

**Matheus Baptista Mendonça**  
GRR20123898

**A trilha musical como elemento narrativo e dramático: a música empática como intensificador do visual. Análise do filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel*.**

Projeto apresentado à disciplina OA027-Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado em Música – Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.  
Orientador: Prof. Francisco Gonçalves de Azevedo

CURITIBA  
2019

## RESUMO

O presente trabalho analisa a trilha musical do filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel*, verificando a utilização da técnica composicional de motivos recorrentes (*leitmotiv*) e demonstra como a utilização dessa técnica, somado à utilização da música de caráter empático, é capaz de auxiliar a narrativa e dramaticidade fílmica, servindo de sugestão/intensificação emocional do visual, complementando a contextualização e dramatização da narrativa fílmica. O objetivo geral do trabalho é o de demonstrar a carga dramática e o auxílio narrativo que a música composta por Shore traz ao filme. Os objetivos específicos, são de analisar a música como elemento dramático e narrativo, suas sugestões emocionais e analisar, através dos estudos de Juslin (2019), o valor acrescentado que a trilha musical tem na sugestão de emoções em conjunto com o visual, auxiliando a percepção do espectador. Esse estudo foi feito a partir da transcrição e da análise dos principais temas musicais e trechos de efeito empático apresentados no filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel*. E como resultado, demonstro como o efeito empático, somado à pesquisa de Juslin, intensificam as emoções trazidas pelo visual

**Palavras-chave:** efeito empático; trilha musical; *O senhor dos anéis*; Howard Shore; emoções.

## ABSTRACT

The present project analyzes the musical of *The lord of the rings: the fellowship of the Ring*, verifying the use of the compositional technique of recurrent motifs (*leitmotiv*) and demonstrates as the use of this technique, combined with the use of empathic music, is capable of assisting narrative and film dramaticity, serving as an emotional suggestion/intensification of the visual, complementing the contextualization and dramatization of the film narrative. The general objective is to demonstrate the dramatic characteristics and the narrative support that the music written by Shore brings to the movie. The specific objectives are to analyze music as a dramatic and narrative element, its emotional suggestions and analyze, through the studies made by Juslin (2019), the added value that the musical track has on the emotions suggestions together with the visual, assisting the perception of the viewer. This study was made from the transcription and analysis of the main musical themes and excerpts of empathic effect presented in the film *The lord of the rings: the fellowship of the Ring*. As the result, I demonstrate how the empathic effect, added to Juslin's research, intensify the emotions brought by the visual.

**Keywords:** empathic effect; musical track; *The lord of the rings*; Howard Shore; emotions.

## ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Motivos do bem e do mal. Elaboração própria.	23
Figura 2. Tema da história do Anel. Elaboração própria.	28
Figura 3. Tema da sociedade do Anel (COBO, 2017, p. 14).	29
Figura 4. Tema do Condado (COBO, 2017, p. 18).	29
Figura 5. Tema do Gollum. Elaboração própria.	30
Figura 6. Tema dos elfos de Lothlórien. Elaboração própria.	31
Figura 7. Tema de Isengard/Saruman. Elaboração própria.	31
Figura 8. Tema da história do Anel. Elaboração própria.	31
Figura 9. Tema de Sauron. Elaboração própria.	32
Figura 10. Tema dos espectros do Anel. Elaboração própria.	32
Figura 11. Exemplo do trecho número 3. Banda de Hobbits tocando na festa no Condado. Exemplo de música diegética (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 20min 40s).	37
Figura 12. Exemplo do trecho número 4. Bilbo tirando o Um Anel do dedo (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 25min 50s).	37
Figura 13. Exemplo do trecho número 7. Hobbits cantando no bar, exemplo de música diegética (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 34min 58s).	38
Figura 14. Exemplo do trecho número 9. Frodo e Sam iniciando sua jornada com o Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 44min 52s).	38
Figura 15. Exemplo do trecho número 12. Aragorn liderando os Hobbits até Rivendell (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 06min 20s).	39
Figura 16. Exemplo do trecho número 16. Reencontro de Frodo e Bilbo em Rivendell (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 27min 36s).	40
Figura 17. Exemplo do trecho número 18. Anuncio da formação da sociedade do Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 45min 27s).	40
Figura 18. Exemplo 23. Gandalf e Frodo conversando sobre a Criatura Gollum (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 09min 08s).	41
Figura 19. Exemplo do trecho número 34. Demonstração de esperança da fragmentada sociedade do Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 3h 18min 57s).	42

Figura 20. Exemplo do trecho número 1. A criatura Gollum numa caverna escura com o Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 6min 24s).	42
Figura 21. Exemplo do trecho número 5. Bilbo obcecado pelo Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 27min 32s).	43
Figura 22. Exemplo do trecho número 10. Elfos da floresta saindo da Terra-média (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 45min 35s).	44
Figura 23. Exemplo do trecho número 11. Gandalf cavalgando até Isengard (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 46min 53s).	44
Figura 24. Exemplo 13. Aragorn cantando sobre uma donzela elfa, exemplo de música diegética (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 08min 04s).	45
Figura 25. Exemplo do trecho número 19. Bilbo apresenta uma feição maligna ao ser tentado pelo Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 47min 51s).	46
Figura 26. Exemplo do trecho número 20. Bilbo arrependido após tentar pegar o Um Anel de Frodo (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 48min 19s).	46
Figura 27. Exemplo do trecho número 21. Boromir sendo tentado pelo Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 53min 32s).	47
Figura 28. Exemplo do trecho número 24. Gandalf caindo no abismo junto à criatura Balrog (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 27min 25s).	47
Figura 29. Exemplo do trecho número 26. Criatura Gollum seguindo a sociedade do Anel pelo rio (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 54min 35s).	48
Figura 30. Exemplo do trecho número 27. Frodo e Sam conversando após a perda de Gandalf (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 55min 13s).	49
Figura 31. Exemplo do trecho número 30. Aragorn não se rendendo à tentação do Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 3h 03min 42s).	49
Figura 32. Exemplo do trecho número 31. Boromir sendo morto pelo Uruk'Hai (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 3h 09min 19s).	50
Figura 33. Exemplo do trecho número 32. Sociedade do Anel se lamentando após a morte de Boromir (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 3h 14min 09s).	50

Figura 34. Exemplo do trecho número 33. Frodo resgata Sam de se afogar e os dois partem rumo à Mordor sozinhos (frame retirado do filme <i>O senhor dos anéis: a sociedade do Anel</i> , dirigido por Peter Jackson, 2001, 3h 17min 09s).	51
Figura 35. Exemplo do trecho número 6. Bilbo encarando o Anel maligno (frame retirado do filme <i>O senhor dos anéis: a sociedade do Anel</i> , dirigido por Peter Jackson, 2001, 29min 00s).	52
Figura 36. Exemplo do trecho número 8. Escrituras presentes no Um Anel (frame retirado do filme <i>O senhor dos anéis: a sociedade do Anel</i> , dirigido por Peter Jackson, 2001, 37min 34s).	53
Figura 37. Exemplo do trecho número 14. Hobbits encurralados pelos espectros do Anel (frame retirado do filme <i>O senhor dos anéis: a sociedade do Anel</i> , dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 12min 28s).	53
Figura 38. Exemplo do trecho número 15. Apresentação da cidade de Isengard (frame retirado do filme <i>O senhor dos anéis: a sociedade do Anel</i> , dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 15min 38s).	54
Figura 39. Exemplo do trecho número 17. Isildur se recusando a destruir o Um Anel (frame retirado do filme <i>O senhor dos anéis: a sociedade do Anel</i> , dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 32min 39s).	55
Figura 40. Exemplo do trecho número 22. A sociedade do Anel na entrada das minas de Moria (frame retirado do filme <i>O senhor dos anéis: a sociedade do Anel</i> , dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 02min 35s).	56
Figura 41. Exemplo do trecho número 25. Olho de Sauron vendo o Um Anel através do espelho dos elfos (frame retirado do filme <i>O senhor dos anéis: a sociedade do Anel</i> , dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 43min 04s).	56
Figura 42. Exemplo do trecho número 28. A sociedade do Anel passando pelas estátuas de Argonath (frame retirado do filme <i>O senhor dos anéis: a sociedade do Anel</i> , dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 56min 55s).	57
Figura 43. Exemplo do trecho número 29. Boromir sendo tentado pelo Um Anel (frame retirado do filme <i>O senhor dos anéis: a sociedade do Anel</i> , dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 59min 44s).	58

## TABELAS

Tabela 1. Tabela de minutagem de música presente e ausente em <i>A sociedade do Anel</i>	33
Tabela 2. Sumário de características musicais usadas para expressar cinco diferentes categorias de emoções (JUSLIN, 2019, p. 126).	64

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	01
<b>1. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA</b>	04
1.1 A música no cinema	04
1.2 O <i>leitmotiv</i>	10
<b>2. METODOLOGIA</b>	14
<b>3. O SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL</b>	18
3.1 O filme <i>O senhor dos anéis: a sociedade do Anel</i>	18
3.2 Sinopse	19
3.3 Howard Shore	21
<b>4. A MÚSICA D'O SENHOR DOS ANÉIS</b>	23
4.1 A música na Terra-média: os motivos do bem e do mal	23
4.2 Cenas	23
4.3 Temas principais	27
4.4 O uso da música com efeito empático ou anempático	35
4.4.1 Trechos com sugestão emocional alegre/heroica	36
4.4.2 Trechos com sugestão emocional triste/misteriosa	42
4.4.3 Trechos com sugestão emocional de raiva/terror	51
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	60
<b>REFERÊNCIAS</b>	62
<b>ANEXOS</b>	64

## INTRODUÇÃO

Não há dúvidas de que a trilha sonora é uma parte fundamental da história do cinema e de produções audiovisuais. Com suas características, tais como: melodia, harmonia, instrumentação, orquestração, ritmo, ornamentos e estilos, a música é capaz de servir como uma espécie de indicador/intensificador emocional e narrativo, ou ter uma característica de indiferença, da imagem dentro das produções de qualquer tipo de documento fílmico. Como exemplo dessa intensificação emocional que a música proporciona ao cinema, podemos citar o tema principal do filme *Superman: o filme* (1978). Esse tema, composto por John Williams (1932- ) tem na sua instrumentação a predominância de instrumentos de percussão e do naipe dos metais. A construção desse tema propõe um caráter heroico e alegre, devido a sua instrumentação com uso de timbres mais estridentes, o uso do staccato, os ataques fortes às notas, o andamento rápido, sua harmonia simples e consonante, sua dinâmica forte e seu caráter de fanfarra (JUSLIN, 2019, p.126), remetendo às características do personagem em questão, o *Superman*.

A história do cinema evoluiu muito desde sua gênese, e paralelamente a isso, o uso da música como elemento de acompanhamento também. A música no cinema, inicialmente era usada como uma maneira de mascarar o ruído dos projetores das salas de exibição, porém com o avanço da tecnologia dos projetores, a música não foi deixada de lado. Inicialmente, a música não desempenhava um papel muito importante na questão do desenvolvimento dramático e do movimento das imagens. Porém com a evolução do pensamento da música como acompanhamento para as imagens, ela passou a ser pensada e criada de acordo com as necessidades emocionais de cada cena dos filmes. Para este presente trabalho a evolução mais importante se deu em 1915 quando o compositor Joseph Carl Breil (1870-1926) utilizou-se de técnicas conhecidas da ópera para a composição de suas trilhas musicais. A música de Breil no filme *O nascimento de uma nação* (1915) tem essa relevância por ter sido a primeira trilha musical a fazer o uso da técnica de recorrências temáticas, algo próximo ao que conhecemos como *leitmotiv*, técnica que se tornaria quase que um padrão pelos compositores subsequentes na área de composição de trilhas para filmes.

O *leitmotiv* é um tema ou ideia musical coerente e claramente definida e tem como a principal função representar e dar identidade a diferentes lugares, ideias, pessoas, objetos ou qualquer outro

aspecto de uma obra musical ou audiovisual. Através da sua repetição e reaparição, essa representação e identidade ficam cada vez mais evidentes a quem ou o que se referem. Como exemplo disso, em algo cotidiano, podemos traçar um paralelo com a música usada nas produções audiovisuais de publicidade e propaganda. Muitas pessoas reconhecem os temas musicais de marcas como: *Mcdonalds*, *Windows*, *Coca-Cola*, *Microsoft*, *EPSON*, *Intel* e diversas outras.

Na análise da trilha musical do filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel*, nota-se o uso dessa técnica composicional do *leitmotiv* em praticamente toda a trilha da obra. Tenho como objetivo, através da análise que foi feita nesse trabalho, demonstrar a carga dramática e o auxílio narrativo que a composição de Shore traz ao filme e através de uma análise quantitativa e qualitativa proposta por López Hernández (1965- ), em 2003, analiso essa trilha com o objetivo específico de verificar o valor acrescentado pela música no filme. O uso da música nesse filme tem um papel muito importante do ponto de vista dramático e narrativo e para a análise dos dados coletados utilizo como base os conceitos de Michel Chion (1947- ), Mervyn Cooke (1963- ) e Patrik N. Juslin (2019) que estão explicados na metodologia presente neste texto.

A escolha do uso da metodologia de análise quantitativa e qualitativa de López Hernández se deu por nos trazer uma forma padrão de como analisar documentos fílmicos, trazendo assim a possibilidade da análise sem requerer um conhecimento técnico elevado e, conseqüentemente, um tempo menor para a sua realização. Através dessa análise, demonstro como a trilha musical influencia na narrativa e na dramaticidade da obra, gerando uma unidade narrativa mais completa. Utilizando os conceitos de Chion e Cooke, como a música empática/anempática e a música diegética/extradiegética, e também os estudos de Juslin, demonstro a carga dramática sugerida pela música escrita para o primeiro filme da trilogia *O senhor dos anéis*. Esse trabalho se mostra relevante pela tentativa de confirmação, através da análise, da relevância do uso da técnica composicional de recorrência temática (*leitmotivs*) no filme e da música com efeito empático, sendo usados como elementos unificadores da narrativa fílmica, gerando por consequência, uma compreensão total da obra, além de poder servir de leitura para estudantes/compositores de trilhas musicais.

Nos capítulos seguintes farei uma revisão da bibliografia sobre a técnica composicional do *leitmotiv* (sua história, seu uso na música de concerto, seu uso na música para o cinema e exemplos de como ela se torna uma identidade). Contextualizarei o uso desta técnica no cinema através de um apanhado histórico da evolução da música utilizada nos documentos fílmicos, desde sua gênese. Além disso, apresento a sinopse do filme e a divisão em cenas feitas dentro da metodologia de López



Hernández (2003), os principais motivos e temas e faço uma breve biografia sobre o compositor Howard Shore (1946- ) para entendermos a sua trajetória musical até seu começo como compositor de trilhas musicais para cinema. Shore recebeu diversos prêmios por suas composições de trilhas musicais, sendo um dos mais reconhecidos compositores para o cinema da atualidade, junto com John Williams, Hans Zimmer (1957- ) e Ennio Morricone (1928- )

Após essa contextualização histórica e teórica realizei a análise auditiva dos principais *leitmotifs* presentes na obra, sendo as principais diretrizes a serem analisadas: a carga dramática sugerida pela música e o seu efeito empático, as características musicais que propiciam essas sugestões musicais e o uso dela como parte da narrativa. Através desses resultados, na apresentação dos dados, demonstro, com exemplos, como a trilha do filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel* é capaz de auxiliar a narrativa fílmica servindo de sugestão/intensificação dramática.

# 1.REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

## 1.1 A música no cinema

A relação do cinema/produto audiovisual e a música sempre foi muito recorrente e comum em nossas vidas. Convivemos com produções audiovisuais, praticamente, todos os dias de nossas vidas, seja em comerciais de televisão, novelas, filmes, séries, propagandas, publicidade entre outros. Observamos que a música está presente em, praticamente, todos esses produtos audiovisuais, com raras exceções quando a ausência da música é proposital e o silêncio é usado para gerar alguma emoção específica. No cinema, essa relação não foi diferente desde sua gênese. É claro que a estética e o pensamento utilizados na época não eram os mesmo que são utilizados atualmente. A música no cinema sofreu uma grande mudança e desenvolvimento nesse período, sendo usada anteriormente com a finalidade de mascarar ruídos e de acompanhamento, sem muita preocupação entre a relação da música com a imagem, até chegar no ponto em que a música era inteiramente pensada em relação à imagem, seja de forma narrativa ou dramática.

Nos primeiros anos do cinema, devido à ausência do som, os cineastas recorriam a outros efeitos, totalmente visuais, para dar a sequência e o preenchimento como arte dramaturgica. Mas, desde os primórdios, voltando à primeira exibição comercial, dos irmãos Lumiere, datada historicamente em 28 de dezembro de 1895 a música acompanha o cinema. Na exibição realizada pelos irmãos no Grand Café do Boulevard des Capucines, houve a presença da música com o acompanhamento de uma seleção musical ao piano. Segundo Carrasco, no ano seguinte tem-se notícia de várias exibições cinematográficas em salas de Londres que estavam utilizando orquestras para o acompanhamento dos filmes. O repertório utilizado nas primeiras exibições comerciais não é muito conhecido, por falta de informações, mas Ney Carrasco reitera que é possível supor a falta da preocupação entre o conteúdo imagético e o conteúdo musical selecionado. A explicação para isso era o fato de que os filmes na época eram meras curiosidades, com o intuito de pesquisa e experimentação, e as exibições públicas tinham a finalidade de apresentar o novo veículo de mídia audiovisual. Além disso, o cinema nesse período era utilizado de maneira muito mais a explorar o seu potencial comercial do que seus objetivos estéticos ou artísticos.

Não podemos confundir o acompanhamento musical usado no cinema mudo com o conceito de trilha musical. Segundo Carrasco, a diferença está no caráter técnico, o conceito de trilha musical, com base nos estudos realizados anteriormente, surge apenas após o surgimento da técnica de sincronização do som com a imagem, pois foi possível estabelecer relações precisas entre o som e a imagem. Desta maneira, não podemos entender a música no cinema mudo como trilha musical pelo fato dela não estar ainda sincronizada com a imagem nem estar contida na película.

Historicamente a música sempre esteve presente nas exhibições de cinema, há várias hipóteses sobre o por que a música foi escolhida ao invés de outro tipo de preenchimento e o por que ela se tornou indispensável. As duas hipóteses mais citadas, são as de Kurt London, que posteriormente foram complementadas por Hanns Eisler (1898-1962) e Theodor Adorno (1903-1969). Elas apresentam que a música teria sido incorporada para efetuar transições mais suaves entre as imagens desarticuladas (COOKE, 2001, p.20) e para abafar o ruído mecânico dos projetores da época, que ao contrário da música que envolvia, distraía os espectadores da narrativa e também para tornar o ambiente das salas escuras, silenciosas e inóspitas do cinema mais acolhedoras (CARRASCO, 2005, p.36).

Já Claudia Gorbman aborda o tema de maneira mais ampla separando esse motivo em quatro níveis: histórico, pragmático, estético e psicológico/antropológico. Historicamente, cineastas seguiram a tradição dos melodramas nas casas de espetáculo nas apresentações teatrais da época. Segundo Gorbman, a música presente nos melodramas chegavam a ter, muitas vezes, mais importância que os diálogos. A presença da música era indispensável nos teatros, com várias formações possíveis, desde pianistas solo até formações de orquestra eram utilizadas para o acompanhamento dos melodramas. Os melodramas eram responsáveis por uma grande porcentagem da produção dramaturgica na época. O que ocorreu nesse período foi que os exibidores de cinema apenas seguiram a tendência dominante nas casas de espetáculos da época, incorporando as diversas formações musicais às primeiras exhibições comerciais de cinema.

Pragmaticamente ela questiona também o porquê da música permanecer mesmo depois dos projetores terem se tornado menos barulhentos e terem sido isolados do público. Essa questão pode ser respondida do ponto de vista estético, onde a música intensifica a impressão de realidade do filme que em uma superfície bidimensional, monocromática e sem fala apenas apresenta uma ilusão de realidade e que, também, é responsável pelo preenchimento do vazio e como complemento da ação representada na imagem, como na linha do melodrama às quais o público estava habituado. Um outro

fator importante é o fator rítmico que já havia sido abordado por Kurt London onde ele comenta que “A razão mais essencial para explicar estética e psicologicamente a necessidade da música como acompanhamento do filme mudo é sem dúvida o ritmo do filme enquanto arte do movimento. Nós não estamos acostumados a perceber o movimento como forma artística sem o acompanhamento de sons, ou pelo menos ritmos audíveis.” Esse comentário de London nos diz que o papel da música, nessa época, era de servir como um suporte rítmico para o movimento do filme, por meio de paralelos, contrapontos, explicitações ou justificativas do ritmo das imagens.

Abordando a questão psicológica e antropológica, ela concluiu que a música é capaz de evocar o sentido comunitário e a sensação de coletividade, que torna o público uma comunidade de ouvintes participantes. Segundo Ney Carrasco, todos os argumentos possuem fundamentos, e seria bastante difícil de dizer qual deles teve o papel mais decisivo na questão do uso da música no cinema mudo. Mas é possível supor que todos eles tenham contribuído de forma direta para a incorporação da música nas exibições de filmes, de uma maneira que o cinema jamais se separaria da música no seu desenvolvimento subsequente, exceto em raras exceções. A música, de fato desempenhou um papel importante no período do cinema mudo, desde o princípio, a articulação fílmica acontece com a presença da música, afirma Ney e diz que “o cinema comercial pode não ter nascido falado, mas com certeza nasceu musical”. Para abordar de uma maneira mais didática e organizada, a história dessa evolução Ney Carrasco dividiu, genericamente, em três fases distintas que serão conceituadas a seguir. Mas antes disso, veremos um comentário do próprio Ney Carrasco a respeito dessa divisão:

A classificação dos tipos de acompanhamento musical no cinema mudo em fases é um tanto artificial e não pode ser entendida como algo rígido e estanque. O mais importante é ter em mente que, ainda que haja uma sucessão cronológica das fases, o mais correto seria entendê-las como diferentes modos de pensar o acompanhamento musical que se sobrepõe ao longo da história do cinema mudo. Assim, é possível que enquanto uma sala de primeira classe em um grande centro urbano estivesse realizando sua música nos moldes da terceira fase, uma pequena sala do interior ainda pudesse ter sua música realizada nos moldes da primeira ou segunda fase. (2005, p. 39).

No início, a música fazia o papel de mero acompanhamento musical, não necessariamente o de trilha musical. Percebia-se que não havia uma preocupação muito grande entre o conteúdo dos filmes e o material musical selecionado, onde não havia o cuidado de buscar uma correspondência direta com aquilo que era visto na tela. Assim como músicos não haviam ainda descoberto, nas primeiras exibições comerciais, o potencial narrativo da música em relação às imagens, os diretores e produtores de cinema, não haviam incorporado a linguagem musical aos seus filmes. Como afirma

Carrasco, isso se dá pelo fato de que o cinema ainda não havia se desenvolvido como linguagem narrativa, o que tornava os acompanhamentos musicais utilizados na época totalmente compatíveis com os filmes produzidos na época. Na maior parte das vezes, a seleção musical, que era feita pelos próprios músicos que eram responsáveis pelas salas de exibição, era extraído do repertório tradicional, principalmente das obras do período romântico, com mais ênfase nas músicas da segunda metade do século 19, como declara Ney Carrasco. As formações usadas para o acompanhamento musical no período variavam desde pianistas ou organistas solo até orquestras completas, baseado na condição financeira da sala de exibição. Normalmente, as músicas selecionadas eram tocadas integralmente, e era comum não haver muita correspondência com aquilo que era visto na tela. A maioria dos filmes da época eram curta metragens, e as sessões públicas apresentavam uma grande quantidade de curtas por sessão.

Ainda na primeira fase, houve um maior cuidado na tentativa de integrar o conteúdo musical com a narrativa dos filmes. Nesse período, o conteúdo musical, que ainda era extraído do repertório tradicional, eram associados às cenas com base no título das músicas do que no conteúdo musical como afirma Carrasco e nos dá de exemplo, com base em relatos de época, que era comum usarem de acompanhamento de cenas à luz do luar com o *Addagio da Sonata ao Luar* de Beethoven (1770-1827). Em cenas à beira de lagos utilizavam trechos da Suíte do balé *O Lago dos Cisnes* de Tchaikovsky (1840-1893). Como essas músicas eram bastante conhecidas era esperado essa associação pela maior parte do público presente nas exibições.

Nesse período, alguns músicos, principalmente pianistas e organistas, começaram a improvisar diante das exibições dos filmes e foi notando-se a aceitação do público perante aquilo, sendo usada como transição entre os momentos da seleção musical e como preenchimento de qualquer espaço que pudesse ter entre o filme e o material musical. O que nos leva à segunda fase foi a tentativa de aproximar a relação da música e da imagem. Isso aconteceu a partir da gradual fragmentação da seleção musical. Ao invés de tocar as peças integralmente, os músicos assistiam ao filme antes da exibição e selecionavam trechos musicais mais curtos que tinham correspondência com cada um dos momentos do filme. Junto a isso, o número de transições escritas previamente ou improvisadas cresceu substancialmente, como afirma Carrasco. Nessa transição que se encerra a primeira fase.

Na segunda fase do cinema mudo é onde os cineastas começam a se interessar pelo acompanhamento musical de seus filmes, assim como os editores musicais que, enxergando o grande potencial comercial do cinema, passam a editar em larga escala partituras exclusivamente voltadas

ao acompanhamento musical de filmes e, respectivamente, analisando suas cargas dramáticas. O que acaba culminando também em uma maior padronização do material musical executado em relação a exibição do filme através das planilhas de indicações musicais, que até então não estava presente na primeira fase. Segundo Carrasco, a Edison Film Company, em 1909, foi a primeira produtora cinematográfica a tomar a iniciativa de ter um cuidado maior com o conteúdo do acompanhamento musical, distribuindo sugestões específicas do material musical para o acompanhamento dos filmes produzidos pela produtora.

Nesse período, surgiram coletâneas, feitas pelos editores, direcionadas ao acompanhamento musical dos filmes da época. As partituras contidas nestas coletâneas eram organizadas de acordo com o seu potencial dramático e o método de classificação utilizado era o da concepção do acompanhamento musical como música descritiva. Nas palavras de Ney Carrasco temos a explicação da música descritiva no cinema:

O conceito de música descritiva é, por si só, bastante discutível. O que significa, de fato, descrever musicalmente uma ação? Se quisermos ser rigorosos veremos que esta é uma questão bastante complexa. Contudo, o termo tem sido bastante usado e, ao que se pode observar, ele se refere a dois tipos de procedimentos bastante comuns em música de cinema. O primeiro deles é aquele em que exista um paralelismo rítmico entre a música e a ação filmada. Trata-se de uma prática que evoluiria no sentido daquilo que nos anos 30 viria a ser chamado pelos compositores de música de cinema de *mickeymousing*. O segundo é aquele no qual se faz uso de unidades musicais bastante sedimentadas no ouvido cultural ocidental e que, associado às imagens, podem sugerir significados específicos. Assim, o canto gregoriano provocaria uma ideia associativa de religiosidade; a marcha militar estaria associada à ideia de luta, guerra, vitória e assim por diante (2005 p.41).

Nesse período ainda eram utilizadas músicas do repertório tradicional, além das composições originais, mas na maioria das vezes eram adaptadas para intensificar seu potencial dramático. Como assegura Ney Carrasco, as duas coletâneas mais citadas encontradas na literatura especializada são a *The Sam Fox moving picture volumes* de J.S. Zamecnik (1913) e a mais conhecida *Kinobibliothek* de Giuseppe Becce (1919), que era mais conhecida como *Kinothek*.

Apesar dessa padronização da música no cinema, ainda existia bastante diversidade na parte da execução musical, pois a grande diversidade de formações musicais, que variavam de uma sala de exibição para a outra, fazia com que a música não fosse exatamente a mesma em cada exibição. Basicamente, a segunda fase do cinema mudo se baseia na tentativa de padronizar o material musical e o próximo passo na evolução do acompanhamento musical, que seria a distribuição dos filmes com uma planilha de indicação de seu acompanhamento musical, nos leva à terceira fase. Assim como o

surgimento das planilhas de indicação, acontecia em paralelo o crescimento da indústria cinematográfica, o que fez com que, cada vez mais, houvesse a criação de músicas originalmente compostas para os filmes, tomando gradativamente o lugar das planilhas.

Na terceira fase a música começa a ser executada especialmente para a exibição dos filmes, onde não necessariamente se tratava de uma música original, mas sim de arranjos específicos de músicas já existentes, especialmente trabalhadas para atender às necessidades expressivas do filme. Historicamente, a primeira partitura original composta para o cinema foi a do filme *O assassinato do duque de Guise*, escrita em 1908 pelo compositor francês Camille Saint-Saëns (1835-1921). Mas ela não teve tanta importância quanto a partitura do filme *O nascimento de uma nação* (1915) de D. W. Griffith (1875-1948) que foi composta por Joseph Carl Breil (1870-1926).

A música presente no filme não é totalmente original, é uma mistura de composições inéditas e adaptações de músicas do repertório tradicional do sul dos Estados Unidos, feitas pelo compositor. A importância dessa trilha musical é a antecipação de práticas que se tornariam recorrentes na música para o cinema, uma delas é o uso da recorrência temática, ou seja, algo próximo aos *leitmotifs* (técnica de recorrência temática popularizada por Richard Wagner). Este assunto vai ser abordado de maneira mais completa ao longo desta revisão bibliográfica. O próprio compositor Breil via a música do filme *O nascimento de uma nação* como uma “...ópera sem libreto” como afirma Martin Miller Marks em seu livro *Music and the silent film*. Outro compositor muito importante da época, junto com Breil, Griffith e Saint-Saëns, é Edmund Meisel (1894-1930), compositor que trabalhou em dois filmes do renomado diretor Sergei Eisenstein (1898-1948), *O encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927). Segundo Carrasco, a partir desse momento, o referencial musical para o cinema deixa de ser o dos melodramas e dos espetáculos de variedades da época e passa a ser a ópera.

O potencial de criação de composições musicais originais de música extradiegética começou a ser realizado nos Estados Unidos quando os compositores do período desenvolveram uma linguagem universal muito influente de convenções orquestrais para a composição de trilhas musicais. Essa linguagem que tem sua raiz no romantismo do século 19 foi perpetuado por diversos compositores europeus que seguiam os estilos de Wagner, Strauss e o impressionismo francês. O primeiro compositor a ter renome individualmente pelo seu trabalho criativo na criação de trilhas musicais foi Max Steiner (1888-1971), um imigrante de Viena que chegou a Hollywood em 1929 depois de trabalhar na Broadway. Em seu trabalho para o filme *King Kong* (1933), cuja trilha é uma típica trilha extradiegética, Steiner apresenta uma música baseada na estrutura leitmotívica, música

ilustrativa sincronizada com a ação específica apresentada na tela, com o uso de dissonâncias para sugerir terror e suspense e o uso do silêncio para enfatizar o som diegético da imagem, características essas que se mantiveram como tendência na criação de trilhas musicais nos períodos subsequentes. (COOKE, 2001, p.5).

A música no período do cinema mudo alcançou um status de parte integrante dos filmes, ao contrário do que foi em seu início, um mero fundo musical para mascarar ruídos e preencher espaços vazios. Outro fator importante da evolução da música no cinema foi o imenso potencial dramático e significativo que a música possui e pôde agregar aos filmes, principalmente num momento em que não era possível contar com o recurso do diálogo. Como exemplo desse potencial dramático, podemos citar o famoso tema do filme *Tubarão* (1975), dirigido por Steven Spielberg (1946- ) e com a música de John Williams. No tema principal do filme, a música tem um papel fundamental na ambientação do suspense e do movimento na cena. Esse efeito dramático trazido pela música se dá pelo seu tema ser uma alternância entre duas notas, em uma distância de segunda menor (E e F), no registro grave, com um crescendo de intensidade e velocidade à medida em que o tubarão vai se aproximando de sua vítima, gerando assim uma crescente no suspense nas cenas em que o tubarão aparece. A música passou a ser, com sua consolidação enquanto linguagem narrativa, cada vez mais definida pelos próprios realizadores dos filmes, não era mais possível deixar a critério dos exibidores a seleção musical, pois isso comprometeria o resultado final do filme. (CARRASCO, 2005, p.44).

## **1.2 O leitmotiv**

A palavra *leitmotiv* tem origem Alemã e significa, segundo dicionários, motivo condutor. Segundo Arnold Whittal (1935- ), “o *leitmotiv* é um tema ou outra ideia musical coerente, claramente definida que possa manter sua identidade mesmo se modificada em aparições subsequentes.” e seu propósito é: “representar ou simbolizar uma pessoa, objeto, lugar, ideia, estado de espírito, força sobrenatural ou qualquer outro ingrediente em uma obra dramática, usualmente operística mas também vocal, coral ou instrumental” (The New Grove, 1986, p.644). Esses motivos podem reaparecer inalterados ou podem conter alterações rítmicas, na sua estrutura intervalar, na harmonia, orquestração ou acompanhamento e podem também ser combinado com outros motivos para sugerir uma nova carga dramática (WHITTAL, 2002, p.1). Esse termo geralmente é associado à obra de Richard Wagner, embora ele nunca tenha usado esse termo em seus textos sobre música, utilizando como preferência expressões como *Grundthema* ("tema fundamental"), *Melodisches Moment*



("momento melódico"/ponto de virada melódica), *Hauptmotiv* ("motivo principal") (COOPER; KINNETT, 2013 p.320).

O termo *leitmotiv* deve ser diferenciado do termo motivo remanescente, que foi utilizado na ópera desde o início do século 18. A principal diferença é que o motivo remanescente é algo de fora do contexto musical e é usado com moderação para apontar uma situação dramática em particular. Por outro lado, o *leitmotiv*, tende a ser usado com mais frequência como extensão do material temático usado como base da obra em questão. Wagner utilizou a técnica do *leitmotiv* para dar unidade formal a suas óperas, não apenas para unir o drama à música, como nenhum outro compositor havia feito antes dele. (PEREIRA, 2007, p.26)

Quando o assunto é a respeito da origem do termo, Arnold Whittal aponta que o termo foi adotado pelos primeiros comentaristas das obras de Wagner, para dar destaque no que eles acreditavam ser o recurso mais importante para a compreensibilidade e intensidade expressiva em suas obras. Já Marcio Pereira, em sua tese de doutorado, nos traz várias informações, de diferentes fontes, a respeito da origem do termo, como afirma em seu texto:

Quanto à paternidade do termo *leitmotiv*, fontes mais antigas como o The Grove Dictionary (1946: Vol. III, p.134), o Larousse de la Musique (1957: 535), o The Harvard Dictionary of Music (1972: 465) e outros, a atribuem ao Barão Hans von Wolzogen, libretista e crítico musical alemão, amigo de Wagner, e que pela primeira vez aplicou essa expressão à obra do compositor, em 1876 (The New Grove, 1986, vol. 10: 646). Fontes mais recentes, como o The New Harvard Dictionary of Music (1986:443), o The New Grove Dictionary (idem, ibidem), o The New American Dictionary of Music (1991: 296) e Gerhard Knapp (2004) creditam a primeira aparição impressa do termo *leitmotiv* a Friedrich Wilhelm Jähns (1809-1888), intelectual, professor de canto e compositor alemão que foi, segundo essas fontes, quem pela primeira vez empregou esse termo em um catálogo comentado da obra de Weber: Carl Maria von Weber in seinen Werken, de 1871 (The New Grove, Volume 9, p. 465-1986) (2007, p.26-27).

Mas antes de Weber, no fim do século 18, já haviam compositores desenvolvendo o uso de motivos recorrentes com efeito dramático na ópera francesa. Coelho (1999, p.104) cita como compositores de óperas francesas que se utilizaram da técnica de motivos recorrentes: André Grétry (1741-1813), Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809) e Charles-Simon Catel (1773-1830).

Há pesquisadores como Joseph Kerman (1988, p.131) e John D. Drummond (1980, p.131-133), que afirmam que a técnica do *leitmotiv* surgiu bem antes do século 18 na própria obra *Orfeo* de Claudio Monteverdi (1567-1643). No *Orfeo*, toda vez que a morte de Eurídice é mencionada aparece uma oposição dos acordes de Sol menor e Mi maior e Drummond, em seu artigo, argumenta que "Oficialmente, o *leitmotiv* só seria inventado no século dezenove, mas se o *leitmotiv* é definido como

uma ideia musical significativa que se repete para refletir uma ideia dramática, e cujas repetições têm uma função estrutural, então a oposição Sol menos/Mi maior, feita por Monteverdi deve ser considerada como um *leitmotiv*". Wagner foi uma grande influência para toda a ópera e seus discípulos, embora ninguém tenha conseguido imitá-lo com sucesso. Porém o seu ideal de *Gesamtkunstwerk* ("obra de arte total"), exerceu profunda influência em seus seguidores.

Segundo Kalinak (1992, p.61) "foi a ópera wagneriana com sua expressão musical contínua, sua ligação da música com o drama, e seu uso do leitmoiv para unificar sua estrutura que forneceu o modelo mais direto para o acompanhar do cinema mudo". Essa ligação comumente afirmada entre a ópera de Richard Wagner e o cinema, fez com que o uso da técnica do *leitmotiv* se tornasse o elemento de ligação das seleções musicais heterogêneas das coletâneas no início do cinema mudo e até mesmo das colagens de partituras que eram usadas pelos acompanhadores de filmes (PEREIRA, 2007, p.44). Por exemplo, em uma das primeiras partituras do cinema mudo, a versão de 1909 de *Frankenstein* se utiliza de um motivo do *Freischutz* de Weber a cada aparição do Frankenstein (KALINAK, 1992, p.64).

A partir de então, o uso dessa técnica se tornou algo muito usual na música do cinema, usado à exaustão pelos compositores desse período. O uso foi tão intenso a ponto de um manual para acompanhadores de filmes da época aconselhar que o "tema (*leitmotiv*) deve ser anunciado na introdução, ser enfatizado na primeira aparição do personagem ao qual está ligado, e deve receber sua glorificação suprema, por meio de dinâmica, etc., no final do filme." (KALINAK, 1992, p.64).

Com o surgimento do cinema sonoro (falado), a música incidental antes contínua no cinema mudo, praticamente desapareceu, pois com a voz humana gravada tendo mudado as prioridades estéticas do cinema da época, aproximando o filme com o ideal de realidade que Hollywood queria reproduzir na película, a trilha sonora extradiegética punha-se em confronto com a ideologia hollywoodiana de reforçar a impressão de realidade (KALINAK, 1992, p.66). Além disso, a tecnologia da época não permitia a junção da trilha musical com à trilha dos diálogos.

Porém em 1932, após vários avanços tecnológicos, tornou-se possível fazer essa separação dos sons do cinema em três pistas: vozes, efeitos sonoros e a música/trilha musical. A partir desse momento, a música incidental voltou a ser utilizada em grande escala, e permanece até hoje, com algumas variantes, não só no cinema norte americano como também no resto do mundo, de acordo com Gorbman (1987, p.72), Kalinak (1992, p.203-205) e Michel Chion (1995, p.128-129).

A obra composta, orquestrada e conduzida por Howard Shore em *O senhor dos anéis: A sociedade do Anel* foi muito aclamada pela crítica, tendo recebido o Oscar, em 2002, por melhor música – composição original, pela trilha musical do primeiro filme da trilogia. O compositor utilizou-se da técnica do uso de motivos recorrentes, os *leitmotifs*, como recurso básico para a criação da trilha musical da trilogia. O filme dirigido por Peter Jackson (1961- ), estreado em 2001, tem 228 minutos (na versão estendida, versão usada como base nesse trabalho) e conta com aproximadamente 193 minutos de música originalmente escrita para o filme (83,5% do tempo de filme). Shore mostra na trilha musical o uso da técnica composicional dos motivos condutores (*leitmotiv*) somado à música de caráter empática para a trilha do cinema, e como isso interfere na dramaticidade e na narrativa do filme, contando com diversos temas distintos durante a trilogia. Após várias escutas atentas e análises, percebemos que esses temas vão se desenrolando, variando e se mesclando com outros através da história representada na imagem.

Shore utilizou-se da formação de orquestra, com a gravação feita pelos músicos da London Philharmonic Orchestra, como instrumentação base para a composição da trilha musical. Em sua composição, Shore desenvolveu mais de 100 temas distintos para a trilha musical da trilogia d’*O senhor dos anéis* e d’*O Hobbit* utilizados para caracterizar os personagens, objetos, lugares e ideias da cultura da Terra-média (CHAKRABARTI, 2013, em entrevista). Através das variações desses motivos condutores, seja na questão tímbrica, orquestral, melódica, rítmica ou harmônica observadas a partir da análise auditiva dos temas, Shore foi capaz de adicionar um efeito empático (CHION, 2011, p.14) e dramático ao desenvolvimento da história e dos temas, gerando uma unidade entre a imagem e a trilha musical. A dualidade entre o bem e o mal é utilizada como estrutura base para a criação dos motivos, ideia parecida com a de John Williams na criação da trilha musical da franquia *Star Wars*. Williams criou temas distintos para os dois principais antagonistas da saga, o tema de Luke Skywalker, de caráter heroico e sendo usado como tema principal nos filmes e o tema de Darth Vader, de caráter de marcha imperial com predominância de instrumentos de percussão e do naipe dos metais.

## 2.METODOLOGIA

A metodologia utilizada no presente trabalho é a da análise quantitativa e qualitativa de Maria Ángeles López Hernández (2003), professora titular da Universidad de Sevilla, com o objetivo de destacar a importância do uso da música como recurso dramático e narrativo no filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel*. Esse tipo de metodologia de análise é defendido pela autora com o intuito de criar um sistema homogêneo para a análise de uma grande quantidade de documentos fílmicos, através da análise cronológica-sequencial da obra. Com o conhecimento do método proposto e a familiaridade das suas técnicas de aplicação, a autora defende que é possível analisar os documentos fílmicos sem a necessidade de um conhecimento técnico elevado, conseqüentemente, gerando um tempo de trabalho menor. Para a realização da análise, eu dividi o filme em 18 cenas nas quais foram analisados e anotados dados como: a minutagem do uso da música (presente/ausente), os *leitmotifs* apresentados em cada cena, em ordem de aparição, o conteúdo da história presente em cada uma das cenas (ação presente nas imagens) e a minutagem.

López Hernández propõe a utilização da folha de análise sequencial de conteúdo fílmico para a criação das tabelas para a análise e organização dos dados coletados. Esses dados são analisados segundo dois parâmetros: os principais componentes narrativos visuais do filme (o plano, época, ambiente, luz, os personagens presentes, as ações, diálogos) e os principais componentes narrativos sonoros (voz, música, ruído, música ambiente e efeitos sonoros). Para o presente trabalho o foco são os elementos narrativos sonoros, porém, analiso apenas a trilha musical do filme, excluindo portanto, os diálogos e os efeitos sonoros. Sendo analisados os seguintes parâmetros, que compõem os dados quantitativos da metodologia: minutagem de cada cena, minutagem de música presente e ausente, uma sinopse resumida da ação presente na imagem e os *leitmotifs* apresentados, em ordem de aparição, e suas possíveis variações, além de momentos de sincronia música/imagem. Para a exposição desses dados quantitativos, ao invés da criação das tabelas, optei por apresentar os dados coletados em texto corrido, evitando assim, um excessivo número de páginas e a poluição do texto com muitas tabelas.

Para a coleta dos dados qualitativos apresentados neste trabalho, foram analisados alguns dados presentes na música d'*O senhor dos anéis*, como: a instrumentação utilizada nos temas

originais e em suas variações, os arranjos, as melodias, as harmonias, a rítmica, além da recorrência motivica presente na trilha. Utilizo para a análise dos dados qualitativos a conceptualização de Michel Chion (2011) sobre o valor acrescentado pela música no cinema, o efeito empático/anempático que a música propõe junto à imagem. Além dos conceitos trazidos por Chion (2011), há também os conceitos de música diegética e extradiegética trazidos por Mervyn Cooke (2001). Esses conceitos, utilizados como metodologia para a análise dos dados do trabalho, estão exemplificados a seguir:

- O VALOR ACRESCENTADO - “Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre <naturalmente> daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem.” (CHION, 2011, p.12).

Segundo Michel Chion (2011, p.14), a música escrita para o cinema pode ser classificada de duas maneiras, possuindo um caráter empático, quando a música atua junto à emoção do visual, ou um caráter anempático, quando a música atua de maneira contrária ao que é apresentado no visual.

- EFEITO EMPÁTICO: “Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento.” (CHION 2011, p.14).

- EFEITO ANEMPÁTICO: “Na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável.” (CHION, 2011, p.14)

A música escrita para o cinema pode ser analisada de duas maneiras, dependendo de onde está localizada a fonte sonora, junto ao visual ou fora dele, podendo ela ser diegética ou extradiegética,

- MÚSICA DIEGÉTICA – Música contida na ação, conhecida como: música diegética, música contida na tela, intrínseca ou música realista (COOKE, 2001, p.1).

- MÚSICA EXTRADIEGÉTICA – música de fundo para intensificar o sentimento da cena e/ou explicando desenvolvimentos dramáticos e aspectos do personagem, chamada de: música extradiegética ou música extrínseca (COOKE, 2001, p.1).

Através da análise dos temas apresentados na obra, demonstro o potencial de sugestão dramática e narrativa que a música propõem aos espectadores, através de seu efeito empático, utilizando para isso estudos feitos por Juslin (2019). Juslin apresenta, em seus estudos, uma tabela

com cinco emoções principais, a alegria, a tristeza, a raiva, o medo e a ternura. Dentro de cada uma dessas emoções ele descreve características musicais capazes de alcançarem essas sugestões emocionais, sendo algumas dessas características passíveis de variação pelo intérprete.

Segundo Juslin, as sugestões emocionais, na música, dependem de um julgamento de valor psicológico, que levam em consideração fatores individuais e contextuais. E complementa dizendo que toda resposta à música ocorre em uma interação complexa entre a música, o ouvinte e a situação, como foi argumentado pelo pesquisador Harald Jørgensen, em 1988 (2019, p.21-22) Cada um desses fatores podem influenciar a sua percepção. Juslin nos traz um exemplo dessa relação entre a música, o ouvinte e a situação:

Considere alguns exemplos. A sua experiência pode ser afetada por características musicais, como o andamento, o ritmo, melodia, articulação, timbre, harmonia, fraseado, instrumentação, textura e gênero musical. Pode também ser afetada por características individuais, como a idade, o gênero, a personalidade, educação, experiência musical, a bagagem cultural, estado de espírito (sentimento, atenção, se você está cansado) e traços de personalidade. Finalmente, ela pode ser afetada por fatores situacionais, como a localização (em casa, em um show, ao ar livre), contexto social (ouvindo sozinho ou com amigos), outras atividades ocorrendo ao mesmo tempo (correndo, dançando), condições acústicas (ouvindo em um *headphone* ou em alto falantes, qualidade sonora) ou impressões visuais (gestos do performer) (2019, p.22).

Como conclusão, Juslin diz “parece seguro concluir que a expressão emocional na música envolve tanto aspectos universais quanto aspectos específicos de cada cultura” (2019, p.133). A partir desse estudo, descrevo abaixo as principais características trazidas por Juslin (2019) na tabela 2, que se encontra na sua forma integral, em inglês, nos anexos deste trabalho.

Alegria – andamento rápido, variação de andamento pequena, uso do modo maior, harmonia simples e consonante, dinâmica médio-forte, uso de frequências agudas, uso de intervalos de quarta e quinta justas, uso da articulação do staccato, ritmo suave e fluido e timbres brilhantes.

Tristeza – andamento lento, uso do modo menor, uso da dissonância, dinâmica piano, uso de intervalos pequenos (ex. 2<sup>a</sup>m), articulação por legato, uso de pausas, vibrato lento e o uso de ritardando.

Raiva – andamento rápido, com pouca variação de andamento, modo menor, atonalidade, dissonância, dinâmica fortíssima, uso do registro agudo, uso de intervalos de 7<sup>a</sup>M e 4<sup>a</sup> aumentada, uso da articulação do staccato, ritmo complexo, mudanças rítmicas súbitas, uso de timbres com sonoridade forte e “afiada”, ataques/decays fortes, acentos em notas instáveis na tonalidade, uso do acelerando, vibrato médio-rápidos com longa extensão.

Medo – andamento rápido, modo menor, dissonância, dinâmica fortíssima, uso do registro agudo com amplo espectro de frequências, uso da articulação do staccato, uso de timbres com sonoridade suave, vibrato rápido e de curta duração.

Ternura – andamento lento, modo maior, consonância, dinâmica médio-piano, uso do registro grave, uso da articulação legato, timbres com sonoridade suave, acentos em notas estáveis na harmonia, uso dos vibratos médio-rápidos e de curta duração.

### **3. O SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL**

#### **3.1 O filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel***

Baseado na obra prima de John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel* é o primeiro filme da trilogia da aventura épica que retrata a luta do bem contra o mal, o poder da amizade e a coragem individual. A saga é centrada no hobbit chamado Frodo Baggins, que herda um anel mágico de seu tio (Bilbo Baggins) que dá ao senhor do escuro (Sauron) poder de escravizar o mundo. Com uma sociedade leal de elfos, anões, homens e um mago, Frodo embarca em uma jornada heroica para destruir o Um Anel e achar um caminho de emergência da humanidade. A história do filme será contada com mais detalhes na sinopse presente neste texto. A locação utilizada para as filmagens foi a Nova Zelândia. Com suas paisagens incríveis, suas montanhas e florestas, a Nova Zelândia foi o lugar ideal para representar, geográfica e visualmente, toda a história e a cultura da Terra-média.

O livro, que foi escrito entre 1937 e 1949, e foi publicado em julho de 1954, tornou-se um dos romances mais vendidos do mundo, com mais de 150 milhões de cópias vendidas (WAGNER, 2007). Devido a esse sucesso, a trilogia de livros *O senhor dos anéis* foi traduzida em 38 línguas distintas, tornando-se um fenômeno mundial. Além de escrever, J.R.R. Tolkien atuou como professor na renomada Universidade de Oxford, durante o período de 1925 a 1945. O escritor também participou ativamente da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e logo após esse período começou a escrever os primeiros rascunhos do seu complexo mundo imaginário, que resultaram nas obras *O Hobbit*, *O senhor dos anéis* e *O silmarilion*. Por seu sucesso e importância Tolkien foi nomeado, em 1972, Comandante da Ordem do Império Britânico pela rainha Elizabeth II. A popularidade do mundo de *O senhor dos anéis* resultou em numerosas referências na cultura popular, tendo inspirado, e continua inspirando, artes, música, filmes, programas televisivos, literatura e vídeo games. *O senhor dos anéis* possui adaptações premiadas para o rádio, teatro e o cinema.

O filme, dirigido por Peter Jackson, foi nominado a 13 Óscar's, sendo eles: melhor filme; melhor diretor; melhor roteiro adaptado; melhor ator coadjuvante; melhor direção de arte; melhor figurino; melhor edição; melhor maquiagem; melhor banda sonora original; melhor canção original;



melhor mixagem de som; melhores efeitos visuais e melhor cinematografia. Das 13 indicações, ganhou 4 prêmios, sendo eles, pela maquiagem, pela trilha sonora, pelos efeitos visuais e pela cinematografia. A música da trilogia foi composta, orquestrada e conduzida por Howard Shore, a trilha musical da saga é uma das mais bem sucedidas do cinema, sendo votada inúmeras vezes como melhor trilha musical original. Isso devido à sua duração dentro do filme, o uso de instrumentações pouco usadas na cultura ocidental, a diversidade de estilos musicais e pela quantidade do uso de temas musicais recorrentes.

Para a produção do filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel*, Peter Jackson teve um orçamento de 93 milhões de dólares para a sua produção, tendo lucrado cerca de 871,5 milhões de dólares com a bilheteria do filme. Situado na 11ª posição da lista *Top rated movies* do site *imdb.com*, um dos maiores sites especializados em cinema, com uma nota 8.8/10, estando atrás apenas de filmes como: *O poderoso chefão I (1972) e II (1974)*, *Um sonho de liberdade (1994)*, *A lista de Schindler (1993)*, *O senhor dos anéis: o retorno do rei (2003)*. Demonstrando assim a sua importância e visibilidade dentro da área do cinema.

### 3.2 Sinopse

O prólogo, narrado por Galadriel, mostra o senhor do escuro, Sauron, forjando o Um Anel que ele pode usar para conquistar as terras da Terra-média através da escravização dos portadores dos anéis de poder, anéis mágicos dados a indivíduos das raças dos elfos, anões e homens. A última aliança de elfos e homens é formada para combater Sauros e suas tropas no pé da Montanha da Perdição, porém o próprio Sauron aparece para matar Elendil, o rei de Arnor e Gondor, e Giliad, rei de Noldor. Após a derrota de Elendil, seu filho, Isildur, pega os restos da espada quebrada de seu pai, a Narsil, e ataca contra a mão de Sauron. O golpe de espada decepa os dedos de Sauron, separando-o do Um Anel e derrotando seu exército. Porém, por conta da vida de Sauron ser selada ao Um Anel, ele não pode ser completamente derrotado até que o Um Anel seja destruído. Isildur pega o Um Anel e sucumbe à sua tentação, decidindo não destruí-lo. Mais tarde Isildur é cercado por orcs e morto, e o Um Anel é perdido no rio Anduin, onde Isildur caiu.

O Um Anel é achado 2500 anos depois, pela criatura Gollum, que o leva consigo para as cavernas por 500 anos. Os poderes do Um Anel concederam à criatura Gollum uma longevidade de vida não natural. O Um Anel o abandona, em um determinado momento, e é achado pelo Hobbit

Bilbo Baggins, pela lástima de Gollum. Bilbo retorna à sua casa no Condado com o Um Anel e a história avança no tempo em 60 anos. Em seu 111º aniversário, Bilbo deixa o Um Anel para seu sobrinho e herdeiro Frodo Baggins. O mago Gandalf logo descobre que esse anel se trata do Um Anel e manda Frodo a Bree junto com Sam, planejando encontrá-los após ir à Isengard encontrar Saruman. Saurman revela que os Nazgul, ou espectros do Anel, saíram de Mordor para capturar o Um Anel e matar quem quer que seja o seu portador. Saruman revela-se estar do lado de Sauron e aprisiona Gandalf no topo de Orthanc. Gandalf descobre o plano de Saurman, derrubar toda a floresta à volta para usar de combustível para a forja de armas para um exército de orcs enormes, os Uruk-hai.

Frodo e Sam logo são acompanhados por mais dois hobbits, Merry e Pippin. Após encontrarem e despistarem um dos espectros do Anel no caminho, eles conseguem chegar a Bree e lá eles conhecem um homem chamado Strider, que aceita guiá-los a Rivendell e os ajuda a despistar os espectros do Anel novamente. Após uma parte da jornada, eles passam a noite em cima da colina de Weathertop, onde são atacados novamente pelos Nazgul. Strider batalha contra os espectros e os espanta, porém Frodo foi gravemente ferido por uma lâmina Morgul, e eles precisam levá-lo às pressas para Rivendell para ser curado. Enquanto são perseguidos pelos Nazgul, Frodo é levado, à cavalo, pela elfa Arwen para o refúgio élfico de Rivendell, onde é curado pelo pai e Arwen, Elrond.

Em Rivendell Frodo reencontra Gandalf, que explica por que não os encontrou em Bree, como planejado. Gandalf conseguiu escapar de Orthanc com a ajuda de Gwaihir, uma águia gigante. Nesse meio tempo, Elrond reúne um conselho para decidir qual será o destino do Um Anel. A única maneira de destruir o Um Anel é jogando-o nas lavas da montanha da perdição, onde ele foi forjado. Apesar da jornada ser extremamente perigosa, Frodo se voluntaria para levar o Um Anel até a montanha da perdição. Ele é acompanhado por seus amigos hobbits, Gandalf, Strider que revela-se Aragorn, o herdeiro do trono de Gondor. Juntam-se à eles, também, o elfo Legolas, o anão Gimli e Boromir. Juntos eles formam a sociedade do Anel. A sociedade sai em sua jornada e tentam passar a montanha Caradhras, mas são parados por Saruman, que usa sua magia para causar uma avalanche. Eles então são forçados a continuar a viagem por debaixo da montanha, nas minas de Moria. Após uma parte da jornada pelas minas, Pippin acidentalmente entrega a posição da sociedade aos orcs. Enquanto correm, eles encontram um Balrog, um demônio ancião de fogo e sombras, na ponte de Khazad-dûm. Gandalf confronta a criatura na ponte, possibilitando que os outros fujam, enquanto ele cai, junto à criatura, no abismo da mina.

O grupo escapa para o reino de Lothlórien, onde são abrigados por seus governantes, Galadriel e seu marido Celeborn. Galadriel é testada pelo Um Anel quando tenta convencer Frodo a dar-lhe o Um Anel, mas ela volta a sua consciência e pede a Frodo para que proteja o Um Anel até que ele possa ser destruído. Depois de descansarem, a sociedade decide viajar pelo rio Anduin até Parth Galen. Antes de partirem, Galadriel dá a Frodo o seu Phial, uma fonte luminosa. Após chegarem em Parth Galen, Boromir, afetado pelo poder do Um Anel, tenta tomar o Um Anel de Frodo, que consegue escapar colocando o Um Anel e desaparecendo. Sabendo que o poder de tentação do Um Anel vai ser forte demais para o resto da sociedade do Anel, Frodo decide seguir a jornada sozinho. Enquanto isso, o resto da sociedade é atacada por Uruk-hai's. Merry e Pippin, percebendo que Frodo está partindo, distrai os orcs para que Frodo possa escapar. Boromir tenta ajudar os hobbits mas é mortalmente ferido pelo orc comandante, Lurtz, e Merry e Pippin são capturados. Aragorn, Legolas e Gimli encontram Boromir, que se arrepende de ter tentado roubar o Um Anel, que está prestes a morrer. Eles decidem perseguir os orcs atrás dos hobbits capturados, deixando Frodo a mercê do seu destino. Sam se junta a Frodo antes que ele se vá, e juntos os dois seguem em direção a Mordor.

### 3.3 Howard Shore

Howard Leslie Shore nascido 18 de Outubro de 1946 em Toronto, é um compositor, orquestrador, diretor musical, produtor e condutor canadense reconhecido mundialmente por suas composições para trilha sonora no cinema. Shore teve seus primeiros contatos com a música a partir dos nove anos de idade. Aos 13 anos, começou a tocar com banda, tendo participado como saxofonista, compositor e arranjador, entre 1969 e 1972, do projeto de fusion chamado *Lighthouse*. O compositor teve sua formação musical na renomada Berklee College of Music em Boston nos Estados Unidos, onde estudou com os professores John Bavicchi (1922-2012), John LaPorta (1920-2004), William Maloof e Charlie Mariano (1923-2009) (BOWMAN, 2010, p.1). A partir da década de 70, Shore começou a focar sua atenção na música para televisão, rádio e posteriormente o cinema, tendo seu primeiro trabalho na área como diretor musical do programa televisivo chamado *The Hart & Lorne terrific hour* dirigido por Lorne Michaels (1944- ) e Hart Pomerantz. De 1975 a 1980 ele foi o diretor musical do programa de comédia de Lorne Michaels chamado *Saturday night live*, um programa muito aclamado na época, Shore aparecia em diversos quadros do programa principalmente no quadro Howard Shore and His All-Nurse Band, onde ele conduzia a banda e tocava saxofone. O

compositor também recebeu títulos de doutorado honorário da York University (2007) e da Berklee College of Music (2008).

Seu primeiro trabalho de composição de trilha musical para cinema foi no filme *Estranho assassinato* (1978), um filme canadense dirigido por Murray Markowitz. Essa produção não foi tão bem sucedida quanto seu segundo trabalho, para o filme *Os filhos do medo* (1979), primeiro grande filme dirigido por David Cronenberg. Shore trabalhou com Cronenberg (1943- ) em praticamente todos os seus filmes a partir de 1979, exceto no filme *Na hora da zona morta* de 1983. As trilhas de Shore para os filmes de Cronenberg possuíam uma “estética chocante e repressiva”, segundo Durrell Bowman em seu verbete sobre Howard Shore no dicionário Grove Music Online. O primeiro filme em que Shore escreveu a trilha musical que não era dirigido por Cronenberg foi o filme *Depois de horas* (1985) do renomado diretor Martin Scorsese (1942- ). O compositor trabalhou em quatro outros filmes de Scorsese: *Gangues de Nova York* (2002), *O aviador* (2004), *Os infiltrados* (2006) e *A invenção de Hugo Cabret* (2011). Howard compôs ao longo de sua carreira cerca de 80 trilhas musicais para o cinema, sendo um dos maiores compositores na área cinematográfica, junto com John Williams e Hans Zimmer (1957- ).

Em sua carreira, Howard Shore foi nomeado à premiações mais de 100 vezes, sendo premiado em mais de 80 delas. O compositor foi nomeado quatro vezes ao Oscar, prêmio mais aclamado da área do cinema, e ganhou três deles, sendo dois deles por melhor composição de trilha original para os filmes *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel* (2001) e *O senhor dos anéis: o retorno do rei* (2003). Ele também recebeu o Oscar por melhor canção original pela música *Into the west* do filme *O senhor dos anéis: o retorno do rei*. Sua quarta nomeação foi na trilha do filme dirigido por Martin Scorsese, *A invenção de Hugo Cabret* de 2011.

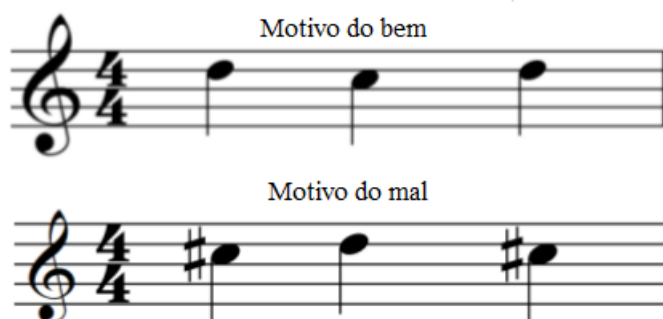
Além dos três Óscares, Shore recebeu seis nomeações ao *Golden Globe*, ganhando três prêmios consecutivos (dois pelo filme *O senhor dos anéis: O retorno do rei* e um pelo filme *O aviador*) por melhor composição de trilha original e o de melhor canção original pela música *Into the West* do filme *O senhor dos anéis: o retorno do rei*. O compositor também ganhou três *Grammy's* consecutivos de melhor trilha musical, um para cada filme da trilogia d'*O senhor dos anéis*. Outros filmes de grande sucesso de bilheteria no qual o compositor trabalhou foram: *Depois de horas* (1985), *O silêncio dos inocentes* (1991), *Seven: os sete crimes capitais* (1995), *Gangues de Nova York* (2002), *Marcas da violência* (2005), *Os infiltrados* (2006), *A saga crepúsculo: eclipse* (2010) e a trilogia *O hobbit* (2012, 2013 e 2014 respectivamente).

## 4.A MÚSICA DO FILME *O SENHOR DOS ANÉIS*

### 4.1 A música na Terra-média: os motivos do bem e do mal

Alguns dos temas principais presentes na composição de Howard Shore utilizam em sua estrutura básica a presença um desses dois motivos: o motivo do bem (composto por um intervalo de segunda maior descendente e retornando à primeira nota) e o motivo do mal (composto por um movimento cromático ascendente e um movimento cromático descendente, retornando à primeira nota, formando uma cadência deceptiva, sem resolução por terminar na sensível). Esses motivos foram usados como material temático básico para a criação de parte da música da Terra-média. Como exemplo disso, utilizando o motivo do bem, temos o tema do Condado, tema de Aragorn, tema da sociedade do Anel, entre outros. E utilizando o motivo do mal temos como exemplo o tema de Sauron, o tema da história do Anel, ou seja, vários dos temas que estão ligados com as forças do bem/mal utilizam como base esse material temático criado por Shore. A dualidade entre o bem e o mal é um dos aspectos principais da história do filme.

Figura 1: motivos do bem e do mal. Elaboração própria.



### 4.2 Cenas

Após assistir e escutar diversas vezes o filme e sua música, utilizando a metodologia proposta por López Hernández (2003), dividi o filme em 18 cenas. Em cada cena analisei a sua duração, a minutagem de música presente, a sinopse, os principais temas e motivos presentes na cena,

momentos de sincronia entre a música e a imagem. A análise desses dados coletados serão apresentados a seguir onde comento cena por cena nos parágrafos abaixo, para uma melhor compreensão. A análise dramática e narrativa da música é apresentada no decorrer dos próximos subcapítulos.

A primeira cena do filme, o prólogo, que se passa na segunda era da Terra-média, nos traz muita informação sonora sobre a história da Terra-média. A cena tem duração de 7'14'' e é apresentada entre 00:24 e 07:38 do filme. Nesta cena, a música está presente em 7'04''. A música escrita por Shore age como um prelúdio, introduzindo uma pequena parte dos temas e do material temático que vai preencher a trilha musical do filme. A história se inicia contando a história da forja dos grandes anéis, que foram distribuídos a cada uma das raças. Porém, Sauron, o senhor do escuro, forjou um anel-mestre em segredo, o Um Anel, que tinha poder sobre todos os outros. “Um Anel para governar a todos”. A história segue até descobrirmos como o Um Anel chegou até Bilbo Baggins. Sequência de aparição dos temas: tema elfos de Lothlórien; tema da história do Anel; tema dos espectros do Anel; tema da história do Anel; tema do Gollum; tema da história do Anel (variado). A repetição e reaparição do tema da história do Anel é feito como uma confirmação e reforço do Um Anel, Shore utiliza essa constante repetição de alguns temas específicos na introdução do filme para caracterizar os *leitmotifs*.

A segunda cena possui duração 8'01'' (07:39 - 15:40) e tem 7'11'' de música presente. Após o prólogo o filme começa a introduzir os personagens. A partir desta cena, o filme passa a acontecer na terceira era da Terra-média. O primeiro personagem a ser apresentado, após o prólogo, é Bilbo Baggins. Há também uma breve contextualização do Condado, lugar onde Bilbo mora. Nesta cena, Shore começa a utilizar diversos instrumentos ligados a cultura celta para representar a sonoridade rural dos Hobbits. Sequência de aparição dos temas: tema do Condado, com uma transição para o tema da sociedade do Anel; há uma sincronia do som com o texto, quando Bilbo diz “*there and back again*” (lá e de volta outra vez), é tocado o motivo do bem (presente no começo do tema da sociedade do Anel); tema do Condado (variado); tema do Condado (variado); tema do Condado (variado); tema do Condado (variado); tema do Condado (variado); tema do Condado (variado).

A terceira cena possui 14'17'' (15:41 - 29:58) de duração e conta com 10'26'' de música. Nesta cena, o mago Gandalf é apresentado, chegando ao condado e reencontrando com Bilbo após muitos anos. Gandalf descobre que Bilbo está em posse de um anel mágico muito poderoso, levantando suspeitas a respeito do artefato. Nesta cena, Shore continua a reforçar o tema do Condado

enquanto a história continua mostrando mais da cultura dos Hobbits. Sequência de aparição dos temas: tema do Condado; tema do Condado (variado); música diegética presente na festa dos Hobbits (de caráter dançante e festivo); tema do Condado; sincronia de som com a imagem no momento em que Bilbo tira o Um Anel do dedo; tema do Gollum; ostinato de terças descendentes, música de Mordor; tema do Condado (variação).

A quarta cena, com duração de 14'08'' (29:59 – 43:09) e 10'49'' de tempo de música, é onde Gandalf descobre que o anel mágico é de fato o Um Anel e Frodo está prestes a começar a sua jornada. Nesta cena, Peter Jackson começa a mostrar a parte maligna da Terra-média, dessa maneira, a trilha musical apresenta diversas sonoridades e temas ligados às forças do mal. Sequência de temas apresentados: tema da história do Anel; tema de Sauron; tema dos espectros do Anel; música diegética (Hobbits cantando no bar); tema do Condado (variado); ostinato de terças descendentes, música de Mordor; tema do Gollum; tema da história do Anel; tema do Gollum (variado); tema do Gollum; tema do Condado.

A quinta cena tem duração de 8'10'' (43:10 – 51:20) e 6'54'' de tempo de música. Nesta cena Gandalf descobre a traição de Saruman, e o tema do Condado e da sociedade do Anel são tocados um seguido do outro, em uma espécie de junção dos dois temas, quando Frodo e Sam iniciam sua jornada a Bree. Sequência de aparição dos temas: tema dos elfos de Lothlórien; tema do Condado com transição para o tema da sociedade do Anel; música diegética (lamento dos elfos da floresta); tema do Condado (variado); tema do Condado (variado); tema da sociedade do Anel (variado).

A sexta cena possui 7'05'' (51:21 – 58:26) e apenas 4'09'' de música, isso devido à utilização do silêncio como recurso para intensificar a tensão gerada pelas imagens do filme no momento em que os hobbits estão se escondendo de um dos espectros do Anel. Sequência de aparição dos temas: tema do Condado (variado); ostinato de terças descendentes, música de Mordor; tema dos espectros do Anel (variado); tema dos espectros do Anel.

A cena sete, com 10'26'' (58:27 – 1:08:53) de duração e 7'46'' de música é a que os hobbits conhecem Strider, personagem que irá se revelar Aragorn. Sequência de aparição dos temas: ostinato de terças descendentes, música de Mordor; tema dos espectros do Anel (variado); tema dos espectros do Anel; tema da sociedade do Anel (variado); música diegética (canto de Aragorn, caráter de lamento)

A oitava cena, com duração de 15'20'' (1:08:54 – 1:24:14) e 13'32'' de música, possui uma sequência de 9'01'' de música contínua. Nesta cena, os hobbits entram em confronto com os espectros

do Anel (Nazgul) e Frodo é letalmente ferido por um ataque de espada de um dos espectros. Arwen aparece para tentar levar Frodo para Valfenda para ser curado por Elrond. Nesta cena há a introdução do tema de Isengard e de Saruman, com sua acentuação característica, em uma métrica de 5/4, este tema traz uma característica industrial que reflete o trabalho dos orcs na construção de seu exército. Sequência de aparição dos temas: ostinato de terças descendentes, música de Mordor + tema dos espectros do Anel; tema de Aragorn; tema de Isengard + Saruman; tema da ajuda da natureza; tema de Isengard + Saruman; tema da ajuda da natureza; tema dos espectros do Anel.

A cena número 9 possui a duração de 13'18'' (1:24:15 – 1:37:33) e 11'12'' de música presente. Nesta cena, Frodo é levado para Valfenda para ser curado por Elrond, onde reencontra com Gandalf e Bilbo. Sequência de aparição dos temas: tema do Condado (variado); arpeggios de Rivendell; tema do Condado (variado); arpeggios de Rivendell; tema do Condado (variado); arpeggios de Rivendell; arpeggios de Rivendell (variado);

A décima cena tem duração de 8'03'' (1:37:34 – 1:45:37), tendo 6'37'' de trilha musical. Nesta cena é onde ocorre a formação da sociedade do Anel. Sequência de aparição dos temas: tema da história do Anel; tema de Sauron; tema da sociedade do Anel; tema do Condado com transição para o tema da sociedade do Anel (versão com orquestração completa).

A cena 11 tem duração de 12'06'' (1:45:38 – 1:57:44), contando com 10'14'' de música presente. A sociedade do Anel inicia sua jornada à Mordor, indo pelo caminho das Minas Tirith. Sequência de aparição dos temas: tema do Condado (variado); tema da sociedade do Anel (variado); tema do Condado (variado); tema do Condado (variado) com transição para o tema da sociedade do Anel (variado); tema da tentação do Anel; tema de Isengard + Saruman.

A cena número 12 possui duração de 15'45'' (1:57:45 – 2:13:30) com 14'24'' de trilha musical. Cena da batalha da sociedade do Anel contra as criaturas das minas de Moria. Sequência de aparição dos temas: tema do Gollum; tema do Gollum (variado); tema do Condado (variado).

A 13ª cena possui duração de 16'15'' (2:13:31 – 2:29:46) e 13'37'' de música presente. Nesta cena, a sociedade do Anel enfrenta o troll que habita a mina, além disso, Gandalf duela com uma criatura mística e acaba caindo no abismo junto com ela, fragmentando a sociedade do Anel. Sequência de aparição dos temas: tema da sociedade do Anel (variado); tema da sociedade do Anel (variado); tema da despedida de Gandalf.

A cena 14 possui duração de 16'09'' (2:29:47 – 2:45:56) contando com 15'52'' de música, cerca de 98% do tempo da cena. Cena na qual a sociedade do Anel chega a Lothlórien e recebem



ajuda dos elfos. Sequência de aparição dos temas: tema de Lothlórien (variado); tema de Lothlórien (variado); tema de Lothlórien (variado); tema de Sauron.

A 15ª cena tem duração de 12'14'' (2:45:57 – 2:58:11) com 11'30'' de música presente. Nesta cena, a sociedade do Anel sai de Lothlórien em sua jornada às montanhas da perdição para destruir o Um Anel. Sequência de aparição dos temas: tema de Isengard + Saruman (variado); tema de Isengard + Saruman; tema de Lothlórien (variado); tema da sociedade do Anel (variado); tema da sociedade do Anel (variado); tema de Isengard + Saruman; tema do Gollum (variado); tema do Condado (variado); tema da história do Anel (variado).

A cena 16, que duração de 16'46'' (2:58:12 – 3:14:34) e 13'41'' de trilha musical. Nesta cena, a sociedade do Anel é atacada pelos orcs e Uruk'hai e perdem mais um membro, Boromir, enfraquecendo a sociedade. Sequência de aparição dos temas: tema da história do Anel; tema da tentação do Anel; tema de Aragorn (variado); tema de Isengard + Saruman; tema de Aragorn (variado); tema da sociedade do Anel (variado).

A cena 17, última cena do filme, possui 6' de duração e 5'20'' de música presente. Nesta cena, Frodo decide seguir a jornada sozinho, porém, Sam não o deixa prosseguir sem sua companhia. Sequência de aparição dos temas: tema do Condado (variado); tema do Condado (variado); tema da sociedade do Anel (variado) com transição para o tema do Condado (variado) com transição para outra variação do tema do Condado; tema do Condado (variado).

A 18ª cena, os créditos finais, possui duração de 27'36'', tendo todo esse tempo preenchido por música. Nos créditos, Shore apresenta boa parte do material musical do filme de forma contínua, em forma de sinfonia.

### **4.3 Temas principais**

Neste tópico apresento os principais temas presentes na obra de Howard Shore, explicando um pouco da característica de cada um deles e apresentando as partituras dos temas citados. Utilizando o estudo sobre emoções musicais de Juslin (2019) apresento uma análise, do ponto de vista dramático, da sugestão emocional dos temas compostos por Howard Shore. A nomenclatura dos temas foi extraída do trabalho de graduação de Rubén Segovia Cobo (2017) e do livro de Doug Adams (2010).

### - Tema da história do Anel

Utilizando como base o motivo do mal, o tema da história do Um Anel (*The One Ring*, como é chamado em inglês) é um dos mais recorrentes durante o filme. Nas suas 3 primeiras notas, reconhecemos claramente a mesma estrutura intervalar do motivo do mal. Segundo as teorias de Juslin, o tema sugere um caráter amedrontador e triste, isso devido ao uso do modo menor, da articulação por legato, a falta de variação na articulação, o uso do vibrato rápido e o uso do ritardando no fim da frase. Sobre um acorde de Fá menor, o motivo possui a nota B e G natural (#4 e 7<sup>a</sup>M) que geram muita tensão por conta da dissonância do trítono e do intervalo de sétima maior, adicionando tensão para o tema. Esse tema possui algumas variações durante o filme, que propõe emoções e dramaticidades diferentes da proposta pelo sua versão original. Tem sua melodia tocada por violinos, num registro agudo, gerando uma sonoridade misteriosa e aterrorizante ao tema, seu acompanhamento é feito pelo naipe dos metais, madeiras e cordas. Este tema é usado, principalmente, quando o Um Anel troca de dono, mas também é usado em outros momentos importantes para a história do Anel.

Figura 2 - Tema da história do Anel. Elaboração própria.



### - Tema da sociedade do Anel

O tema da sociedade do Anel tem como base o motivo do bem. É um dos principais temas recorrentes presentes na obra, com predominância de instrumentos de cordas e do naipe dos metais. A construção do tema da sociedade do Anel indica um caráter alegre, triunfante e de ternura, isso devido ao uso do andamento médio-rápido, o uso de instrumentos com timbres brilhantes do naipe dos metais e percussões, a pequena variação no andamento, o uso de um longo crescendo junto à melodia ascendente. Este tema foi composto em cima do modo menor, que normalmente possui sugestão emocional de tristeza, porém, devido às outras características musicais presentes neste tema, a sugestão emocional é de algo alegre e terno. Possui algumas variações durante o filme, sendo apresentado, inicialmente, de maneira fragmentada e tendo sua apresentação integral na cena em que

Elrond anuncia os 9 membros da sociedade do Anel. O tema volta a se fragmentar depois que Gandalf cai no abismo junto à criatura Balrog, fragmentado a sociedade.



Figura 3 - Tema da sociedade do Anel (COBO, 2017, p. 14).

#### - Tema do Condado

O tema do Condado é, também, um dos principais presentes na obra e tem como intenção emocional um caráter de calma, alegria e ternura, característico dos Hobbits. Essas características são possíveis devido a utilização de um andamento lento, de uma dinâmica médio-piano, o uso de instrumentos com timbres suaves (como por exemplo nos instrumentos de corda e do naipe das madeiras), o uso do legato na articulação, sem variação de dinâmica, sua construção no modo maior. Possui diversas variações em diferentes instrumentações, andamentos e sugestões emocionais. O tema, em sua forma original, utiliza em sua instrumentação diversos instrumentos ligados a cultura celta como: o bodhrán, fiddle (espécie de violino), tin whistle, dulcimer, harpa celta, musette, mandolin, violão de 6 e 12 cordas e a celesta (ADAMS, 2010, p.24). Como afirma Adams em seu livro, assim que os Hobbits saem do condado em sua aventura pela Terra-média, a sonoridade celta continua a aparecer nos temas, porém sem representar o papel principal na música, como um lembrete do que os Hobbits haviam deixado para trás.

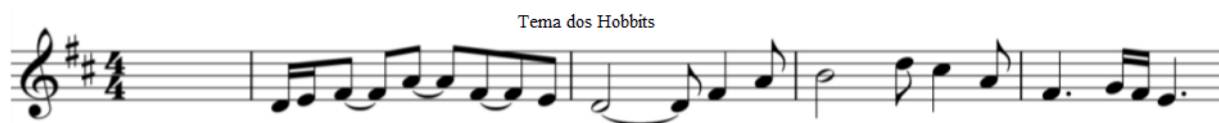


Figura 4 - Tema do Condado (COBO, 2017, p. 18).

### - Tema do Gollum

O tema do Gollum, vinculado à Sméagol, é uma variação do tema do Condado, pelo fato de que Sméagol era um Hobbit antes de achar o Um Anel e ser consumido por ele. A melodia do tema possui o mesmo movimento ascendente e descendente do tema do Condado, porém com outras notas e com outra harmonia. Possui um caráter muito mais sombrio e com a articulação de um senso de tristeza e arrependimento quando comparado ao tema do Condado. Esse tema possui essas características devido ao uso da técnica do legato na articulação da melodia, sem variação de articulação, o uso de um andamento lento, o uso dos crescendo, o uso do modo menor, de notas longas na harmonia e o uso do vibrato lento. Sua melodia é tocada por um instrumento de sopro do naipe das madeiras e seu acompanhamento é feito pelos naipe das cordas, madeiras e metais.

Figura 5 - Tema do Gollum. Elaboração própria.



### - Tema dos elfos de Lothlórien

O tema dos elfos de Lothlórien é o primeiro a ser apresentado no filme, quando Galadriel narra a história do Um Anel. Nessa primeira cena, a história se passa na segunda era da Terra-média. O tema apresenta o uso do motivo do bem em sua melodia, caracterizando os elfos como parte das forças do bem. Howard Shore criou versões diferentes do mesmo tema para Lothlórien, um para a segunda era e o outro para a terceira era. O tema na segunda era tem uma sonoridade mais exótica, inclusive utilizando em sua instrumentação instrumentos ligados a cultura oriental. Além da instrumentação, o compositor utilizou-se de escalas diferentes para cada um desses dois temas.

No primeiro ele utilizou uma escala flamenca, que possui um intervalo de 2ª aumentada, sugerindo ainda mais um aspecto exótico. Sua instrumentação é feita por um coro acompanhado por violoncelos, tendo uma característica etérea. Na aparição do tema na terceira idade da Terra-média, Shore utilizou a escala Frígia em cima da mesma melodia para a diferenciação das eras.

Figura 6 - Tema dos elfos de Lothlórien. Elaboração própria.



#### - Tema de Isengard/Saruman

O tema de Isengard e Saruman normalmente são apresentados juntos na obra. Podemos considerar, também, o tema de Isengard como um motivo utilizado no tema de Saruman. O tema de Isengard foi composto em cima de uma métrica de 5/4, pouco usual no ocidente. A instrumentação utilizada nesse tema, junto com sua acentuação nos tempos 1 e 4, é formada predominantemente por instrumentos de percussão, utilizando inclusive bigornas, correntes de aço e outros instrumentos percussivos. Com essas características, o tema sugere aos espectadores um caráter industrial que é utilizada para a caracterização da cidade dos orcs. E sob este ostinato em 5/4 temos o tema de Saruman, que utiliza em sua melodia os instrumentos de metal mais graves. É composto utilizando uma variação do motivo do bem, algo como uma inversão literal do motivo do mal (ao invés do intervalo ser de 2<sup>a</sup>M é um intervalo de 2<sup>a</sup>m, que nos revela uma certa incerteza sobre a bondade de Saruman) e uma variação do movimento final da melodia do tema da história do Anel. A dramaticidade sugerida por esse tema é de um caráter industrial e raivoso, isso devido a dinâmica fortíssima, a utilização de timbres brilhantes, o andamento rápido e a utilização do staccato.

Figura 7- Tema de Isengard/Saruman. Elaboração própria.

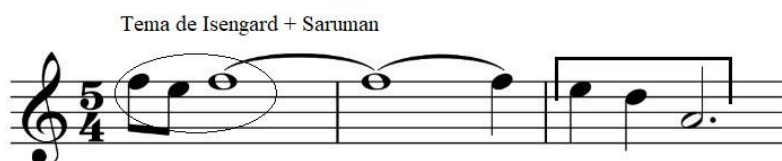


Figura 8: Tema da história do Anel. Elaboração própria.





A tabela 1 foi feita a partir da cronometragem do tempo de música presente e ausente em cada cena do filme. Após a obtenção dos dados e a análise, pude perceber que o filme possui um grande tempo de música em suas cenas, inclusive com cenas que chegam a 98% de presença da música. Desta maneira, a construção musical de Shore desempenha um papel fundamental nas sugestões dramáticas e narrativas em paralelo à imagem.

TABELA 1: Minutagem de música presente/ausente e localização cronológica dos trechos extraídos nesta análise.

MÚSICA PRESENTE			MÚSICA AUSENTE	
Trechos	Minutagem no filme	Tempo com música	Minutagem no filme	Tempo sem música
	0'24'' – 2'15''	1'51''	2'15'' – 2'25''	10''
Trecho 1	2'25'' – 8'38''	6'13''	8'38'' – 8'52''	14''
Trecho 2	8'52'' – 10'22''	1'30''	10'22'' – 10'33''	11''
	10'33'' – 11'15''	42''	11'15'' – 11'36''	21''
	11'36'' – 15'36''	4'	15'36'' – 15'53''	17''
	15'53'' – 17'33''	1'40''	17'33'' – 18'32''	59''
Trecho 3	18'32'' – 21'36''	3'04''	21'36'' – 21'54''	18''
	21'54'' – 23'38''	1'44''	23'38'' – 24'58''	1'20''
Trecho 4	24'58'' – 26'01''	1'03''	26'01'' – 26'41''	40''
Trecho 5	26'41'' – 28'32''	1'51''	28'32'' – 28'46''	14''
Trecho 6	28'46'' – 29'14''	28''	29'14'' – 29'22''	8''
	29'22'' – 29'58''	36''	29'58'' – 30'17''	19''
Trecho 7	30'17'' – 35'14''	4'57''	35'14'' – 35'55''	41''
	35'55'' – 36'57''	1'02''	36'57'' – 37'32''	35''
Trecho 8	37'32'' – 38'06''	34''	38'06'' – 38'19''	13''
	38'19'' – 42'35''	4'16''	42'35'' – 43'10''	35''
Trecho 9 & Trecho 10	43'10'' – 45'57''	2'47''	45'57'' – 46'33''	36''
Trecho 11	46'33'' – 47'13''	40''	47'13'' – 47'54''	41''
	47'54'' – 51'21''	3'27''	51'21'' – 51'56''	35''
	51'56'' – 52'45''	49''	52'45'' – 52'57''	12''
	52'57'' – 53'34''	37''	53'34'' – 54'53''	1'19''
	54'53'' – 57'36''	2'43''	57'36'' – 58'30''	54''
	58'30'' – 58'58''	28''	58'58'' – 59'45''	47''

	59'45'' – 1:00'11''	26''	1:00'11'' – 1:00'33''	22''
	1:00'33'' – 1:01'57''	1'24''	1:01'57'' – 1:02'40''	43''
	1:02'40'' – 1:03'58''	1'18''	1:03'58'' – 1:04'36''	38''
Trecho 12	1:04'36'' – 1:06'43''	2'07''	1:06'43'' – 1:06'53''	10''
Trecho 13 & Trecho 14	1:06'53'' – 1:08'16''	1'23''	1:08'16'' – 1:10'22''	2'06''
	1:10'22'' – 1:11'00''	38''	1:11'00'' – 1:11'39''	39''
	1:11'39'' – 1:13'17''	1'38''	1:13'17'' – 1:13'50''	33''
Trecho 15 & Trecho 16	1:13'50'' – 1:22'51''	9'01''	1:22'51'' – 1:23'27''	36''
	1:23'27'' – 1:24'23''	56''	1:24'23'' – 1:25'13''	50''
	1:25'13'' – 1:26'14''	1'01''	1:26'14'' – 1:26'23''	9''
Trecho 17	1:26'23'' – 1:29'46''	3'23''	1:29'46'' – 1:30'53''	1'07''
Trecho 18	1:30'53'' – 1:33'21''	2'28''	1:33'21'' – 1:34'07''	46''
	1:34'07'' – 1:35'15''	1'08''	1:35'15'' – 1:35'24''	9''
	1:35'24'' – 1:37'33''	2'09''	1:37'33'' – 1:37'48''	15''
	1:37'48'' – 1:38'59''	1'11''	1:38'59'' – 1:39'53''	54''
	1:39'53'' – 1:41'06''	1'13''	1:41'06'' – 1:41'13''	7''
	1:41'13'' – 1:42'00''	47''	1:42'00'' – 1:42'25''	25''
Trecho 19	1:42'25'' – 1:45'38''	3'13''	1:45'38'' – 1:45'50''	12''
	1:45'50'' – 1:46'55''	1'05''	1:46'55'' – 1:47'17''	22''
Trecho 20 & Trecho 21	1:47'17'' – 1:51'07''	3'50''	1:51'07'' – 1:51'40''	33''
Trecho 22	1:51'40'' – 1:56'00''	4'20''	1:56'00'' – 1:56'57''	57''
	1:56'57'' – 1:57'42''	45''	1:57'42'' – 1:57'45''	3''
	1:57'45'' – 2:00'52''	3'07''	2:00'52'' – 2:01'09''	17''
	2:01'09'' – 2:02'03''	54''	2:02'03'' – 2:02'27''	24''
Trecho 23	2:02'27'' – 2:04'03''	1'36''	2:04'03'' – 2:04'34''	31''
	2:04'34'' – 2:06'56''	2'22''	2:06'56'' – 2:07'05''	9''
Trecho 24	2:07'05'' – 2:12'31''	5'26''	2:12'31'' – 2:13'46''	1'15''
	2:13'46'' – 2:14'51''	1'05''	2:14'51'' – 2:16'51''	2'
	2:16'51'' – 2:21'09''	4'18''	2:21'09'' – 2:21'47''	38''
Trecho 25	2:21'47'' – 2:29'41''	7'54''	2:29'41'' – 2:29'47''	6''
Trecho 26	2:29'47'' – 2:43'08''	13'21''	2:43'08'' – 2:43'25''	17''
	2:43'25'' – 2:45'56''	2'31''	2:45'56'' – 2:46'40''	44''



Trecho 27 & Trecho 28	2:46'40'' – 2:58'11''	11'31''	2:58'11'' – 2:59'00''	39''
Trecho 29	2:59'00'' – 3:01'41''	2'41''	3:01'41'' – 3:02'56''	1'15''
Trecho 30	3:02'56'' – 3:03'56''	1'	3:03'56'' – 3:04'11''	15''
	3:04'11'' – 3:05'29''	1'18''	3:05'29'' – 3:05'39''	10''
	3:05'39'' – 3:08'38''	2'59''	3:08'38'' – 3:08'49''	11''
Trecho 31	3:08'49'' – 3:11'36''	2'47''	3:11'36'' – 3:12'11''	35''
Trecho 32	3:12'11'' – 3:14'34''	2'23''	3:14'34'' – 3:15'14''	40''
Trecho 33 & Trecho 34	3:15'14'' – 3:20'35''	5'21''		
	3:20'35'' – 3:48'11'' (Créditos)	27'36''		
	TOTAL (sem créditos)	164' (82%)	TOTAL	29'30''

#### 4.4 O uso da música com efeito empático ou anempático

Neste subcapítulo, abordo os temas e suas variações e seu uso em 34 trechos do filme, extraídos das 18 cenas e numerados em ordem cronológica, e os analiso de acordo com os conceitos de valor acrescentado pela música e seu efeito empático ou anempático trazidos por Chion (2011). Além disso, há também a análise dramática e emocional das músicas diegéticas e extradiegéticas presentes na obra e do uso da sincronia música/imagem. Utilizo a nomenclatura de trechos por serem apresentados apenas fragmentos das cenas do filme. Neste filme, não foram encontrados nenhum exemplo do uso do efeito anempático da música em relação à imagem, portanto, não possui exemplos dessa utilização.

Para isso, apresento os trechos divididos em três categorias básicas de sugestão emocional dentro do filme: alegre/heróica, triste/misteriosa e raiva/terror. Esse agrupamento emocional se deu a partir de uma análise visual/auditiva das sugestões emocionais trazidas pelas imagens, pela história contada e pela música, atingindo assim, uma proximidade maior com a experiência do espectador. Os trechos analisados foram agrupados seguindo um parâmetro de proximidade entre as características musicais, tendo, dessa maneira, uma grande gama de interpretações emocionais possíveis além das citadas. Cito neste trabalho 34 exemplos da música com efeito empático, sendo eles 10 trechos (trechos 2, 3, 4, 7, 9, 12, 16, 18, 23 e 34) da categoria alegre/heróica, 15 trechos (1, 5, 10, 11, 13, 19,

20, 21, 24, 26, 27, 30, 31, 32 e 33) da categoria triste/misteriosa e 9 trechos (6, 8, 14, 15, 17, 22, 25, 28 e 29) da categoria raiva/terror. Dentro dessas categorias, analiso os trechos pela sua minutagem dentro do filme e abordo os conceitos de Juslin (2019), na análise musical, de acordo com a dramaticidade contida na imagem e o efeito empático da música em relação à imagem. Apresento também exemplos ilustrativos de fotografias contidas dentro dos trechos, para uma melhor localização e representação ao leitor. Alguns trechos não possuem o uso das fotografias, isso pelo fato de que, em alguns trechos, as imagens não são tão representativas quanto à música.

#### 4.4.1 Trechos com sugestão emocional alegre/heroica

No trecho 2 (9:30 - 10:20, sem foto ilustrativa), Shore apresenta uma variação do tema do Condado. A diferença de sonoridade é obtida através do uso de instrumentos ligados a cultura celta, como por exemplo: fiddle, whistle, dulcimer, harpa celta, musette, mandolin e a celesta (ADAMS, 2010, p.24) e das características musicais como: música em modo maior, com harmonia simples e consonante, ritmo suave e fluente, o uso do staccato e do legato, além do caráter dançante da música. A sugestão emocional trazida por essas características são de um ambiente rural, alegre e pacífico, o que serve como intensificador emocional na cena na qual é apresentada o estilo de vida e a comunidade dos Hobbits, o Condado.

No trecho número 3 (20:00 - 21:25, figura 11), temos a festa de aniversário de Bilbo, no Condado. Este é o primeiro exemplo de música diegética apresentado no filme. É uma música de caráter festivo tocada por uma banda de Hobbits presente na festa. Seu caráter festivo e de alegria se dá pela utilização de uma música com caráter dançante, com marcação forte nos tempos 2 e 4, o uso de um andamento médio-rápido, harmonias simples e consonantes, melodias simples e repetitivas e de instrumentos ligados a cultura celta.

No trecho 4 (25:50 - 25:53, figura 12), Shore escreve uma pequena ideia musical sincronizada com o ato de Bilbo de tirar o Um Anel do dedo. A sugestão emocional dessa ideia musical é de algo mágico e misterioso. O uso do carrilhão e outros instrumentos de timbre brilhante, do seu movimento melódico ascendente executado pelas cordas e metais e o uso de um crescendo rápido tem como intenção emocional, neste trecho, a magia e o mistério do Um Anel. Pelo caráter alegre e leve da música, coloquei este trecho junto à categoria alegre/heroico.

No trecho 7 (34:53 – 35:13, figura 13), a segunda música diegética é apresentada no filme, quando dois Hobbits estão cantando uma música que fala sobre bebidas numa festa em um bar. A música apresenta um caráter festivo e alegre, isso devido ao seu ritmo marcado e dançante, o uso do modo maior, harmonias simples e consonantes, o uso de um andamento rápido e a dinâmica forte.



Figura 11 – Exemplo do trecho número 3. Banda de Hobbits tocando na festa no Condado. Exemplo de música diegética (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 20min 40s).

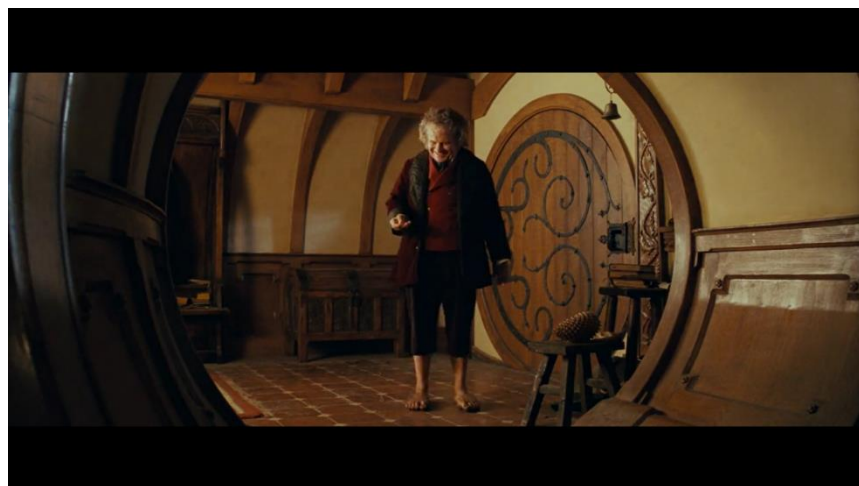


Figura 12 - Exemplo do trecho número 4. Bilbo tirando o Um Anel do dedo (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 25min 50s).

No trecho 9 (44:35 – 45:05, figura 14), há a apresentação de uma variação do tema do Condado com uma transição para o tema da sociedade do Anel quando Frodo e Sam saem em sua jornada até Bree com o Um Anel. Ao apresentar o tema da sociedade do Anel, Shore sugere que a

sociedade começou a tomar forma. Segundo Adams, o corne inglês e a trompa anunciam uma “corajosa, porém humilde apresentação do material”. Segundo Shore, “essa é a primeira vez que você ouve o tema por causa que são dois deles seguindo juntos”, ou seja, a essência da sociedade (ADAMS, 2010, p.5). Essas sugestões emocionais de coragem e ternura acontecem pelo uso do andamento lento, uso de instrumentos com timbres doces (cordas e madeiras), harmonias simples e consonantes, melodias ascendentes, e a dinâmica médio-forte.



Figura 13 – Exemplo do trecho número 7. Hobbits cantando no bar, exemplo de música diegética (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 34min 58s).

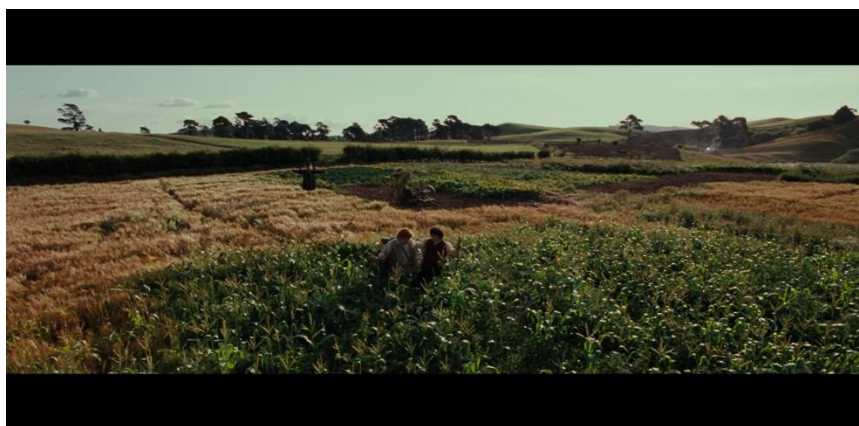


Figura 14 – Exemplo do trecho número 9. Frodo e Sam iniciando sua jornada com o Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 44min 52s).

No trecho 12 (1:06:19 – 1:06:42, figura 15), Aragorn lidera os Hobbits até Rivendell e Shore nos apresenta uma variação do tema da sociedade do Anel, que agora possuem cinco membros.

Segundo Shore, “o tema da sociedade está um pouco mais completo agora,” “é a primeira vez que você ouve ele preenchido, mas ainda está bem devagar. Não está completamente orquestrado, mas está próximo porque Aragorn se juntou à sociedade. A orquestração está mais cheia, você ouve um pouco mais dos metais. Nas primeiras aparições, com Frodo e Sam, você ouve uma trompa. Agora são três” (ADAMS, 2010, p.6). Essa variação sugere, também, um caráter alegre e de ternura devido ao uso do andamento lento, o uso da consonância, dinâmica média, o uso do registro médio-grave, a harmonia simples e consonante, ataques sutis, o uso de instrumentos de timbre suave, como trompas e a seção das cordas, os uso de acentuação de notas tonalmente estáveis e a rítmica suave e fluente.



Figura 15 – Exemplo do trecho número 12. Aragorn liderando os Hobbits até Rivendell (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 06min 20s).

No trecho 16 (1:27:25 – 1:28:50, figura 16), Frodo reencontra com seu tio, Bilbo, em Rivendell, onde ouvimos uma variação de caráter mais melancólico, alegre e de ternura do tema do Condado. Essa sugestão emocional é trazida pelo uso do modo maior, andamento lento, a mudança na instrumentação (escrita para clarinete e flauta, instrumentos de timbre doce e suave), a dinâmica piano, o uso de instrumentos com tessitura médio-grave, a harmonia consonante e simples, o uso de uma rítmica simples e fluente o uso da articulação por legato e o uso de vibratos suaves, regulares e de média duração. Como afirma Shore, “Parece um pouco mais elegante com Bilbo. Novamente não poderia usar a thin whistle aqui, ela soa muito terno. Não há nada da sonoridade folclórica dos Hobbits em Rivendell.” “Soa mais clássico”, como explica (ADAMS, 2010, p.8).

No trecho 18 (1:45:12 – 1:45:37, figura 17), Elrond anuncia a formação da sociedade do Anel e como afirma o compositor “essa é a primeira vez que você ouve o tema em sua orquestração

completa”, em um crescendo de metais e pratos (ADAMS, 2010, p.9). A música possui um caráter alegre e heroico, devido ao uso de um andamento rápido, timbres brilhantes, uso de staccato, a dinâmica forte do tema, sua melodia ascendente, sua harmonia simples e consonante, seu ritmo suave e fluente e seu caráter de fanfarra.



Figura 16 – Exemplo do trecho número 16. Reencontro de Frodo e Bilbo em Rivendell (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 27min 36s).



Figura 17 – Exemplo do trecho número 18. Anuncio da formação da sociedade do Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 45min 27s).

No trecho 23 (2:08:46 – 2:09:30, figura 18), Shore apresenta uma variação do tema do Condado, com um caráter de ternura. O uso do modo maior, um andamento lento, o uso da consonância, o uso da dinâmica médio-piano, os ataques suaves, os vibratos lentos e regulares, o uso



de harmonias consonantes e simples, a rítmica simples e fluente, o uso do registro médio-grave, o uso da articulação por legato e os acentos em notas estáveis à harmonia propõe esse caráter à música.

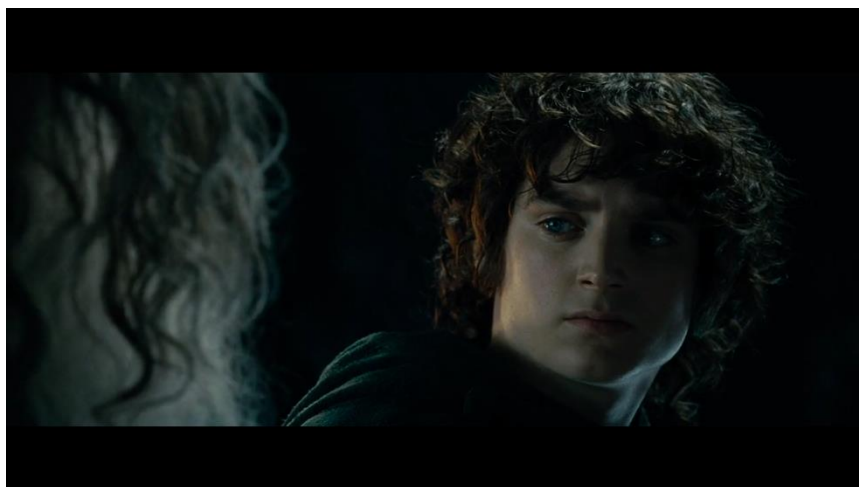


Figura 18 – Exemplo 23. Gandalf e Frodo conversando sobre a Criatura Gollum (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 09min 08s).

No trecho 34 (3:19:03 – 3:19:22, figura 19), Shore apresenta uma variação do tema da sociedade do Anel. Segundo Doug Adams, “a partitura evoca a última aparição, de caráter robusto, do tema da sociedade do Anel, ainda enfraquecido, ainda parcial, porém, invicto. Afinal, é um momento sombrio para a sociedade. Dois membros morreram, dois foram capturados e dois saíram em sua jornada sozinhos. Mas os três caçadores não vão ser dissuadidos. Apesar das perdas dolorosas da sociedade, eles vão continuar sua aventura” (ADAMS, 2010, p.14). A música possui um caráter heroico porém fragmentado, isso devido ao uso da dinâmica médio-forte, o uso do andamento médio, a diminuição da densidade instrumental quando comparado à versão completa do tema, o uso de harmonias simples e consonantes, a rítmica simples e fluente, os acentos em notas estáveis à harmonia, o uso do registro médio, o uso do crescendo e seu caráter de fanfarra.



Figura 19 – Exemplo do trecho número 34. Demonstração de esperança da fragmentada sociedade do Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 3h 18min 57s).

#### 4.4.2 Trechos com sugestão emocional triste/misteriosa

O trecho 1 apresentado entre 06:16 e 06:35 (figura 20) do filme, é a cena na qual a criatura Gollum é apresentada no filme, dentro de uma caverna escura, totalmente controlado e obcecado pelo Um Anel. A música escrita por Howard Shore nessa passagem é o tema de Gollum que tem como intenção dramática um caráter sombrio, de tristeza e arrependimento. Esse tema possui essas características devido ao uso da técnica do legato na articulação da melodia, o uso de um andamento lento, o uso dos crescendo e de notas longas na harmonia, e a utilização de vibrato lentos e expressivos e a utilização dos violinos no registro agudo na harmonia.

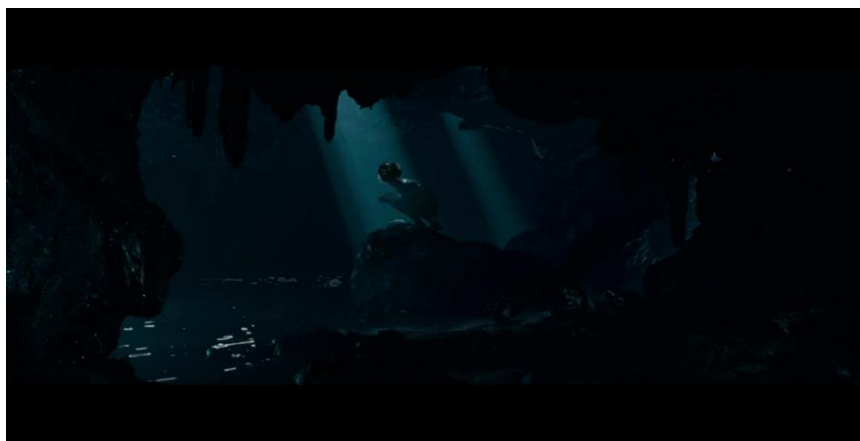


Figura 20 – Exemplo do trecho número 1. A criatura Gollum numa caverna escura com o Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 6min 24s).



No trecho 5 (27:28 – 27:39, figura 21), Gandalf pede a Bilbo para deixar o Um Anel para Frodo, mas é seduzido pelo poder do Um Anel e diz que o objeto é “seu precioso”. Shore apresenta uma variação menos densa do tema de Gollum nesta passagem. Um tema de caráter sombrio e triste, e que remete à criatura que antes era um Hobbit. Essa sugestão emocional se dá pelas características musicais do uso da técnica do legato na articulação da melodia, o uso de um andamento lento, o uso de notas longas na harmonia, e a utilização de vibrato lentos e expressivos e a utilização dos violinos no registro agudo na harmonia

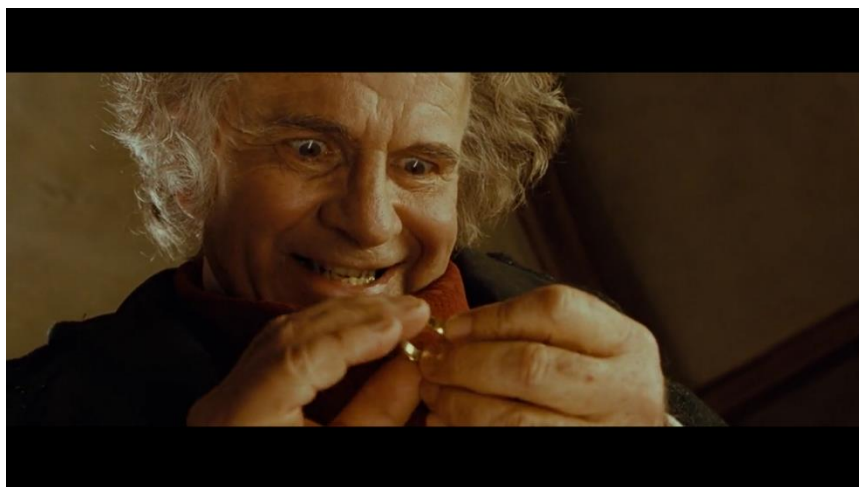


Figura 21 – Exemplo do trecho número 5. Bilbo obcecado pelo Um Anel (frame retirado do filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel*, dirigido por Peter Jackson, 2001, 27min 32s).

O trecho 10 (45:12 – 45:57, figura 22), nos traz mais um exemplo de música diegética utilizada no filme. A cena apresenta elfos da floresta cantando e caminhando para sair da Terra-média e não voltar mais. A cena possui caráter triste e melancólico devido a seu andamento lento, o uso abundante do vibrato, além disso, a música é apresentada por uma formação de coral com timbres de sonoridade suave e sua letra que fala sobre chegar a uma terra paradisíaca.

No trecho 11 (46:44 – 47:03, figura 23), Gandalf está indo a caminho de Isengard para encontrar com Saruman e ouvimos uma variação mais sombria do tema da sociedade do Anel. Como o próprio Howard Shore descreve no livro de Doug Adams “Enquanto Gandalf cavalga, ouvimos uma versão sombria do tema da sociedade do Anel, ele está por si só agora. Os Hobbits possuem a confortável sociedade, mas ele tem essa escuridão por estar indo para Isengard, e ele sabe que tem assuntos sérios à frente” (ADAMS, 2010, p.5). Analiso essa característica sombria como uma mistura de medo e tristeza com alguns aspectos de raiva, sendo as características musicais responsáveis por

essa indicação emocional o uso do andamento rápido, a dinâmica forte, o uso dos violinos no registro agudo, sustentando uma nota longa gerando tensão e estranheza ao tema, o uso da dissonância, uso do modo menor, além do uso de uma grande gama de frequências do espectro audível.



Figura 22 – Exemplo do trecho número 10. Elfos da floresta saindo da Terra-média (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 45min 35s).



Figura 23 – Exemplo do trecho número 11. Gandalf cavalgando até Isengard (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 46min 53s).

O trecho 13 (1:07:57 – 1:08:15, figura 24) traz mais um exemplo de música diegética utilizada no filme. Aragorn canta a canção “*The song of Lúthien*” a capella, que foi composta e interpretada pelo próprio ator, Viggo Mortensen. A letra fala sobre Lúthien, uma donzela elfa, que deu seu amor para um mortal e acabou morrendo. A música sugere um caráter triste e melancólico,

devido ao seu andamento lento, a dinâmica piano da música e, principalmente, pelo conteúdo da letra e pela entonação do canto do personagem.

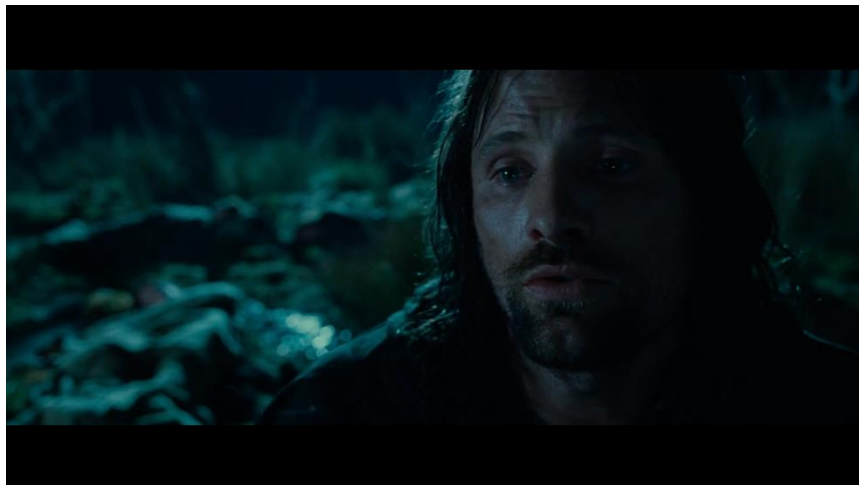


Figura 24 – Exemplo do trecho número 13. Aragorn cantando sobre uma donzela elfa, exemplo de música diegética (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 08min 04s).

A música do trecho 19 (1:47:47 – 1:47:58, figura 25) age de maneira empática em relação à imagem, quando Bilbo é tentado pelo Um Anel. A música começa de forma sutil, apresentando acordes no naipe das cordas, com pausas curtas entre eles, culminando num acorde fortíssimo no registro agudo dos instrumentos de corda que tem seu movimento melódico descendendo enquanto a dinâmica diminui ao mesmo tempo em que as imagens mostram Bilbo com uma feição maligna ao tentar pegar o Um Anel e se arrepende do ato. Como Doug Adams afirma, “... nos lembra do poder sinistro do Anel” (ADAMS, 2010, p.9).

No trecho 20 (1:48:16 – 1:48:35, figura 26), a música apresentada nessa cena é uma variação do tema do Condado. O tema é apresentado num andamento lento, com uso de instrumentos com timbre suave e doce, uso da dinâmica piano, o uso da articulação por legato, os vibratos lentos e regulares, o ataque sutil às notas, o uso de notas longas, o uso das pausas e da variação dinâmica na harmonia na qual ocorrem ataques sutis com pouco sustentamento das notas caracterizam essa música com uma sugestão de tristeza e arrependimento do personagem Bilbo.

No trecho 21 (1:53:30 – 1:53:47, figura 27), Boromir é seduzido pelo Um Anel, e Shore apresenta o tema da sedução do Anel que é cantado por um coral de meninos. Suas características musicais como o andamento lento, o uso da dinâmica piano, ataques sutis às notas, o uso do registro

médio-grave, o uso da articulação por legato e o timbre das vozes com sonoridade doce e suaves sugerem em conjunto às imagens um caráter de tristeza e mistério.

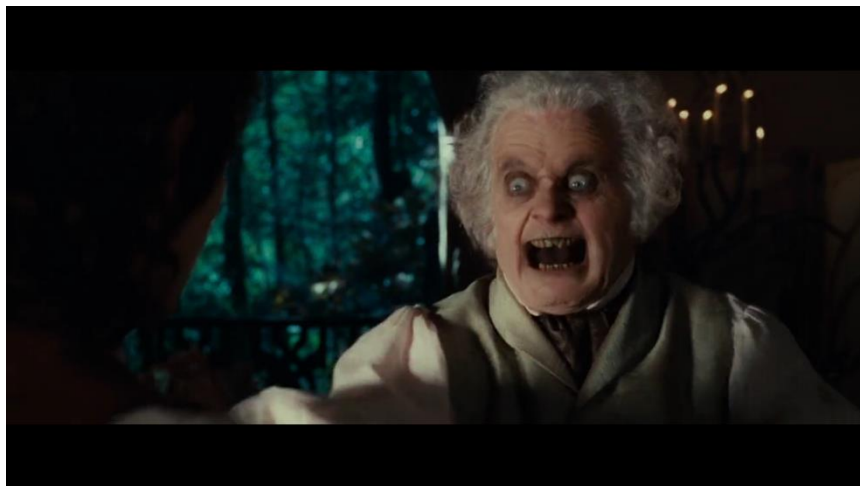


Figura 25 – Exemplo do trecho número 19. Bilbo apresenta uma feição maligna ao ser tentado pelo Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 47min 51s).

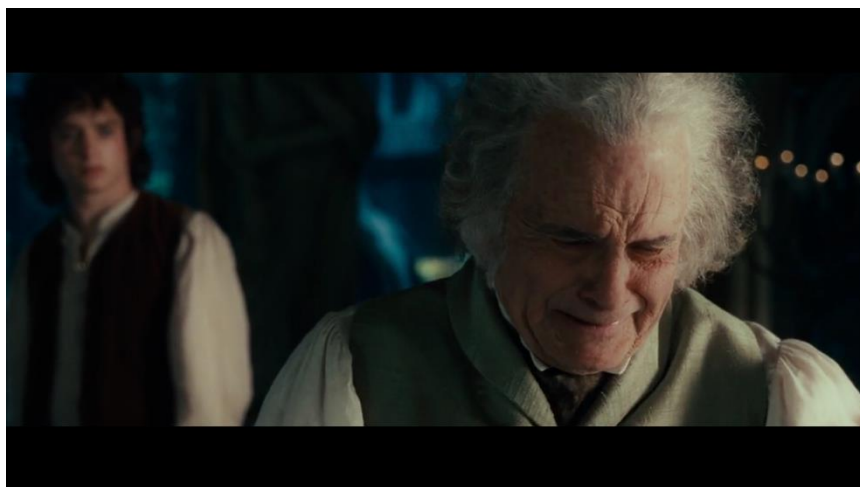


Figura 26 – Exemplo do trecho número 20. Bilbo arrependido após tentar pegar o Um Anel de Frodo (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 48min 19s).

No trecho número 24 (2:27:34 – 2:29:40, figura 24) é apresentado o tema da despedida de Gandalf, quando ele cai no abismo junto à criatura Balrog. A música é uma progressão, a capella, de quatro acordes com a melodia na voz soprano e propõe um caráter de tristeza, isso devido à utilização

do andamento lento, o uso da dinâmica médio-piano, o uso de vozes com timbres suaves e doces, os ataques suaves, o uso de notas longas e o uso do vibrato lento e regular.



Figura 27 – Exemplo do trecho número 21. Boromir sendo tentado pelo Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 53min 32s).



Figura 28. Exemplo do trecho número 24. Gandalf prestes a cair no abismo junto à criatura Balrog (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 27min 25s).

No trecho 26 (2:54:32 – 2:55:01, figura 29), Shore apresenta uma variação do tema de Gollum, que sugere um caráter de tristeza e arrependimento. Como o autor Doug Adams afirma, “reveladoramente, Shore esconde pedaços do tema de Gollum numa linha escrita para o fagote que nada entre acordes executados pelas cordas” (ADAMS, 2010, p.12). Essa sugestão emocional se dá pelo uso do andamento lento, a dinâmica médio-forte, o uso do modo menor, o uso dos crescendo e

decrecendo cíclicos de piano para forte e voltando para piano presentes na harmonia, o uso da articulação por legato, o uso de instrumentos com timbre suaves como os do naipe das madeiras e cordas e o uso das pausas.



Figura 29 – Exemplo do trecho número 26. Criatura Gollum seguindo a sociedade do Anel pelo rio (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 54min 35s).

No trecho número 27 (2:55:04 – 2:55:41, figura 30), o tema do Condado ganha uma releitura para clarinete solo, como afirma Doug Adams. Shore explica a sugestão emocional de apreensão da música afirmando: “Eles perderam um dos seus membros e estão muito apreensivos sobre a estrada à frente” (ADAMS, 2010, p.12). Essa sugestão se dá pelo uso de um andamento lento, o uso de instrumentos com timbres doces e suaves como as madeiras e as cordas, sua harmonia simples e consonante com uma rítmica suave e fluente, o uso da articulação por legato, os ataques sutis às notas e o uso de vibratos lentos e regulares.

No trecho 30 (3:03:13 – 3:03:45, figura 31), Aragorn é tentado pelo e o tema da sedução do Anel é executado. Nesta cena, há o uso da sincronia entre a música e a imagem no momento em que Aragorn não se entrega à tentação do Um Anel e fecha o Um Anel na mão de Frodo, parando a execução da música subitamente. As características musicais deste tema, como o andamento lento, o uso da dinâmica piano, ataques sutis às notas, o uso do registro médio-grave, o uso da articulação por legato e o timbre das vozes com sonoridade doce e suaves sugerem um caráter de tristeza e mistério a esta passagem.





Figura 30 – Exemplo do trecho número 27. Frodo e Sam conversando após a perda de Gandalf (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 55min 13s).



Figura 31 – Exemplo do trecho número 30. Aragorn não se rendendo à tentação do Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 3h 03min 42s).

No trecho 31 (3:08:48 – 3:10:45, figura 32), cena da morte de Boromir, a música é executada por um coral de meninos, com um timbre suave. Shore explica o uso do coral afirmando: “O coral de meninos me pareceu certo por conta dos Hobbits e como Boromir olha para eles. Ele está ajoelhado e é como se eles fossem ligados pela juventude, num senso. São só os meninos na melodia e os homens acompanhando” (ADAMS, 2010, p.13). Essa passagem sugere um caráter de tristeza devido ao uso do andamento lento, o uso da dinâmica piano, uso de vozes com timbres suaves, os ataques sutis às notas, o uso da articulação por legato, o uso das pausas, o uso dos crescendos e decrescendos,

o uso dos vibratos lentos, a entonação vocal suave e ponto final culminando num acorde dissonante em um decrescendo antes da aparição de Aragorn, mudando totalmente o caráter da música.



Figura 32 – Exemplo do trecho número 31. Boromir sendo morto pelo Uruk’Hai (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 3h 09min 19s).

No trecho 32 (3:14:05 – 3:14:34, figura 32), Shore apresenta uma versão vazia do tema da sociedade do Anel, isso devido à incerteza do grupo após a morte de Boromir, como afirma Adams (ADAMS, 2010, p.14). Essa sugestão de incerteza e tristeza se dá pelo uso de uma densidade baixa na instrumentação evidenciando a perda de parte da sociedade, o uso da dinâmica médio-piano, o uso de um andamento lento, o uso de notas longas, a predominância do uso do registro médio-grave e o uso de instrumentos com timbres suaves.

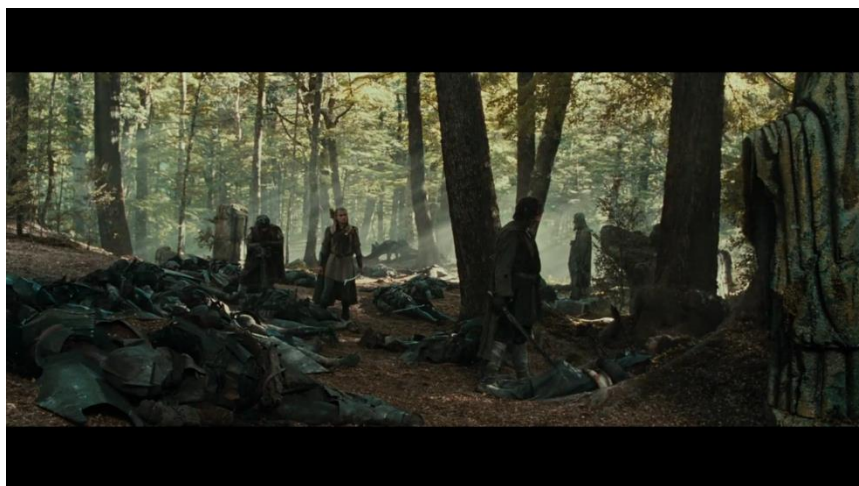


Figura 33 – Exemplo do trecho número 32. Sociedade do Anel se lamentando após a morte de Boromir (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 3h 14min 09s).



No trecho 33 (3:16:53 – 3:17:55, figura 34), Frodo e Sam continuam sua jornada à Mordor sozinhos, e quando Sam está se afogando tentando alcançar o barco de Frodo uma variação muito sentimental, apreensiva e emocionante do tema do Condado é apresentada. A sugestão sentimental dessa música foi analisada pelas características musicais da ternura e com características que remetem a aspectos de tristeza. O uso de um andamento lento, instrumentos com timbres suaves como os do naipe das cordas e das madeiras, o uso da dinâmica médio-forte, o uso da articulação por legato, o uso do decrescendo, uso dos vibratos médio-lentos e regulares, o uso de acentos em notas estáveis à harmonia, o ataque sutil às notas e a interpretação sentimental da flauta, na segunda parte da apresentação do tema trazem essa sugestão emocional à música.

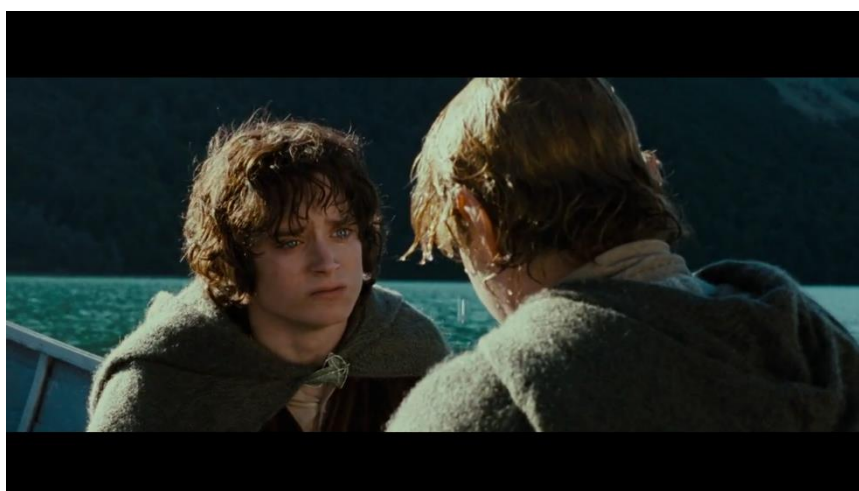


Figura 34 – Exemplo do trecho número 33. Frodo resgata Sam de se afogar e os dois partem rumo à Mordor sozinhos (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 3h 17min 09s).

#### 4.4.3 Trechos com sugestão emocional de raiva/terror

No trecho 6 (28:54 – 29:10, figura 35), Bilbo renuncia ao Um Anel e o deixa para seu sobrinho, Frodo. Nesta cena, Shore apresenta um ostinato bastante recorrente no filme. Este ostinato é uma melodia descendente em terças, tocada por instrumentos do naipe dos metais, e está ligada as forças do mal, de Mordor. Nas palavras do próprio Howard Shore no livro, de Doug Adams, *The music of the Lord of the rings*: “você ouviu um pouco disso mais cedo, no prólogo” e nos lembra “isso é só um pouco para nos lembrar do poder deste objeto. O que é isso? Esse pequeno pedaço de escuridão te ajuda a lembrar do começo do filme”, reforçando assim uma ligação do Um Anel com as forças de Sauron (ADAMS, 2010, p.4). A sugestão emocional dessa música é de algo maligno e misterioso,

sendo as características musicais utilizadas para essa sugestão o uso de instrumentos dos naipe dos metais com registro grave, o uso de vozes masculinas no registro grave para a harmonia e o andamento médio-rápido.



Figura 35 – Exemplo do trecho número 6. Bilbo encarando o Anel maligno (frame retirado do filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel*, dirigido por Peter Jackson, 2001, 29min 00s).

No trecho 8 (37:34 – 37:43, figura 36), Gandalf conta a Frodo que o seu anel é o Um Anel. Shore apresenta novamente o ostinato de terças descendentes, sugerindo o caráter maligno e misterioso do Um Anel. Nesta apresentação desse tema, há o uso do violino no registro agudo numa nota longa, o uso de instrumentos do naipe dos metais do registro grave, o uso da melodia descendente e o uso do andamento médio-rápido sugerem a esse tema as emoções citadas.

No trecho 14 (1:11:55 – 1:12:47, figura 37), os Hobbits estão encurralados pelos espectros do Anel e Shore apresenta o ostinato de terças descendentes e o tema dos espectros do Anel. Segundo Doug Adams, nesta cena, Shore desenvolve os temas de Mordor em ré menor, lentamente construindo um crescendo à medida em que os Nazgul se aproximam para matar os Hobbits. Há, inclusive, a utilização do tímpano nessa passagem (ADAMS, 2010, p.7). A sugestão emocional de medo, nesta cena, é feita a partir do uso do modo menor, a grande variação de dinâmica, com um crescendo longo e contínuo à medida que os espectros do Anel avançam em direção aos Hobbits, o uso do staccato, os ataques fortes, o uso da dissonância e o uso do registro agudo nos violinos adicionando tensão e estranheza.



Figura 36 – Exemplo do trecho número 8. Escrituras presentes no Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 37min 34s).

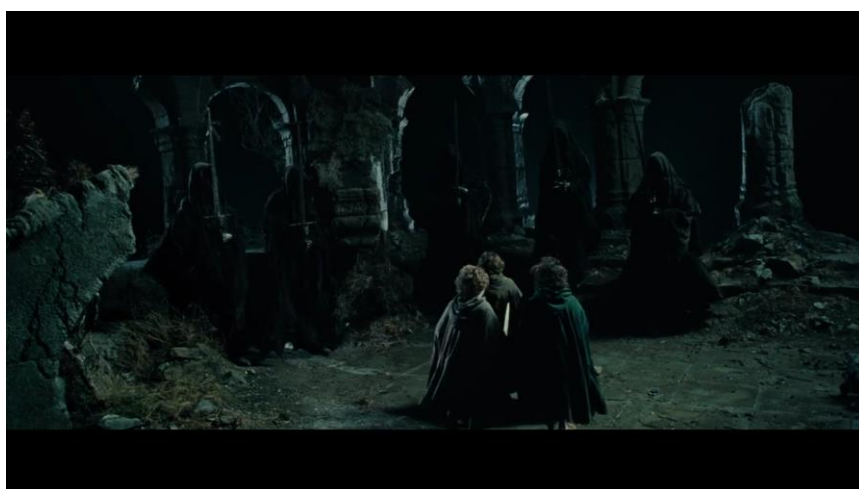


Figura 37 – Exemplo do trecho número 14. Hobbits encurralados pelos espectros do Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 12min 28s).

No trecho 15 (1:15:16 – 1:15:48, figura 38), há a primeira aparição do tema de Isengard e de Saruman. O tema de Isengard, composto sobre uma métrica de 5/4 com acentuações nos tempos 1 e 4 somado à instrumentação de percussões metálicas com timbres brilhantes e metálicos, o andamento rápido, a dinâmica forte, o uso da articulação por staccato, a rítmica complexa e o ostinato rítmico sugerem um caráter industrial e raivoso à esse tema. Este mesmo tema é apresentado em outras cenas de Isengard (1:54:19 – 1:54:50/2:46:39 – 2:47:00) com a mesma sugestão dramática.



Figura 38 – Exemplo do trecho número 15. Apresentação da cidade de Isengard (frame retirado do filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel*, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 15min 38s).

No trecho 17 (1:31:02 – 1:33:14, figura 39), a música se desenrola de acordo com a história contada pelo elfo Elrond, servindo de intensificador emocional para a imagem. Após o reencontro de Frodo e Bilbo, a música adquire um caráter mais sombrio, como afirma Doug Adams, “Logo a partitura brinca em tons significativamente mais sombrios, prevendo a paleta musical da Montanha da perdição. Elrond detalha a recusa antiga de Isildur em destruir o Um Anel e a música explode em um estrondo apaixonado de acordes no naipe dos metais e tímpanos antes da volta dos arpeggios, mais sombrio ainda, entorpecido pelo desapontamento” (ADAMS, 2010, p.8).

Para a análise das características musicais deste trecho, dividi ele em 3 partes, por conta da sua extensão e suas mudanças na sugestão emocional e o categorizei como tendo uma sugestão de raiva/terror por conta da segunda parte possuir uma maior importância para a história do filme. A primeira parte, compreendida no momento em que vários personagens chegam a Rivendell enquanto Elrond pergunta em quem devem confiar essa missão tão importante. A segunda parte é a qual Elrond conta a história da recusa de Isildur em destruir o Um Anel. A terceira parte é quando Gandalf cita Aragorn como possível personagem capaz de não sucumbir à tentação do Um Anel.

Na primeira parte soam os arpeggios de Rivendell, que possuem uma sugestão emocional de medo e mistério, isso devido ao uso do andamento médio, o uso de uma grande quantidade de frequências do espectro, com agudíssimos e notas graves, a mudança constante da dinâmica do piano ao fortíssimo em uma espécie de movimento de respiração, assim como sua melodia ascende e descende nesse mesmo movimento, o uso da articulação por legato e o uso de instrumentos com

timbres suaves e doces do naipe das cordas, o tema vai diminuindo de intensidade e densidade levando à próxima parte. A segunda parte possui uma sugestão emocional de raiva e terror, isso devido a instrumentação da música tocada mudar para uma sonoridade mais escura, preenchido por instrumentos do naipe dos metais e percussões além do uso da dinâmica forte, instrumentos com timbres brilhantes e metálicos, o grande crescendo à medida em que Elrond conta a história culminando em acordes fortíssimos no naipe dos metais e logo a música perde sua força chega à próxima parte do trecho. A terceira parte apresenta a volta dos arpeggios, porém com uma sugestão ainda mais triste do que a anterior, isso devido ao uso do andamento lento, a dinâmica piano, o uso de instrumentos com timbres suaves, a predominância do uso do registro médio-grave, o uso da articulação por legato, o uso de pausas e o uso do ritardando no final.



Figura 39 – Exemplo do trecho número 17. Isildur se recusando a destruir o Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 1h 32min 39s).

O trecho 22 (2:02:26 – 2:02:57, figura 40), a cena na entrada da mina de Moria, ao descobrirem que estão todos mortos, a música de Shore propõe um caráter de medo, devido ao uso de um andamento rápido, o uso de dissonâncias em tremolos no registro agudo dos violinos servindo como uma espécie de base criando tensão, a variação abundante na dinâmica começando com um crescendo pro fortíssimo e o lento decrescendo para a dinâmica piano e a predominância do uso do registro agudo nos instrumentos de corda.



Figura 40 – Exemplo do trecho número 22. A sociedade do Anel na entrada das minas de Moria (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 02min 35s).

No trecho 25 (2:42:53 – 2:43:08, figura 41), Frodo olha através do espelho élfico e vê a destruição do Condado. A sugestão emocional da música é de pavor e raiva, tendo o tema de Sauron executado nessa passagem e termina com uma sincronia de um corte súbito da música quando Frodo para de olhar o espelho. As características musicais presentes nesse tema, como o uso do andamento rápido, o uso de dissonâncias, o uso da dinâmica média, o uso de instrumentos com timbres metálicos e estridentes, e a atmosfera caótica trazida pela densidade instrumental e de informação sonora intensificam a emoção gerada pela imagem e pela história.



Figura 41 – Exemplo do trecho número 25. Olho de Sauron vendo o Um Anel através do espelho dos elfos (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 43min 04s).



O trecho 28 (2:57:11 – 2:57:46, figura 42), apresenta uma variação mais densa do tema da história do Anel, com o uso de instrumentos de corda e de metais. Como afirma Adams, “Mais uma vez o Anel sofreu um desenvolvimento significativo na sua existência: ele está a caminho de Mordor e de seu destino, seja ele qual for” (ADAMS, 2010, p.13). Essa variação que apresenta uma dinâmica fortíssima, além da grande variação de dinâmica através dos crescendos e decrescendos, o uso do andamento médio-rápido, uma grande densidade instrumental, o uso do modo menor, o uso de instrumentos com timbres brilhantes e estridentes como os metais e percussões, o uso de vibratos rápidos e a articulação por legato indicam um caráter amedrontador e poderoso, remetendo ao Um Anel.



Figura 42 – Exemplo do trecho número 28. A sociedade do Anel passando pelas estátuas de Argonath (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 56min 55s).

No trecho 29 (2:59:25 - 3:00:02, figura 43), o tema da história do Anel é executado com uma sonoridade mais tortuosa, escrita para o violino, como afirma Adams (ADAMS, 2010, p.13). A música sugere um caráter misterioso e amedrontador devido ao uso do andamento médio-rápido, a dinâmica médio-forte, o uso dos crescendo longos à medida em que a melodia é apresentada, o uso do modo menor, o uso de dissonâncias, o uso de instrumentos de timbre estridentes, o uso do registro agudo em evidência, e o uso dos vibratos rápidos.



Figura 43 – Exemplo do trecho número 29. Boromir sendo tentado pelo Um Anel (frame retirado do filme O senhor dos anéis: a sociedade do Anel, dirigido por Peter Jackson, 2001, 2h 59min 44s).

Analisando a música escrita por Howard Shore junto ao visual do filme de Peter Jackson, concluo que Shore, com sua música, consegue sugerir e/ou intensificar as emoções trazidas pelo visual e pela história do filme, tendo sua música um caráter empático. Com a utilização de timbres com diferentes intenções, a exploração dos diversos níveis da dinâmica, o uso de andamentos e métricas diversas, o uso de articulações como staccato e legato, o uso dos vibratos com diferentes intenções, o uso do crescendo, do ritardando, da exploração emocional dos modos maior e menor, o uso de diferentes orquestrações, o uso da consonância e da dissonância e diversas outras qualidades musicais, Shore consegue trabalhar as diversas sugestões emocionais necessárias para o filme.

Como resultado dessa análise, notamos algumas características musicais recorrentes na escrita musical presentes na obra de Howard Shore, que remetem a emoções específicas ou próximas. Shore consegue criar músicas com a sugestão emocional de tristeza e mistério com a utilização de andamentos lentos, o uso da dinâmica médio-piano, o uso do modo menor, das dissonâncias, o uso da articulação por legato, o uso do registro médio-grave, o uso de instrumentos com timbres doces e suaves como nas cordas e nas madeiras, o ataque sutil às notas e o uso do vibrato lento e regular, características que estão ligadas diretamente ao desenvolvimento emocional dos personagens. Os exemplos dessa utilização estão nos trechos 1, 5, 10, 11, 13, 19, 20, 21, 24, 26, 27, 30, 31, 32 e 33.

Shore consegue evocar sugestões emocionais de alegria, heroísmo e ternura com a utilização de andamentos médio-rápidos, o uso da dinâmica médio-forte, o uso predominante do modo maior, porém com uso do modo menor também, de harmonias simples e consonantes, com rítmicas suaves e



fluentes, o uso do registro médio-agudo e o uso de instrumentos de timbre suaves e brilhantes como nas cordas, madeiras, nos metais e nas percussões. Essas características estão, comumente, ligadas às forças do bem. Os exemplos da utilização dessas características musicais estão nos trechos 2, 3, 4, 7, 9, 12, 16, 18, 23 e 34.

Shore constrói sonoridades com sugestões emocionais de raiva e terror com a utilização de andamentos rápidos, o uso da dinâmica forte, o uso do modo menor, das dissonâncias, o uso da não tonalidade (recursos fora do sistema tonal), o uso do registro médio-agudo, o uso da articulação por staccato, o uso de rítmicas complexas e exóticas, o uso de instrumentos com timbre brilhante como no naipe dos metais e nas percussões, os ataques súbitos às notas e à acentuação de notas instáveis à harmonia. Essas características estão, normalmente, ligadas às forças do mal, de Mordor. Os exemplos de utilização dessas características musicais com a sugestão emocional de raiva e terror estão presentes nos trechos 6, 8, 14, 15, 17, 22, 25, 28 e 29.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise dos dados obtidos neste trabalho, notamos a importância da música de Howard Shore como elemento narrativo e de sugestão/intensificação dramática no filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel*. A proposta deste projeto era a de entender como a música escrita por Howard Shore agia de forma narrativa e de sugestão dramática junto ao visual. Através das análises auditivas e dos exemplos trazidos por mim, e segundo os estudos de Juslin (2019), notamos que a música de Shore, de fato, atua como um elemento narrativo e dramático na obra de Peter Jackson, proporcionando assim uma maior compreensão da narrativa trazida pelo visual.

Para atingir esse propósito, analisei o material musical e imagético do filme procurando as principais recorrências temáticas presentes, a divisão das cenas, os exemplos de trechos de efeito empático/anempático, a presença das músicas diegéticas e momentos de sincronia música/imagem. Além disso, cronometrei a quantidade de tempo em que a imagem era acompanhada ou não pela música. A utilização da metodologia de análise quantitativa e qualitativa de López Hernández (2003) foi crucial para a organização e a realização deste trabalho.

O resultado dessas análises nos traz informações sobre os artifícios musicais que Howard Shore utilizou para sugerir e/ou intensificar as diversas sugestões emocionais encontradas em sua obra musical para o filme *O senhor dos anéis: a sociedade do Anel*. A partir disso, exponho esses resultados fazendo uma comparação entre as diversas características musicais utilizadas por Shore e as diversas emoções que elas sugerem à música, segundo o estudo de Juslin (2019).

Quando analisamos a tabela 2, proposta por Juslin e localizada nos anexos deste trabalho, notamos que algumas sugestões emocionais possuem características musicais iguais às categorias emocionais próximas a ela. Na obra de Shore, notamos essa mesma proximidade quando as sugestões emocionais trazidas pela música são próximas, como a alegria, a ternura, a melancolia e a heroicidade.

É possível ter um exemplo disso comparando os trechos 2 e 16, ambos da categoria alegre/heroica. Notamos uma proximidade ou igualdade entre algumas características musicais citadas como o uso do modo maior, o uso de harmonias simples e consonantes, ritmos suaves e fluentes, o uso da dinâmica médio-piano e andamentos próximos. Mesmo tendo essa proximidade a sugestão emocional dos trechos não é a mesma, tendo o trecho 2 uma sugestão emocional de alegria,

passividade e de um ambiente rural, e o trecho 16, uma sugestão emocional de melancolia, alegria e ternura. Isso se dá pelas características musicais diferentes entre os trechos, como por exemplo, a diferença tímbrica trazida pela diferença na instrumentação utilizada, o uso de um andamento mais lento no trecho 16 sugerindo esse caráter mais melancólico, a exploração de tessituras diferentes em cada uma das variações e há também as diferenças melódicas e rítmicas auxiliando essa diferenciação emocional.

Este trabalho não apresenta uma análise completa da obra de Jackson e Shore, isso pelo fato de o material temático criado para o filme ser bastante extenso. Além disso, a franquia possui mais dois filmes, com a música escrita por Shore, nos quais ocorre o encerramento da história trazida pelo primeiro filme. E assim como as imagens, a música nesses dois filmes seguintes se desenvolve conforme a narrativa, apresentando novos temas, modificando temas existentes e sugerindo emoções mais complexas a alguns personagens e acontecimentos. Cabe uma análise uma narrativa, com o desenvolvimento da música em conjunto a história, completa da trilogia *O senhor dos anéis*, minuto a minuto, analisando a construção musical e o seu efeito empático e narrativo, porém, neste trabalho, devido à ausência de um maior tempo para a realização, exemplifico, apenas, os principais exemplos dos temas apresentados no primeiro dos três filmes e do efeito empático da música com a finalidade de ilustrar como a escrita musical pode servir de sugestão/intensificador de diversas emoções necessárias em produtos audiovisuais.

## REFERÊNCIAS

- ADAMS, Doug. *The music of the Lord of the Rings films*. Chicago: Alfred Music, 2010.
- CARRASCO, Ney. *A infância muda: a música nos primórdios do cinema*. **OuvirOUver** Uberlândia, n. 1, p.36-45, 2005.
- CHAKRABARTI, Meghna. *Making music for 'The Hobbit'*. **NPR**, Washington, 13 dez. 2013. Disponível em <https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=250804241?storyId=250804241>.
- CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & grafia, 2011.
- \_\_\_\_\_. *La musique au cinéma*. Paris: Arthème Fayard, 1995.
- COBO, Rubén Segóvia. *La música de una trilogía: El Señor de los Anillos*. 50f. Trabalho de graduação, Escuela Politécnica de Valência, 2017.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera francesa*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- COOPER, John Michael & KINNETT, Randy. *Historical dictionary of romantic music*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
- DRUMMOND John D. *Opera in perspective*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1980.
- FILM MUSIC. In: COOKE, M. *Grove Music Online*. Nova York: Oxford Music Online, 2001.
- GALLARDO, Eva Margarita & GALLARDO, Jorge. *Análisis musical de La guerra de las galáxias: el nuevo sinfonismo y el uso de leitmotiv*. **Doxa.comunicación** nº17, p. 19-97, 2013.
- GORBMAN, Cláudia. *Unheard melodies*. Londres: BFI Publishing, 1987.
- GROVE, George. *The new grove dictionary of music and musicians*. Londres: Jorge Zahar, 1994.
- HERNÁNDEZ, María Ángeles López. *El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico*. **Documentación de las Ciencias de la Información**, Sevilla, p.261-294, 2003.
- JUSLIN, Patrik N. *Musical emotions explained*. Nova York: Oxford University Press, 2019.
- KALINAK, Kathryn. *Settling the score: music and the classical Hollywood film*. Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1992.
- KERMAN, J. *Opera as drama*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- LEITMOTIF. In: WHITTALL, Arnold. *Grove Music Online*. Nova York: Oxford Music Online, 2001.
- LEITMOTIF (OPERA). In: WHITTALL, Arnold. *Grove Music Online*. Nova York: Oxford Music Online, 2002.

LONDON, Kurt. *Film music*. Salem: Ayer Company, 1970.

*O senhor dos anéis: a sociedade do Anel*. Direção de Peter Jackson, Los Angeles, CA: New Line Cinema, 2001. 1 DVD versão estendida (228 min), color.

PEREIRA, Marcio da Silva. *O leitmotiv: da ópera, ao cinema, à televisão*. 169f. Tese (Doutorado em música) – Centro de letras e artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

SHORE, HOWARD LESLIE. In: BOWMAN, Durrell. *Grove Music Online*. Nova York: Oxford Music Online, 2010.

WAGNER, Vit. *Tolkien proves he's still the king*. **Toronto star**, Toronto, 16. abr. 2007.

## ANEXOS

TABELA 2 – Sumário de características musicais usadas para expressar cinco diferentes categorias de emoções (JUSLIN, 2019, p. 126).

Happiness	<i>fast tempo, small tempo variability, major mode, simple and consonant harmony, medium-high sound level, small sound level variability, high pitch, much pitch variability, wide pitch range, ascending pitch, perfect 4th and 5th intervals, rising micro intonation, raised singer's formant, staccato articulation, large articulation variability, smooth and fluent rhythm, bright timbre, fast tone attacks, small timing variability, sharp contrasts between "long" and "short" notes, medium-fast vibrato rate, medium vibrato extent, micro-structural regularity</i>
Sadness	<i>slow tempo, minor mode, dissonance, low sound level, moderate sound level variability, low pitch, narrow pitch range, descending pitch, "flat" (or falling) intonation, small intervals (e.g., minor 2nd), lowered singer's formant, legato articulation, small articulation variability, dull timbre, slow tone attacks, large timing variability (e.g., rubato), soft contrasts between "long" and "short" notes, pauses, slow vibrato, small vibrato extent, ritardando, micro-structural irregularity</i>
Anger	<i>fast tempo, small tempo variability, minor mode, atonality, dissonance, high sound level, small loudness variability, high pitch, moderate pitch variability, ascending pitch, major 7th and augmented 4th intervals, raised singer's formant, staccato articulation, moderate articulation variability, complex rhythm, sudden rhythmic changes (e.g., syncopations), sharp timbre, spectral noise, fast tone attacks/decays, small timing variability, accents on tonally unstable notes, sharp contrasts between "long" and "short" notes, accelerando, medium-fast vibrato rate, large vibrato extent, micro-structural irregularity</i>
Fear	<i>fast tempo, large tempo variability, minor mode, dissonance, low sound level, large sound level variability, rapid changes in sound level, high pitch, ascending pitch, very wide pitch range, large pitch contrasts, staccato articulation, large articulation variability, jerky rhythms, soft timbre, very large timing variability, pauses, soft tone attacks, fast vibrato rate, small vibrato extent, micro-structural irregularity</i>
Tenderness	<i>slow tempo, major mode, consonance, medium-low sound level, small sound level variability, low pitch, fairly narrow pitch range, lowered singer's formant, legato articulation, small articulation variability, slow tone attacks, soft timbre, moderate timing variability, soft contrasts between long and short notes, accents on tonally stable notes, medium-fast vibrato, small vibrato extent, micro-structural regularity</i>

---

Note: Shown are the most common findings. Features set in *italics* can usually be modulated by the performer.