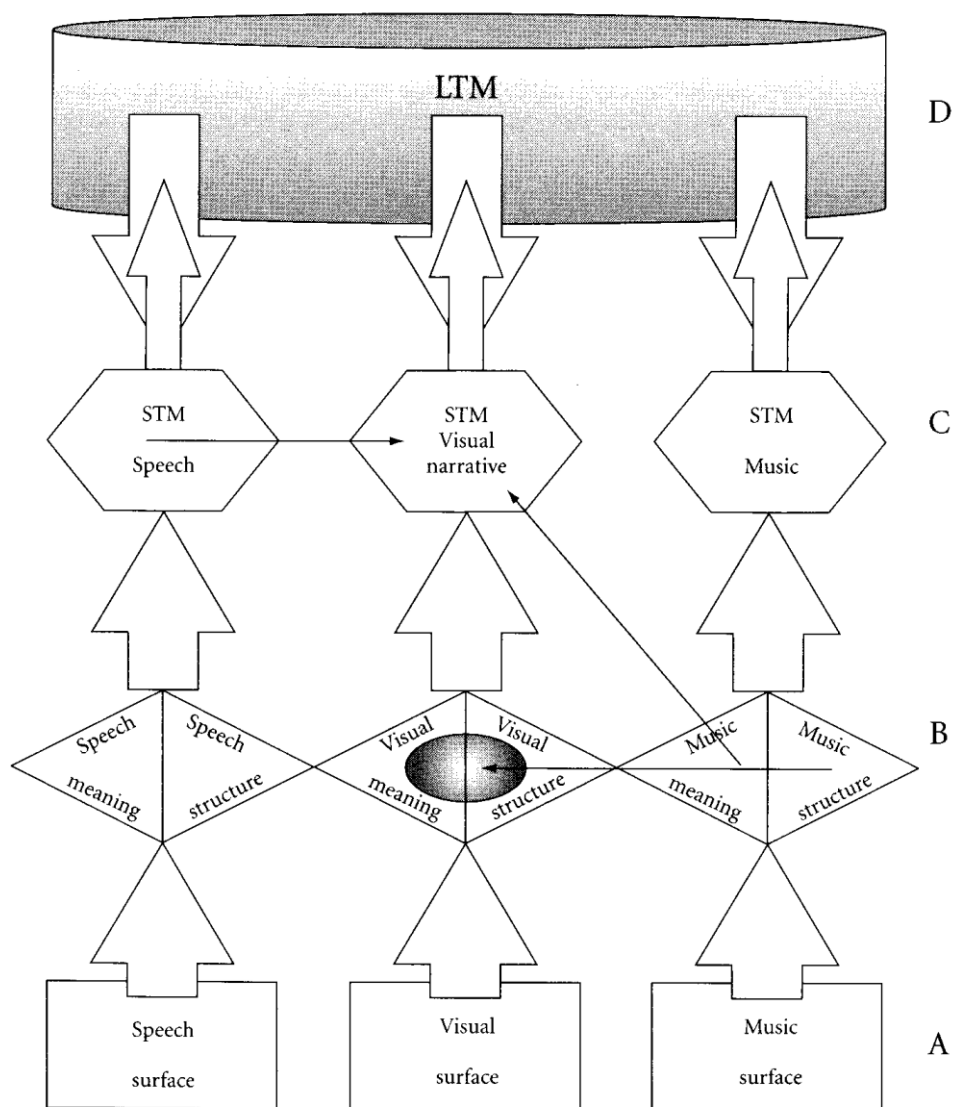


Figura 2 – gráfico associacionista de congruência para entendimento da comunicação de música de filme.  
 Fonte: COHEN, A. “Music as a source of emotion in film.” In P. JUSLIN & J. SLOBODA “Music and Emotion”.2001, p. 259.

O processo – representado acima - de transformar os estímulos que recebemos em informações “reais” começa com a análise das características físicas dos discursos e das intenções visuais e musicais, como fonemas, linhas e frequências (A). E, em seguida, são analisados estruturalmente, através de gestos, por exemplo, e semanticamente, através de associações, transformando os resultados em informação (B) – que no caso da música é levado a significados emocionais através do uso das alturas, dinâmicas, andamento, direcionamento, entre outras coisas. Quando as informações auditivas e visuais estão estruturalmente congruentes, isto é, pontualmente sincronizadas, a informação visual se torna o foco da atenção e consciência, “contribuindo para a inaudibilidade da música, mascarando

sua fonte real, fazendo com que a percebamos como proveniente do mundo diegético, sendo que o acompanhamento musical foi posicionado para efetuar percepção, especialmente semiconsciente sem colocar em dúvida a credibilidade da narrativa.” (KALINAK apud COHEN, 2001, p. 261)

A informação é transformada em *memória de curto prazo* – a qual é representada no gráfico pela sigla STM, que resume o termo em inglês “*short term memory*” –, principalmente a informação visual que foi pontuada pela sincronização áudio-visual e a informação musical não é somente transformada em uma memória musical, mas também visual, resultando em uma *memória recente da narrativa visual* (C), que é construída como a localização da consciência da representação fílmica. Portanto, a *narrativa* é adquirida simultaneamente a partir das informações visuais, musicais e discursivas. Este ponto ilustra como a música leva diversas bagagens informativas, sendo estruturais ou semânticas, aos objetivos diegéticos e não diegéticos.

Os significados musicais são relatados no processo anterior pois é útil para o entendimento dos significados visuais. Porém, a consciência desses significados só vem através da correspondência com as informações do processo baseado em *memória de longo prazo* - que é representada no gráfico pela sigla LTM, resumindo o termo em inglês “*long term memory*”.

Algumas informações, de todos os “canais de recepção” procederam e se transformaram em *memória de longo prazo* (D) e, então, começam um processo no sentido contrário (C) com o objetivo de inferir na construção da *narrativa* do filme. Assim, os dois processos geram informações que se estabelecem na *memória de curto prazo* do espectador (C), ativando a consciência do material proveniente dos primeiros processos (A e B) a partir das informações geradas e inferidas pela *memória de longo prazo*. A noção desses processos é evidenciada por outros estudiosos com teorias de atenção consciente, compreensão e consciência.

Porque experiências emocionais diárias estão associadas a eventos guardados na nossa memória de longo prazo, inferências baseadas em experiências passadas incluem emoção (por exemplo, como um personagem se sentiria em determinada situação). Essas inferências geradas pelo processo na memória longa acomodam informações visuais e emocionais do filme, mas não as propriedades acústicas do acompanhamento visual que são a fonte da informação emocional. Ou seja, a não ser que esses aspectos acústicos façam parte da



diégesis, por exemplo, música vinda de um concerto na cena, a nossa memória de longo prazo só transforma em narrativa o significado adquirido, pois a fonte dele não faz sentido no contexto. Porém, em paralelo, os aspectos acústicos da música podem ser processados em um nível de consciência (coluna da música em C e D), assim como se sabe que diferentes tarefas podem ocorrer ao mesmo tempo, e por se ter evidências de que músicas de fundo são guardadas e reconhecidas. (COHEN, 2001, p. 262)

Assim, o fenômeno principal experimentado na narrativa visual da memória de curto prazo é uma narrativa com componentes visuais, verbais e emocionais. Uma vez estabelecida, essa informação pode se tornar uma memória de longo prazo e formar base para novas inferências.

### ***Funcionalidade***

Cohen traz uma citação de Katryn Kalinak, professora da Rhode Island College especializada em música de filme, em que ela descreve algumas convenções para se elucidar emoções em filmes, sendo que os momentos em que a música é sentida como necessária são os momentos de maior apelo emotivo em uma narrativa. Os modelos clássicos de cinema desenvolveram técnicas para ressaltar essa emoção através da filmagem, uso de luz e foco, atuação, porém a música teve a capacidade de externalizar essas convenções através dos códigos coletivos de associação, tornando-se um ponto de foco do processo.

A música é, indiscutivelmente, o mais eficiente desses códigos, provendo uma definição audível da emoção que os aparatos visuais oferecem. A dupla função da Música de ser articuladora da expressão da tela e iniciadora da resposta do espectador une o espectador à tela por ressoar afeto entre eles. (KALINAK apud COHEN, 2001. p.266).

Em outra citação, Kalinak exemplifica essa sua última frase revelando uma relação de reflexão entre espectador e filme. A música que acompanha uma cena de amor, por exemplo, não representa só os sentimentos dos personagens diégéticos, mas também da emoção do próprio espectador que a música incitou e refletiu. Argumentando que tanto a representação quanto a eliciação do sentimento são a chave para o bom funcionamento do processo. (KALINAK apud COHEN, 2001. p.267).

E ainda, a presença musical em momentos mais introspectivos ou minimalistas tem o potencial de imprimir uma certa humanidade, subjetividade e continuidade, não abandonando os personagens ao concretismo do cinema.

A música é um dos fatores operacionais de um filme e uma das fontes de suporte que contribuem para a definição psicológica das situações e para os processos de inferência. Ela alivia tensão, mantém atenção, interesse, traz conforto, reforça emoção e contribui para experiência estética do filme. Cohen (2001, p. 255) cita uma experiência em que compositores<sup>38</sup> profissionais de trilha sonora criaram cinco tipos diferentes de músicas de fundo para um mesmo segmento de filme. E tanto análises quantitativas quanto qualitativas mostraram que as diferentes trilhas levaram a diferentes julgamentos da apropriação de categorias emocionais (terror, tristeza, vivo, sentimental, etc), escolha de gênero (comédia, suspense, terror, policial, etc), razões para ações de protagonistas e expectativas sobre a conclusão do filme.

Para que as funções atribuídas à música do cinema sejam bem desenvolvidas, vamos destacar duas condições embasados nas ideias de Gorbman (1987, p. 73 – 79):

- **Invisibilidade:** já mencionamos que a música de que temos tratado é pensada para influenciar, ser coerente, mas ser imperceptível, conscientemente falando, porém, aqui vamos tratar do seu aparato técnico. Quando ele é visível e coerente, entendemos a música como diegética, portanto, logicamente, na música não diegética ele é, conceitualmente, não presente, invisível. Porém, se em alguns casos ele se tornasse visível, deixaríamos de perceber seu resultado musical com o intuito desejado - por razões que vimos na descrição de como nossas apreensões se tornam narrativa e memória. Por exemplo, no filme “Orgulho e Preconceito” (2005), na cena em que Elizabeth e Mr. Darcy dançam em um baile, é possível ver o pequeno grupo de instrumentos tocando e os personagens ouvem a música assim como o espectador. Porém, em um momento do diálogo e do consequente “clima” que se estabelece entre esses dois personagens, o caráter da música muda e eles dançam como se estivessem sozinhos no ambiente e a música absoluta, sem sons diegéticos, envolve-nos no estado emocional deles. Se nós pudéssemos ver a orquestra nesse momento, não teríamos esse efeito, pois teríamos uma materialidade concreta imprimida à música<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup>Bullerjahn e Guldenring fizeram um estudo em seu livro “Anempirical investigation of effects of film music using qualitative content analysis.” (1994) em que compositores como Peer Raben participaram da composição do material para análise.

<sup>39</sup> Por volta de 39 minutos do filme.

- **Inaudibilidade:** pensando no mesmo exemplo anterior, enquanto o casal conversa, a música está presente, pois molda o caráter do contexto, mas está subordinada ao som principal que é o diálogo entre os dois, e a nossa atenção só é voltada para ela de maneira real quando ela se torna absoluta. E é o nosso senso de direção que nos faz concentrar em um som, subordinando os outros a ele, e em seguida, mudar o foco, não uma mudança de volume, por exemplo. Mas algumas técnicas são possíveis para facilitar essa escolha auditiva, como a altura dos instrumentos não se destacar em relação à altura das vozes, assim como a escolha de timbres para orquestração das peças que servirão de fundo, a coerência entre a peça e o contexto/diálogo em que está introduzido, o momento certo de entrada e saída da música, entre outras coisas. Pois essas manifestações podem gerar um impacto muito grande, desviando a atenção do espectador se posicionadas erroneamente.

Apesar da música não ser natural e objetivamente representacional, quando está aliada, principalmente repetitivamente, a elementos representacionais, ela pode adquirir de fato um significado representacional. Além disso, pode se apresentar como uma representante do irracional, um significante de emoção, fazendo com que adentremos aspectos fantasiosos e abandonemos a noção de realismo, perdendo o controle sobre nossos julgamentos de realidade. A música Romântica, por exemplo, e sua orquestração grandiosa nos faz perceber as coisas de uma maneira épica, maior que aquilo que conhecemos e podemos entender, portanto, o que é particular se torna universal, o tempo é mítico e o literal será simbólico. (GORBMAN, 1987, p. 81)

Mas como já citamos em outros momentos do trabalho, essa música deve ser facilmente absorvida, sem chamar atenção, enquanto envolve o espectador em seus aspectos emocionais, desestabilizando seu senso crítico e sua consciência sobre a natureza tecnológica do cinema de forma que ele se sinta dentro da trama. Ele se sente tão envolvido que, de certa maneira, percebe-se em vantagem em relação ao personagem por ouvir uma música que ele não ouve, e pode entender como se aquela fosse a sua história representada diante de si.

A emoção gerada pela música encontra na imagem um objeto para ser caracterizado, seja um foco visual, seja uma situação narrativa implícita. Se a música provê emoção, o cinema provê uma delimitação do objeto da emoção enquanto a música é experimentada. Porém, a definição de um objeto não depende somente da estrutura, mas principalmente, de

congruência semântica. Por exemplo, uma música de ninar em uma cena, vai levar sua atenção aos objetos que poderiam ser associados a ela.

Podemos concluir, então, embasados em pesquisas recentes psicológicas, tendo sido, algumas descritas aqui, que a música contribui para uma experiência genuinamente emocional em um filme, através de elementos estruturais específicos - como articulação, intervalos melódicos, tempo, altura, natureza modal ou tonal, registros e rítmica – que acabam correspondendo às emoções humanas.

## CONCLUSÃO

De forma resumida, concluímos as capacidades da música, fazendo alusão a Johnny Wingstedt (WINGSTEDT apud BAPTISTA, 2007, p. 51 – 55), como:

- **Emotiva:** Estabelecendo relacionamentos entre personagens, descrevendo sentimento de um personagem, acrescentando credibilidade, ludibriando os espectadores, sugerindo atmosferas psicológicas, criando pressentimentos.
- **Informativa:** Esclarecendo situações ambíguas, comunicando pensamentos não verbalizados, reconhecendo ou confirmando a interpretação dada a uma situação pelo espectador, evocando uma época, evocando um contexto cultural, indicando status social.
- **Estabelecadora de reconhecimento.**
- **Descritiva:** Estabelecendo atmosfera do ambiente (em sentido abstrato), descrevendo contexto/objeto real, descrevendo atividade física (através de sincronia).
- **Guia:** Direcionando atenção, focalizando em detalhe.
- **Mascaramento:** Disfarçando sons físicos e “sons fracos da narrativa” (como má performance).
- **Temporalidade:** Construindo continuidade de curto tempo, construindo continuidade de tempo maior, construindo continuidade total do filme.
- **Estruturadora de forma.**
- **Retórica:** Comentando a narrativa (por exemplo imitando um ato sonoro humano como uma risada), evidenciando lados em um confronto.

Mas mesmo com essas possibilidades de uso com consequências semânticas, nem sempre a música pode persistir em si mesma e em sua natureza abstrata. Um som puro acaba sendo vencido pelas impressões que causa no ouvinte. Essa arte nos permite analisar subjetivamente aquilo que experimentamos sensorialmente quando estamos em contato com sua indefinição, fazendo com que coloquemos nela observações sobre seu conteúdo como se fossem reais e concretas a partir da nossa percepção emocional. O que um indivíduo apreende de algo por impressões de som, depende só dele, pois, a música não tem a capacidade de imitar a realidade.

A partir dos aspectos apresentados e dos filmes analisados juntamente às suas trilhas, podemos perceber alguns aspectos destacáveis que podem responder questões que fizemos ao decorrer do trabalho.

Por exemplo, foi levantada a questão se sincronizações, ou mudanças de aspectos músico-visuais, causariam os mesmos efeitos fora desse contexto, fora desse apoio dramático e explicativo. E respondemos aqui que, nesse caso, não, pois esses efeitos só têm sua funcionalidade e sentido, quando ligados à imagem. Uma música só pode dar movimento a uma ação, se sincronizada a ela, fora dessa situação, pode ser apenas uma música com pontuações e referências de atividade física. E quanto às possíveis mudanças de uma peça, não podemos dizer que não são ferramentas fora do contexto visual, mas os exemplos dados sobre o *leitmotiv* só podem existir onde o *leitmotiv* existe, ou seja, contextos visuais.

Quanto à adequação de uma trilha sonora para um filme histórico à estética desse período que representa, podemos dizer que: analisamos filmes que se passam em diversos anos, inclusive, que não pertenciam ao século XIX, mas como estabelecido inicialmente, o interesse era a estética Romântica e não datas específicas. Em alguns casos vemos uma completa adequação, entendendo que mesmo dentro dessa estética, a música não acontece da mesma maneira que aconteceria se fosse feita especialmente para os concertos desse período. Mas em “Madame Bovary”, por exemplo, apesar da adequação, temos uma orquestração bem mais discreta e minimalista em relação aos outros filmes assistidos. Levando em conta, inclusive, que além da estética particular de cada drama, também devemos considerar a época e maneira de fazer filme de cada período de produção em que foram feitos os filmes que analisamos. Não poderíamos fazer comparações justas entre “O Fantasma da Ópera” de 1925 e de 1943, ou entre “Orgulho e Preconceito” de 1940 e o de 2005, muito menos entre “A Dama das Camélias” de 1936 e “Grandes Esperanças” de 2012. Vimos ainda referências a outros períodos históricos o que, de certa maneira, estava adequado ao período Romântico, pois era o que eles consumiam naquele momento. Como exemplo temos as danças barrocas nos bailes de “Orgulho e Preconceito” (2005) e a canção executada no piano e cantada pela protagonista em “Longe deste insensato mundo” (2015), que lembra uma peça renascentista<sup>40</sup>.

Mas, tirando essas referências e busca por épocas passadas, o que era exaltado no Romantismo, e as características de “música de filme” - que se percebem por frases curtas e temas bem definidos, um claro caráter de melodia acompanhada, notas longas sem rítmica

---

<sup>40</sup> Por volta de 39 minutos do filme.

muito marcada em alguns casos -, as características se apresentam de maneira bem estilística em todos os aspectos estéticos.

E quanto à significação podemos dizer que os compositores têm grande desafio em criar um resultado musical que execute seu papel dentro de um universo influenciado por várias fontes, mas caracterizado, principalmente, pela imagem, e que ainda se sustente musicalmente e tenha sua credibilidade tanto como parte de um todo, como um todo em si. Claro que algumas peças dessa “obra” não se sustentam de maneira tão bem-sucedida fora daquele contexto para o qual foram criadas, porque elas podem ter sido feitas para preencher um espaço sonoro e emocional como fundo de um diálogo, por exemplo, não podendo ser de grande estruturação e complexidade musical. Mas algumas peças, apesar de curtas em sua maioria, poderiam ser pequenas peças interessantes sob o ponto de vista musical e estilístico para pequenos grupos ou até solistas e, em alguns casos, para orquestras que se interessaram por fazer grandiosos concertos com peças singulares e que se fizeram muito conhecidas por seu papel no cinema.

Podemos perceber pelos diversos aspectos e exemplos assistidos e apresentados que a música tem seu papel de influência emocional dentro de uma obra cinematográfica. Que suas características exclusivas podem mudar o tom de um discurso imagético, podem definir situações, influenciar nossa percepção, dar-nos expectativa sobre acontecimentos, manipular nossas sensações, ligar-nos ao drama de maneira especial, tirar nossa capacidade de julgamento racional sobre nossa situação passiva nessa relação, tornar-nos parte de todo um movimento, entre tantas outras coisas.

E fora de todo aparato do cinema, ainda nos influenciaria, não só pela reaudição de coisas que já conhecemos, nem porque a música é totalmente clara em seu discurso e nos mostra sem dúvidas qual o objeto de seu conjunto – se é que sempre teria um objeto –, mas porque como pudemos estudar, aquilo que apreendemos se torna referência para nossas futuras percepções e a imagem, nesse caso não a do cinema ou literalmente falando, mas a imagem que damos a qualquer coisa que nos rodeia, inclusive sentimentos, sensações, emoções, além das imagens físicas que temos a nossa disposição, utiliza-se de estereótipos estabelecidos culturalmente para se manifestar e materializar em outras naturezas físicas.

Mesmo assim, não podemos inferir que em todos os casos que isso fosse colocado à prova para indivíduos distintos se teria o mesmo resultados, pois mesmo com os estereótipos, uma percepção depende da subjetividade, individualidade, própria maneira de ver o mundo e

das relações intrapessoais de cada indivíduo, de maneira que o que soa ou parece triste para alguém, pode parecer angustiante para o outro.

Concluimos, então, que somos suscetíveis fisicamente a perceber a música sensorial e emocionalmente, que somos passíveis de sua influência, também, emocional e psicologicamente falando. Pelos aspectos de nossa natureza e de nossas relações sociais - uma vez que na maioria das interações interpessoais, a música está presente agindo como um elo e ferramenta para nossa memória -, através dos aspectos de sua estrutura, essa arte nos desliga de nossas barreiras racionais. Mas, de maneira que não podemos descrever claramente e sem nenhuma possibilidade de erro o discurso de uma música, a sua imagem ou o seu cenário, não podemos declará-la como fundamentalmente representacional, mesmo ela sendo tão importante para os significados que apreendemos por sua influência em nossas experiências estéticas fílmicas.



## FILMOGRAFIA

Filmes citados durante o trabalho, dentre todos os que foram assistidos para composição dessa análise, com ano de lançamento, diretor e compositor da trilha sonora.

**A DAMA DAS CAMÉLIAS** – 1936. Direção: George Cukor. Trilha Sonora: Herbert Stothart.

**ANNA KARENINA** – 2012. Direção: Joe Wright. Trilha Sonora: Dario Marianelli.

**DELÍRIOS DE AMOR** – 1970. Direção: Ken Russell. Trilha Sonora: André Previn (Tchaikovsky)

**DESEJO E REPARAÇÃO** – 2007. Direção: Joe Wright. Trilha Sonora: Dario Marianelli.

**E O VENTO LEVOU** – 1939. Direção: Victor Fleming. Trilha Sonora: Max Steiner.

**GRANDES ESPERANÇAS** – 2012. Direção: Mike Newell. Trilha Sonora: Richard Hartley.

**LONGE DESTE INSENSATO MUNDO** – 2015. Direção: Thomas Vinterberg. Trilha sonora: Craig Armstrong

**MADAME BOVARY** – 2014. Direção: Sophie Barthes. Trilha Sonora: Evgueni Galperine e Sacha Galperine

**O CONDE DE MONTE CRISTO** – 2002. Direção: Kevin Reynolds. Trilha Sonora: Edward Shearmur.

**O FANTASMA DA ÓPERA** – 1925. Direção: Rupert Julian. Trilha Sonora: Rick Wakeman.

**O FANTASMA DA ÓPERA** – 1943. Direção: Arthur Lubin. Trilha Sonora: Edward Ward.

**O PIANO** – 1993. Direção: Jane Campion. Trilha Sonora: Michael Nyman.

**ORGULHO E PRECONCEITO** – 1940. Direção: Robert Z. Leonard. Trilha Sonora: Carl Davis.

**ORGULHO E PRECONCEITO** – 2005. Direção: Joe Wright. Trilha Sonora: Dario Marianelli.

**SUÍTE FRANCESA** – 2014. Direção: Saul Dibb. Trilha Sonora: Alexandre Desplat.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAPTISTA, André. **Funções da Música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. Fevereiro de 2007. 174 f. Dissertação (Música e Tecnologia) – Escola de música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2007.
- CHION, Michel. **La musique au cinema**. Paris: Fayard, 1995.
- COHEN, Annabel J. **Music as a Source of Emotion in Film**. In P. JUSLIN & J. SLOBODA (Eds.) *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford University Press, 2001, pp. 249 – 272.
- DAHLHAUS, Carl. **Esthetics of Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- GOEHR, Lydia. **Elective Affinities**. Nova York: Columbia University Press, 2008.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**. Indiana: Indiana University Press, 1987.
- GROVE, G. **The new Grove: Dictionary of Music and Musicians**. Disponível em: <<https://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/grove.htm>>. Acesso em: 10 de set. 2016.
- KIVY, Peter. **Sound and Semblance**. London: Cornell University Press, 1991.
- KIVY, Peter.; LEVINSON, Jerrold.; MARGOLIS, Joseph. **What is Music?** Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.
- MÁXIMO, João. **A música do Cinema: Os 100 primeiros anos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- MIRANDA, Suzana R. **A Música no cinema e a Música do cinema de Krzysztof Kieslowski**. 1998. 145 f. Dissertação – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1998.
- PAYRI, Blas. **Recursos Sonoros Audiovisuales**. Disponível em: <[www.sonido.blogs.upv.es](http://www.sonido.blogs.upv.es)>. Acesso em: 19 Ago. 2016.
- ROMÁN, Alejandro. **El Lenguaje Musivisual. Semiótica y Estética de la Música Cinematográfica**. Madrid: Visión Libros, 2008.
- UNIVESP-TV. **UnivespTv: um conhecimento como bem público. Cursos UNESP História da Música II**. Disponível em: <[www.univesptv.cmais.com.br/historia-da-musica-ii](http://www.univesptv.cmais.com.br/historia-da-musica-ii)>. Acesso em: 11 de Jul. 2016.