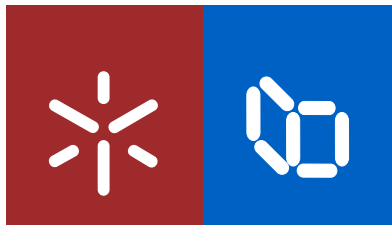


**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Everton Samuel dos Santos Melo

**Análise da relação entre imagem e música em algumas produções cinematográficas do género melodrama**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Everton Samuel dos Santos Melo

**Análise da relação entre imagem e  
música em algumas produções  
cinematográficas do género melodrama**

Dissertação de Mestrado em Mediação Cultural e Literária  
Área de Especialização em Literatura e Cinema

Trabalho realizado sob a orientação do  
**Professor Doutor Vítor Manuel Ferreira  
Ribeiro de Moura**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus por mostrar-me a verdade por meio da fé.

Agradeço a minha mãe Maria Elenita (*sempre presente*) por ter deixado o legado de perseverança frente aos desafios da vida.

Agradeço ao meu pai Nilson Lecyr pela confiança em mim conferida. Agradeço ao meu irmão Anderson, pelo fundamental apoio no início dessa caminhada. A minha cunhada Vilma pela vida de João Vitor e, ao João Vitor, que agora com sua chegada nossos dias ficarão mais alegres! O espaço, aqui, é pequeno para tantos agradecimentos, mas quero deixar registrado o apoio incondicional de minha avó Iracema o incentivo desde sempre e a compreensão. Agradeço igualmente aos meus tios Cleusa, Fausto, Nilda e Ramon pelo apoio incondicional, diligência, contribuição e envio de livros. Agradeço à Maria Gomes pela diligência e apoio de sempre. Agradeço à Ariadne pela disposição, a Maria Clara e ao Fausto Júnior pelos momentos de alegria. Sem vocês meu percurso seria mais difícil. Agradeço igualmente à Lucimere pelos momentos partilhados.

Agradeço aos amigos Cida e William, quando a minha vontade de fazer o Mestrado em Portugal era apenas um desejo, compreenderam que seria possível torná-lo real. Agradeço à Professora Doutora Fernanda Viana do Instituto de Psicologia da Universidade do Minho e à Cristina Reis pelas valiosas informações e atenção fornecidas a pedido de William no início desta caminhada. Agradeço igualmente à funcionária da secretaria do ILCH, Senhora Elisabete Lago, pela generosidade no início desta etapa nas informações fornecidas por correio eletrônico.

Agradeço ao Professor Doutor Vítor Moura pelo rigor académico na orientação deste estudo.

Agradeço à Professora Doutora Ana Lúcia Curado e aos seus alunos do Mestrado em Mediação Cultural e Literária com Especialização em Literatura e Cinema ano académico 2011/2012 na U.C. de Produção Cinematográfica II pelo DVD conseguido.

Agradeço ao Bruno Fonseca pela amizade e pelos muitos momentos partilhados. Agradeço à Vitória Schettini pela amizade e pelo envio de livro. Agradeço à Juliana Ribeiro, companheira de estudos nas muitas manhãs, tardes, noites e madrugadas, que por vezes são solitárias.



## RESUMO

Neste estudo são analisadas quatro produções cinematográficas que adequam o conceito de melodrama. Procura-se, inicialmente, compreender a origem do melodrama, que apresenta a ópera em sua base, alcança o recital acompanhado e evolui para a sétima arte. A evolução, porém, desse modelo músico-dramático mantém em sua essência, o elemento que o distingue, ou seja, a música. Procura-se, sequencialmente, em um primeiro momento perceber os primeiros traços da teoria da música no cinema, apresentada por Noël Carroll (1996) e, em um segundo momento, à luz da teoria da expressividade da música no cinema desenvolvida por Peter Kivy (1999) compreender os aspectos sonoros essenciais que se relacionam à imagem na produção cinematográfica. Procura-se, em um último momento, a evidência de dois conceitos nomeadamente polarização e coerência afetiva, desenvolvidos pelo teórico do cinema, Jeff Smith (1997) a fim de mostrar como o espectador associa à música a imagem levando-o à emoção. A presente tese aborda, portanto, os aspectos sonoros utilizados em filmes que permitem a emoção na mente do espectador/ouvinte.

Palavras-chave: melodrama cinematográfico, música, emoção.



## ABSTRACT

This study analyzes four film productions that fit in the concept of melodrama. Initially, we tried to understand the origin of melodrama, featuring opera at its base, then the musical recital and later evolved to the seventh art. However, the evolution of this musical-dramatic model maintains, in its essence, the element which distinguishes it, namely the music. Sequentially, in a first moment we tried to perceive the first traces of the theory of music in the cinema, presented by Noël Carroll (1996) and, in a second moment, in accordance with the theory of expressiveness of music in the cinema developed by Peter Kivy (1999), to understand the essential sound aspects that are related to the image in a cinematographic production. Finally, to put in evidence two concepts namely polarization and affective coherence, developed by the cinema theorist, Jeff Smith (1997), in order to show how the viewer associates the image to the music, leading him to the emotion. Therefore, this thesis approaches the sound aspects that are used in films and allow the emotion in the mind of the viewer/listener.

Keywords: cinematographic melodrama, music, emotion.





# Índice

Agradecimentos.....	iii
Resumo.....	v
Abstract.....	vii
<b>Índice de figuras.....</b>	<b>xi</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO I – Historiografia do melodrama.....</b>	<b>15</b>
1.1 Contextualização do estudo.....	15
1.1.2 Primeira parte da definição de melodrama.....	19
1.1.3 Segunda parte da definição de melodrama.....	23
1.1.4 Algum contexto histórico.....	26
1.1.5 Enredo do melodrama.....	28
1.1.6 A estrutura do melodrama.....	31
1.1.7 Características do melodrama.....	33
1.2 O melodrama no teatro.....	35
1.3 A funcionalidade musical em manifestações artístico-dramáticas: algumas semelhanças expressivas.....	38
<b>CAPÍTULO II – A Função da música no cinema.....</b>	<b>45</b>
2.1 Breve contexto do surgimento da música.....	45
2.2 A música no cinema.....	47
2.3 O vazio do silêncio na cena.....	54
2.4 Os fantasmas em cena.....	64
2.5 O vazio do som no cinema.....	68
2.6 Uma segunda opinião acerca da expressividade no cinema.....	75
2.7 Um refinamento na teoria da expressividade no cinema.....	82
2.8 Quando a música pára no cinema.....	97
2.9 Um experimento e uma conclusão da teoria da expressividade.....	101
2.10 Polarização e coerência afetiva.....	104

<b>CAPÍTULO III – Aplicação das categorias expressividade, polarização e coerência afetiva aos exemplos escolhidos de produções cinematográficas</b> .....	117
3.1 A escolha dos filmes.....	117
3.2. Breve Resumo dos Filmes Seleccionados para a análise .....	118
3.2.1 Tempo de amar e Tempo de morrer .....	118
3.2.2 Deus sabe quanto amei .....	121
3.2.3 As pontes de Madison County.....	123
3.2.4 Tudo sobre minha mãe .....	125
3.3 Análises dos filmes: a aplicação da teoria e dos conceitos abordados na pesquisa .....	128
3.3.1 Elementos dos filmes que permitem relacioná-los com o modelo cinematográfico melodrama – a relação entre música e imagem.....	128
3.3.2 A teoria de Peter Kivy e os conceitos de polarização e de coerência afetiva, de Jeff Smith aplicados aos filmes seleccionados.....	138
<b>Considerações finais</b> .....	161
<b>Bibliografia</b> .....	163
<b>Bibliografia e endereços eletrônicos consultados</b> .....	164
<b>Filmografia</b> .....	165

## Índice de figuras

Figura 3.1 - A música colmata as imagens na cena em que os militares marcham sobre o gelo em direcção ao campo de concentração.....	145
Figura 3.2 - A música colmata as imagens na cena em que as personagens Ernst e Elizabeth estão em baixo da árvore a florescer.....	146
Figura 3.3 - A música de suspense preenche a imagem na cena em que Ernst Graeber está a ver a fábrica em chamas.....	147
Figura 3.4 - A música de suspense colmata o vazio expressivo das imagens na cena. As sequências de imagens exibidas no filme mostram a personagem Ernst Graeber a sair do quarto com os pertences na mão.....	148
Figura 3.5 - Ernst Graeber a ler a carta de Elizabeth Kruse Graeber. A cena no filme exhibe a <i>voz off</i> de Elizabeth a ler a carta.....	148
Figura 3.6 - Imagem de Ernst Graeber morto, refletida na água. A carta que recebera de Elizabeth Kruse Graeber segue na água.....	150
Figura 3.7 - Momento em que as personagens Dave e Ginnie estão indo para a cidade de Parkman. A música preenche o vazio expressivo das imagens na cena.....	151
Figura 3.8 - As personagens Ginnie e Dave caminham após saírem do Bar Smitty's. Raymond espera Dave escondido atrás das latas de lixo. Assim que as personagens começam a brigar a música colmata o vazio expressivo das imagens na cena.....	152
Figura 3.9 - Francesca Johnson observa Robert Kincaid pela janela do carro. Robert observa Francesca dentro do carro sob chuva contínua torrencial.....	155
Figura 3.10 - A música de suspense preenche o vazio expressivo das imagens na cena. A personagem Manuela diz à enfermeira que telefonará para a Organização Nacional de Transplantes da Espanha.....	156
Figura 3.11 - Sem atender ao pedido de Esteban, que bateu no vidro do automóvel para pedir o autógrafo à atriz, Huma olha pela janela do automóvel. Esteban corre atrás do carro. Neste momento, a música expressiva colmata o vazio da cena e pára quando Esteban é atropelado por outro automóvel.....	157
Figura 3.12 - A música colmata o vazio expressivo da imagem na cena e sublinha a <i>voz off</i> da personagem Manuela, que está a viajar com destino a cidade de Barcelona.....	158



## Introdução

Decorridos quatro séculos desde o surgimento do primeiro modelo artístico que associa a ação e a música, o melodrama, que possui enredo simples e pretende levar o público à emoção, continua a ser único na maneira de apresentar o seu estilo. A música é a herança que o melodrama recebeu da ópera e do recital acompanhado. Nessas artes representativas, a música cumpriu a função de acompanhar a narrativa, quer para colmatar os silêncios da cena, quer para sublinhar as vozes das personagens que atuam em cena. A utilização da música nesse modelo artístico apresenta uma classificação bem interessante, a música acompanha a narrativa do melodrama porque é expressiva.

A perspectiva expressiva da música posiciona a leitura da função da música no melodrama. Essa função da música acompanhou a evolução do modelo artístico representativo em todas as suas manifestações até eclodir a linguagem cinematográfica no século XX, época em que o melodrama ressurgiu no cenário cultural, adequando-se à representação nessa nova linguagem artística. Como o melodrama cinematográfico apresenta as características essenciais desse modelo que une a música e a ação, esse último elemento por meio da imagem em movimento, é possível trilhar múltiplos caminhos na interpretação desse texto visual, que adere a expressividade à imagem.

A questão proposta nesta dissertação centra foco na função da música no melodrama no cinema. Mais especificamente, o propósito é evidenciar a relação da música com as imagens examinando a expressividade da música na sétima arte. O inquérito filosófico do qual se dedica Peter Kivy (1999) para explicar a expressividade da música no cinema é a base para o desenvolvimento deste estudo. A formulação da teoria da Música de Modificação no cinema, de Noël Carroll (1996) e os conceitos teóricos de Polarização e de Coerência Afetiva, de Jeff Smith (1997) são igualmente utilizados neste estudo. A reflexão sobre esses dois conceitos teórico-cognitivos explica a experiência emocional da recepção da música dos filmes na mente do espectador/ouvinte.

A escolha dos filmes para este estudo configura uma possibilidade de adequação às características do melodrama. Trata-se de quatro filmes divididos em dois momentos da produção cinematográfica mundial. Essa divisão permite inserir duas produções no

estilo clássico e duas produções inseridas no estilo contemporâneo, porém, ambos os estilos integram o conceito de melodrama. Diante da enorme diversidade de produção cinematográfica do melodrama, a nossa proposta se restringiu a selecionar filmes representativos de produtores do calibre de Douglas Sirk, Vincente Minnelli, Clint Eastwood e Pedro Almodóvar, com as respectivas produções: *Tempo de Amar e Tempo de Morrer* (1958), *Deus sabe quanto amei* (1958), *As pontes de Madison County* (1995) e *Tudo sobre a minha mãe* (1999).

O estudo desenvolve no primeiro capítulo uma historiografia do melodrama com a contextualização do estudo, a definição da terminologia ligada ao melodrama, o contexto histórico basilar do surgimento do modelo artístico, o enredo, a estrutura e as principais características desse modelo. O segundo capítulo prossegue com uma breve contextualização do surgimento da música, a música modificadora no filme e, posteriormente o desenvolvimento da teoria desenvolvida por Peter Kivy (1999) acerca da expressividade da música no cinema e, no final desse capítulo, verifica-se os conceitos de Polarização e de Coerência Afetiva, de Jeff Smith (1997).

O capítulo final, portanto o terceiro, conduz o leitor desta dissertação a verificar nos filmes selecionados a aplicação da teoria desenvolvida no segundo capítulo acerca das abordagens de Noël Carroll (1996) e Peter Kivy (1999), que explicam a essência da música no cinema e os conceitos de polarização e de coerência afetiva desenvolvidos pelo teórico Jeff Smith (1997), por meio das análises dos filmes a fim de levar o leitor desta dissertação a entender como o modelo cinematográfico melodrama leva o espectador/ouvinte à emoção. As produções cinematográficas clássicas e contemporâneas selecionadas para este trabalho adequam-se na definição apresentada para o modelo melodrama, o qual explica a função da música em filmes sonoros.

## CAPÍTULO I – Historiografia do melodrama

### 1.1 Contextualização do estudo

Abordar a historiografia do melodrama parece uma proposta pertinente, uma vez que este modelo evolui em performances artísticas que utilizam os recursos essenciais, ação e música. Os teóricos do melodrama, em sua maioria, demonstram a disposição desse modelo artístico para se adaptar a novas formas de representação, o que possibilita à historiografia do melodrama assumir importância neste processo. Neste sentido, considera-se essencial compreender dois aspectos: um é entender como o melodrama surge no cenário artístico e cultural; o outro consiste em reconhecer o elemento que permite a distinção do melodrama, permitindo-lhe manifestar-se nas representações mais antigas, que utilizam o mesmo recurso, até à sua apropriação pelo cinema.

O estagirita Aristóteles, um dos primeiros pensadores na era antes de Cristo, descreve com autêntica precisão, em sua obra, *Poética*, a arte da imitação. Este autor afirma que a imitação pode realizar-se “(...) pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados, quer combinados.” (Aristóteles, *apud* 1992: 19) Esta proposição, segundo Aristóteles, inspira pensar nas bases do melodrama, pois este estilo artístico, oriundo da tragédia e da comédia, também possui os recursos música e ação.

Isto permite dizer que este pensador da filosofia antiga discute as condições constituintes do melodrama, descrevendo os elementos essenciais que compõem em sua obra *Poética* a arte da imitação. É neste ponto que é possível aproximar os recursos essenciais da tragédia e da comédia com as bases do melodrama. A afirmação é do próprio autor: “como a imitação é feita por personagens em ação, necessariamente seria uma parte da tragédia em primeiro lugar o bom arranjo do espetáculo; em segundo, o canto e as falas, pois é com esses elementos que se realiza a imitação”. (Aristóteles, *apud* 1992: 25)

Entretanto, Aristóteles não apresenta somente os elementos constituintes do melodrama, ele vai além quando menciona a clareza das ações diante dos sentidos das pessoas, provocando a emoção na plateia. Este filósofo reconhece que o trabalho dos autores que se dedicam a escrever peças com carga de sentimentalismo, acompanha os gostos dos espectadores/ouvintes desse modelo artístico que une a música ao drama.

Muitos escritores, ao longo da história, utilizaram esta forma de conjugar a ação com a música, por meio da imitação, a fim de apresentar um espetáculo que permita a aproximação com o público. Para citar apenas um escritor clássico da literatura, o inglês William Shakespeare une as performances teatrais para representar a tragédia e a comédia especificamente no drama *Romeu e Julieta* com associações de música em momentos da narrativa. (Serôdio, 1996)

O teórico Arnold Hauser descreve o contexto histórico e social do melodrama, ressaltando a formação popular do público de teatro dos séculos XVII e XVIII. O debruçar deste estudo trouxe uma definição para o que seria uma linguagem para o melodrama, que, ainda segundo esse teórico, a renovação do vocabulário poético foi a ação mais importante da revolução romântica, considerando ainda a mudança do público um aspecto de transformação na dramaturgia.

A tragédia e o teatro literário eram para ser apreciados pela elite cultural e, com tal revolução, o teatro literário foi transposto por uma dramaturgia fundamentada no teatro popular, ressaltando as características que tinham mais a ver com aquele público, sobretudo quando carregadas com descrições de sentimento. O autor acredita, portanto, que a linguagem do melodrama é um meio para o público das massas identificar-se com as peças de drama sentimental e manter diálogo com os espetáculos.

O francês Jean-Marie Thomasseau publica a obra *Le mélodrame*, em 1984<sup>1</sup> e deixa emergir em sua escrita as importantes fases desse modelo artístico, referenciando a estética exclusiva deste estilo. Segundo este mesmo autor, o melodrama se transforma quando a sociedade depara com momentos na história em que necessita redefinir os valores humanos. Nesta obra, Thomasseau acredita que, mesmo com as mudanças pelas quais o melodrama passou, este modelo artístico está consolidado no teatro, e a dinamicidade do estilo permitiu-lhe adaptar-se ao cinema, constituindo novo espaço para a veiculação do modelo, configurando uma nova linguagem.

O ponto de vista de Silvia Oroz (1999) no livro *O cinema de lágrimas na América Latina* diz respeito à relação do melodrama com o público. A autora menciona também o aspecto essencial desse modelo artístico. As palavras da autora, apresentadas a seguir, facilitam a compreensão.

---

<sup>1</sup> Para este trabalho utilizamos a publicação de 2005 realizada pela Editora Perspectiva S.A., tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon.



A partir de suas origens musicais, o melodrama propõe-se à simplificação formal e ao ‘apelo direto aos sentidos e sua compreensão’. Por isso, manteve-se através dos séculos a relação de aceitação público-melodrama. Tais origens aparecem no século XVI, em Florença, entre os círculos cultos que pretendiam retomar o ‘falar’ cantado da tragédia grega, em contraposição à polifonia e ao contraponto, que tornavam os textos ininteligíveis. (Oroz, 1999: 17)

Isto permite dizer que, seguindo o posicionamento de Silvia Oroz, o público a quem se destina o melodrama tem importância fundamental para o bom êxito do modelo artístico. Neste sentido, a autora examina as influências que o melodrama provocou e ainda provoca no público, sem deixar de ressaltar que este estilo sempre foi interpretado sob o viés dos padrões estéticos do século XIX, sem ter sido considerada a relação público-melodrama e o aparecimento da novela de folhetim, e esse acontecimento, segundo a autora, foi uma revolução no estilo.

Para afirmar isso, Oroz (1999) baseia-se nas reflexões de Arnold Hauser e de Aristóteles, além de outros autores. Mais um ponto que a autora Silvia Oroz (1999) ressalta no livro diz respeito ao melodrama manter-se fiel à sua essência, mesmo tendo passado por transformações desde o seu surgimento. O excerto da obra de Oroz (1999) apresenta o posicionamento dessa autora.

Ao longo de suas mutações históricas – inclusive no cinema –, o melodrama manteve ‘o apelo aos sentidos’ e a concentração nos dramas individuais de suas origens musicais. Os sentimentos básicos mobilizados pelas histórias apresentadas foram os assinalados por Monteverdi. (Oroz, 1999: 18)

A explicitação de Silvia Oroz (1999) demonstra que, embora o melodrama tenha passado por transformações, os elementos essenciais do modelo e a intencionalidade por que foram usados não deixaram de atingir o objetivo final, que sempre esteve associado à intenção de provocar a emoção no espectador/ouvinte. Esta capacidade do melodrama manter “o apelo aos sentidos”, segundo Oroz (1999), acaba por proporcionar ao pensamento a ideia de utilização intencional da música quando esta é acionada para atingir determinado fim, portanto, esta é uma questão importante a ser discutida

posteriormente neste trabalho quando buscaremos autores da filosofia que explicam a estética para verificar a essência da música em artes representativas e, assim, confirmar como a música funciona no cinema.

Nos finais dos anos 90, o pensador Peter Kivy (1999) escreve “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica”<sup>2</sup> para revelar, por meio de análise filosófica, a função que a música exerce nos filmes. Este autor estrutura uma forma lógica para explicar a manifestação da música no cinema sonoro. Para isso, ele reporta a outras representações artísticas que necessitam do recurso sonoro para existir, entre elas a ópera e a declamação com acompanhamento musical. As palavras do próprio autor, a seguir, facilitam a compreensão.

Os primórdios da música no teatro, como a conhecemos, remontam à ‘invenção’ da ópera como a conhecemos, pelo século XVI. Claro que a música para teatro não floresce, perfeitamente consolidada em 1597, à data de *Daphne*, tradicionalmente considerada como a primeira ópera. Existia teatro antes de 1597, e música nele, recuando, sem dúvida, à Grécia antiga<sup>3</sup>. (Kivy, 1999: 309)

Neste sentido, o autor ainda fez um estudo comprovando que a música no cinema cumpre a mesma função naqueles modelos artísticos. Assim, Kivy (1999) confirma que o melodrama no cinema utiliza a música para ter o efeito de real e assim, demonstrar como a sétima arte necessita da música para passar a ideia de realidade das circunstâncias vividas pelas personagens. Neste ponto, importa dizer que, a música cumpre seu papel ao levar o espectador/ouvinte à emoção. A ideia de Kivy (1999), portanto, apresenta aspectos oriundos da história do melodrama, sobretudo, com relação a função da música em manifestações artísticas que utilizam esse recurso sonoro como forma ou como drama falado com acompanhamento musical.

Além destes autores, há muitos outros que estudam o melodrama, acreditando ser possível analisá-lo no teatro e/ou no cinema, sob o ponto de vista do elemento que o

---

<sup>2</sup> No original: *Music in the Movies: A Philosophical Enquiry* (1999).

<sup>3</sup> As traduções utilizadas nesta dissertação são de minha autoria. No original: the beginning of music for the theatre, as we know it, can be located in the ‘invention’ of opera as we know it, at the very close of the sixteenth century. Of course music for the theatre does not spring out, fully armed, in 1597 – the date of *Daphne*, which tradition calls the ‘first’ opera. There was theatre before 1597, and music in it, going back, no doubt, to the ancient Greeks. (Kivy, 1999: 309)

distingue, isto é, a música. No entanto, como Kivy discute a utilização da música em artes representativas que utilizam a música como acompanhamento sonoro, há uma conveniente relação entre a função estética da música e o que ela provoca no público, quando a música é acionada intencionalmente. Esta é, porém, uma abordagem que será considerada no segundo capítulo deste trabalho.

Todavia, a orientação acima alcança a coerência para demonstrar a música como recurso essencial do melodrama, tanto em sua base, o teatro quanto em sua posterioridade, o cinema, utilizada intencionalmente para provocar sentimentos no público. Apesar disso, antes de verificar como a essência do estilo se manifesta no cinema, considera-se importante entender a historiografia do melodrama. Para tanto, começa-se por evidenciar, na primeira parte da definição do melodrama os aspectos inerentes ao surgimento desse modelo artístico que une a música e o drama.

### **1.1.2 Primeira parte da definição de melodrama**

Para se compreender o conceito de melodrama, torna-se essencial reportar à origem dessa narrativa dramático-musical. De início, faremos alusão ao *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés (1985). Este autor é um dos críticos literários que estudou o melodrama e esclarece, no conceito formulado por ele, a transformação por que passou esse modelo artístico:

Do último quartel do século XVI até meados do século XVIII, era considerado sinônimo de *ópera* (Haendel intitulava *melodrama* ou *ópera* as suas obras, e Antônio José da Silva chamava óperas às suas peças). A seguir, designa a declamação de qualquer texto com acompanhamento musical. Finalmente, com *Pygmalion* (1775), de Rousseau, temos o primeiro exemplar moderno no gênero. (Moisés, 1985:322)

Nota-se bem a definição que Moisés apresenta para o melodrama, quando o teórico afirma que, durante quase dois séculos, o melodrama era considerado ópera. Para Moisés (1985), isso teria ocorrido entre os finais do século XVI e meados do século XVIII. Após este período, o estilo dramático-musical tomou configuração de

texto declamado com acompanhamento musical, até, que, finalmente, o filósofo Jean-Jacques Rousseau conseguiu estabelecer um modelo para o melodrama.

De acordo com esta primeira parte da definição de melodrama, elaborada por Moisés (1985), pode ser adequado mencionar, aqui, a importância do aspecto musical em representações artísticas que exigem acompanhamento sonoro. A propósito da definição de melodrama organizada por esse teórico, importa realçar um aspecto relevante na ópera, isto é, a música. Observa-se que a música é um elemento essencial neste modelo artístico que evoluiu ao longo dos séculos desde o seu surgimento, mas a transformação não altera o elemento que confere a distinção do melodrama.

Um ponto a ser destacado e que garantiu a evolução da ópera, foi a exigência formal para a declamação dramática e para a música. A respeito deste rigor formal, Kivy (1999) afirma:

A tensão entre as exigências da declamação dramática e as dos puros parâmetros musicais definiu a força motriz da ópera e da 'reforma' da ópera, teoria da ópera e crítica da ópera (...). No final do século XVII, foi conseguido um altamente bem sucedido 'consenso' entre o 'dramático' e o 'musical' na forma da chamada 'ópera de números'. Tão bem sucedida foi que continuou até depois de meados do século XIX, e produziu exemplares obras de ópera como a ópera séria de Handel, as obras de arte cômicas de Mozart e Rossini e numa forma vagamente reconhecível nos grandes trabalhos dos períodos inicial e intermédio de Verdi<sup>4</sup>. (Kivy, 1999: 309-310)

Nesse sentido, compreende-se como os compositores e críticos da ópera deliberaram o modelo adequado de combinação de drama e de música para a declamação dramática e os parâmetros musicais da ópera, atendendo os padrões estéticos, teóricos e críticos da ópera. Esta condição resultou, nos últimos anos do século XVII, portanto, num consenso entre o dramático e o musical, permitindo ao mundo conhecer então o que seria ópera.

---

<sup>4</sup> No original: The tension between the demands of dramatic declamation and those of the pure musical parameters has defined the driving force of opera and opera 'reform', opera theory, and opera criticism (...). By the end of the seventeenth century a highly successful 'compromise' was reached between the 'dramatic' and the 'musical' in the form of the so-called 'number opera'. So successful was this compromise that it endured as a going concern past the middle of the nineteenth century, and produced such exemplary operatic achievements as the opera seria of Handel, the comic masterpieces of Mozart and Rossini, and, still in fairly recognizable form, the great works of Verdi's early and middle periods. (Kivy, 1999: 309-310)

Vale ressaltar que esse modelo de ópera foi tão bem aceite que perdurou quase dois séculos, até depois da metade do século XIX, quando Handel, Mozart, Rossini fizeram produções frutíferas, além das importantes composições de Verdi e Wagner. Importante mencionar que a declamação musical tem o mesmo princípio do melodrama, na medida em que utiliza a música como recurso essencial para acompanhamento.

Há, portanto, no aspecto considerado no rigor formal da música, a influência de músicos responsáveis por compor música exclusivamente para a ação. Um ponto relevante que merece destaque é a peça de Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*. Esta composição teatral assume o lugar de destaque nesta brilhante arte de combinar drama e música, uma vez que esta forma de representação artística permitiu estabelecer sentido apropriado para a organização e para a execução do melodrama.

Neste ponto, interessa, mais uma vez, aqui, a contribuição do autor Peter Kivy acerca da utilização da música neste arquétipo que relaciona as duas artes expressivas, ação e música.

A primeira produção do gênero, *Pygmalion*, palavras de Rousseau, de quem foi a ideia, com música de Horace Coignet, foi tocada em Lyons, em 1770. Os franceses abandonaram-na. Mas em 1772, Anton Schweitzer escreveu uma nova música para a tradução alemã das palavras de Rousseau e mandou-a tocar em Weimar. Goethe adorou. Assim como a Alemanha. (...) O melodrama, como separado da forma dramática, teve o seu primeiro e único mestre em Georg Benda. Benda era um compositor de grande talento, senão um gênio; e os seus melodramas, *Medea* e *Ariadne auf Naxos*, impressionaram Mozart de tal forma que em 1778 ele escreveu a seu pai: 'penso que a maioria dos recitais de ópera deveria ser tratada desta forma, apenas cantados ocasionalmente quando as palavras *podem ser perfeitamente expressas pela música*'. (Kivy, 1999: 311)

O ponto de vista traçado por Kivy sobre a distinção do compositor Georg Benda sugere relevância para o que se denominou melodrama. Trata-se da importância que os

---

<sup>5</sup> No original: The first such production, *Pygmalion*, words by Rousseau, whose idea it was, music by one Horace Coignet, was performed in Lyons, in 1770. The French let it alone. But in 1772, Anton Schweitzer wrote new music to a German translation of Rousseau's words, and it performed in Weimar. Goethe loved it. So did Germany. (...) Melodrama, as a separate dramatic form, had its first and only 'master' in Georg Benda. Benda was a composer of real talent, if not genius; and his melodramas, *Medea* and *Ariadne auf Naxos*, so impressed Mozart, in 1778, that he wrote to his father: 'I think that most operatic recitatives should be treated in this way – and only sung occasionally, when the words *can be perfectly expressed by the music*.' (Kivy, 1999: 311)

compositores posteriores a Benda exerceram e deixaram imbuída neste modelo, a marca que constitui, na essência, a combinação adequada da expressividade da música. Os músicos, em geral, passaram a ter prestígio ao compor músicas para recitais de ópera, atuando como multiplicadores da qualidade sonora que acompanha e segue as palavras com declamação, garantindo a consistência necessária para constituir o modelo artístico do melodrama.

Neste contexto, o melodrama utiliza a música como técnica composta para esse modelo, que envolve dois componentes artísticos: drama e música. A música torna-se, assim, indispensável no melodrama, imprimindo sua marca e assumindo uma função obrigatória na arte de declamação. Kivy, ainda referenciando Mozart na mesma carta que o músico escreveu para seu pai, demonstra a clareza que este exímio compositor teve ao reconhecer a natureza e origem do melodrama:

‘Sabes, de certo não existe qualquer canto nele, apenas o recitar para o qual a música é um acompanhante obrigatório de um recital. Aqui e ali as palavras são proferidas enquanto a música segue e isto produz um efeito exemplar’.

Assim como Mozart rapidamente percebeu, o melodrama é um recitativo acompanhado com declamação falada ao contrário de declamada<sup>6</sup>. (Kivy, 1999: 311)

Mozart afirma, portanto, que a essência fundamental do melodrama baseia-se na música conseqüente ao ato de proferir as palavras. Neste sentido, a música surge como integrante, no processo que alterna a declamação e o acompanhamento musical, de acordo com a necessidade do acionamento intencional para ser utilizado junto à declamação falada. A este respeito, Peter Kivy mencionou ainda outro ponto na carta de Mozart, que mereceu especial atenção: “O melodrama, tal como o recital acompanhado, de onde provém, usou tanto a declamação sem e com música acompanhante”<sup>7</sup>. (Kivy, 1999: 312)

---

<sup>6</sup> No original: You know, of course, that there is no singing in it, only recitation, to which the music is like a sort of obbligate accompaniment to a recitative. Now and then the words are spoken while the music goes on, and this produces the finest effect. (Kivy, 1999: 311)  
Thus, as Mozart immediately perceived, melodrama is accompanied recitative with spoken instead of sung declamation. (Kivy, 1999: 311)

<sup>7</sup> No original: Melodrama, like accompanied recitative, from whence it came, made use of both the declamation without and the declamation with accompanying music.

Considera-se que a perspectiva de Mozart centra-se no esclarecimento que esse músico tem da essência do melodrama, ou seja, a declamação, em que a música é utilizada como auxílio para as palavras. Acerca deste pensamento de Mozart, o filósofo Peter Kivy considerou: “Isto é, umas vezes a voz declama entre ‘comentários’ e cede à orquestra; e algumas vezes declama com acompanhamento da orquestra”<sup>8</sup>. (Kivy, 1999: 312)

Kivy contribui com o pensamento de Mozart à medida que estabelece o momento pelo qual a música se insere na declamação. O emprego da música no melodrama e no recital acompanhado pode ser entendido como uma combinação de regras que determinam as condições de uso, e pode-se alternar de acordo com os tipos de declamação nos quais a música atua. Esta combinação de regras configura-se um mecanismo que integra as formas artísticas, e que, para Mozart, constitui o melodrama.

De acordo com Thomasseau (2005), pode-se dizer que “[a] palavra melodrama veio a ser, então, imperceptivelmente, um termo cómodo para classificar as peças que escapavam aos critérios clássicos e que utilizavam a música como apoio para os efeitos dramáticos”. (Thomasseau, 2005:17) Procederemos, a seguir, à definição desse modelo artístico que une a música e o drama proposto por Moisés (1985), isto é, o melodrama, que nesta dissertação optamos por apresentar a definição dividida em duas partes.

### **1.1.3 Segunda parte da definição de melodrama**

Alguns anos mais tarde, o melodrama passou a ter uma configuração diferenciada, como explica Moisés (1985), aqui, na segunda parte da definição de melodrama:

De 1790 em diante, perdeu o suporte musical e passou a ser um tipo de peça autônoma. Caracteriza o novo melodrama o ser uma peça em prosa, em torno de ingredientes fáceis, explorados ilimitadamente: o sentimentalismo, não raro tombando no patético (V.PATHOS), a comicidade ocasional, assassínios, mistérios, o suspense, incêndios, cenas de medo, equívocos que se desfazem como por milagre, segundo um ritmo ofegante, sem obediência à verossimilhança, epílogos felizes, linguagem despojada, “popular”, de imediato entendimento. (Moisés, 1985:322)

---

<sup>8</sup> That is to say, sometimes the voice declaims with orchestral accompaniment.

A segunda parte da definição de melodrama, formulada pelo crítico literário Moisés (1985), sugerida, aqui, em duas divisões apresenta em sua origem os recursos essenciais do melodrama, a música e o drama, que sofreram modificações ao longo de sua existência, apresentando diversidades que permitiram ambiguidades e sentidos múltiplos. Com efeito, a palavra melodrama, que surgiu na Itália, no século XVII<sup>9</sup>, em referência a dramas cantados, manifesta-se na França somente no século XVIII, após a Revolução Francesa.

O termo “melodrama” passa a ser utilizado, em 1790, por comentadores de teatros e diferentes autores, que utilizaram a música como suporte em suas peças dramáticas. Interessa dizer, aqui, a palavra melodrama designa um estilo que apresenta um modelo artístico, que atende aos gostos da sociedade burguesa dos finais do século XVIII.

O adjetivo *melodramático* passa a desempenhar, então, um papel de chamariz, sobretudo durante a Revolução, quando se via qualquer trapalhada cênica ser qualificada de *melodramática*. Graças a isso, podemos encontrar, então, *mágicas melodramáticas, cenas líricas e melodramáticas, melodramáticas e alegóricas, melodramas pantomimo-líricos* etc.

Aproximadamente em 1795, a palavra toma um novo significado; ela designa então um novo gênero muito apreciado na época: a pantomima muda ou dialogada e o drama de ação. (Thomasseau, 2005: 17-18)

Acerca do rápido desaparecimento deste estilo literário, Silvia Oroz (1999) ressalta a nova categoria do melodrama, quando surge o primeiro modelo no cenário artístico:

O melodrama, praticamente, desaparece no final do século XVII e reaparece no último terço do século XVIII. Apresenta-se na forma de certas peças teatrais, compostas de canto e declamação. A este novo tipo de melodrama pertence o *Pigmalião*, de Rousseau, representado em 1775 e cuja data de produção é 1762. (Oroz,1999: 18-19)

---

<sup>9</sup> Alguns autores do melodrama, como Silvia Oroz, (1999) mencionam que a origem do melodrama, surge no século XVI, em Florença. (Conf. Oroz, p. 17)



A autora Silvia Oroz deixa explícita a importância do estilo, ao mencionar o ressurgimento do modelo artístico. Curiosamente, este fato suscita algumas discussões e, provavelmente, uma relevante questão que se coloca, é: Por que o melodrama reaparece em menos de um século após o seu rápido desaparecimento?

A resposta para esta pergunta, no entanto, ganhará maior pertinência no segundo capítulo desta dissertação, quando discutiremos a influência da música em artes expressivas que antecederam o melodrama.

A respeito da força da ópera e o ofuscamento que esta arte musical provocou no melodrama, Oroz destacou:

Quando a ópera se consolidou, o melodrama começou a desaparecer, já que se passou a dar prioridade ao aspecto musical. Assim mesmo, destacam-se dois elementos que serão característicos do gênero: um reforço musical ao texto e/ou à ação – pleonástica – e o desenvolvimento da trucagem teatral. (Silvia Oroz, 1999: 18)

Percebe-se que, ao citar a supremacia que a ópera exerceu sobre o melodrama, Silvia Oroz aponta dois elementos fundamentais que caracterizam o modelo dramático-musical. Neste ponto, pode-se depreender que, a utilização desses elementos do melodrama assume um lugar importante no teatro e, assumirá também, destaque no cinema com o surgimento do cinema sonoro. O primeiro elemento que a autora refere é o reforço musical ao texto e/ou à ação, ou seja, a pleonástica, que teve relevante utilização no teatro, o que permitiu o desenvolvimento desse recurso.

O outro elemento mencionado por Oroz é a trucagem teatral, que foi desenvolvida no teatro e no cinema, com as técnicas mais adequadas para serem utilizadas pelo realizador em cada sistema representativo. De acordo com a autora, esses elementos técnicos contribuíram para a organização do melodrama, constituído por um enredo ficcional que possui características simples, e podem ser explicitamente comprovadas nas peças de teatro e no cinema. Apresentada a definição do melodrama, verificaremos, a seguir, algum contexto histórico desse modelo artístico.

### 1.1.4 Algum contexto histórico

O contexto histórico do melodrama centra-se na época da Revolução Francesa. O esclarecimento de Hauser (2000) proporciona entender a transformação da estrutura sócio-cultural cuja sociedade dos séculos XVII e XVIII teve que se adaptar. Os espaços destinados à cultura, antes da Revolução, eram ocupados apenas pela elite, as mudanças, conseqüentemente, advindas da Revolução transformaram o cenário cultural e a nobreza viu os teatros franceses serem frequentados pela burguesia, surgindo, assim, uma condição que mudaria os gostos sociais.

Documentos da época descrevem em detalhe a mudança sofrida pelo público frequentador de teatro durante e imediatamente após a Revolução, e sublinham a ausência de pretensões artísticas e culturais nas camadas da sociedade que lotavam agora os teatros de Paris. O novo público era constituído em sua maior parte por soldados, trabalhadores, balconistas e jovens dos quais, como observa uma de nossas fontes, dificilmente se poderia esperar que um terço soubesse escrever. (Hauser, 2000: 699)

Esse fato sugere pensar na inversão de valores da sociedade, onde a cultura dominante, até então, da elite, contava com os mais refinados padrões intelectuais. A transformação, que a Revolução anunciara, levou em conta um aspecto fundamental: a burguesia precisaria ser conduzida nos espetáculos artísticos. Isto é, o teatro popular precisava dispor de elementos simples para tornar possível o entendimento das peças encenadas para o público de massas. Entre os elementos adaptados para o novo modelo artístico teatral encontra-se, o recurso linguístico simples como destacou Hauser:

O feito mais notável da revolução romântica foi a renovação do vocabulário poético. A linguagem literária francesa tornara-se pobre e incolor no transcurso dos séculos XVII e XVIII, em virtude da rigorosa convenção a respeito das expressões permissíveis e formas estilísticas reconhecidas como 'corretas'. (Hauser, 2000: 697-698)

Seis foram os estilos artísticos revelados no conjunto de peças do teatro parisiense, no período do Primeiro Império, da Restauração e da Monarquia de Julho: *Comédie en 5 actes et en vers*, *Comédie de moeurs en prose*, *Drame en prose*, *Comédie historique*, *Vaudeville* e *Mélodrame*. Cada um desses estilos artístico corresponde a uma temática específica, revelada pela necessidade artística, abordando desde a categoria

literária por excelência, os costumes, os sentimentos, as personalidades históricas como curiosidade, até à comédia com canções interpoladas, como é o caso do *vaudeville*, atingindo o último estilo, o melodrama, que compartilha com aquele estilo algumas características dos outros estilos inferiores.

A produção em larga escala dos modelos artísticos populares destacou dois desses modelos: o *vaudeville* e o melodrama, que, no período da Revolução, permitiu o acesso das massas populares ao teatro, garantido o resultado esperado das peças. A farsa, a comédia musical e o melodrama ficaram livres da censura de Napoleão e da Restauração, pois não eram considerados “géneros sérios” e, por isso, não eram motivos para preocupação. Nota-se que estes dois modelos teatrais tiveram relevância na historiografia do melodrama. A contribuição, mais uma vez, é do autor Arnold Hauser:

As mais importantes e interessantes formas dramáticas da época são, do ponto de vista histórico, o *vaudeville* e o melodrama, que representam o verdadeiro ponto de mutação na história do teatro moderno e formam a transição entre os géneros dramáticos do classicismo e o romantismo. Através deles, o teatro recupera o seu carácter, o de oferecer entretenimento, sua vivacidade, seu apelo direto aos sentidos e sua clareza. (Hauser, 2000:701)

Assim, torna-se fácil perceber o ressurgimento do melodrama, que ficou desaparecido pouco tempo. O ressurgimento desse modelo artístico no cenário histórico mostra a possibilidade de o melodrama ser compreendido por diferentes pontos de vista, tanto internos quanto externos à narrativa. Neste sentido, o elemento textual que permite o espectador/ouvinte compreender a história contada é o enredo. Portanto, o enredo favorece a compreensão do espectador/ouvinte permitindo-o visualizar na cena a organização da narrativa. Tal organização da narrativa é determinada pelo contexto sócio-histórico do qual faz parte a produção deste modelo artístico.

É exactamente este contexto sócio-histórico que ajuda o público do melodrama, em sua maioria, a identificar-se com a história contada e a compreender o enredo. Por assim dizer, torna-se necessário apresentar o enredo desse modelo artístico para percebermos como a história contada proporciona a emoção nesse espectador que também é ouvinte. Daqui para a frente designaremos espectador/ouvinte para referir o público do melodrama. Nestes termos, apresentaremos na próxima secção os elementos que compõem o enredo do melodrama.

### 1.1.5 Enredo do melodrama

O *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, publicado em 1996, reporta a definição de enredo à intriga, apresentando três conceitos. Dentre esses destaca-se:

Conceito elaborado pelos Formalistas Russos e definido por oposição a **fábula** (v.), a **intriga** corresponde a um plano de organização **macroestrutural** do texto narrativo e caracteriza-se pela apresentação dos eventos segundo determinadas estratégias discursivas já especificamente literárias. Nesta acepção, pode dizer-se que a **intriga** comporta **motivos** (v.) livres, que traduzem digressões subsidiárias relativamente à progressão ordenada da **história** (v.), e derroga frequentemente a ordem lógico-temporal, operando desvios intencionais que apelam para a cooperação interpretativa do leitor. Ao elaborar esteticamente os elementos da fábula, a intriga provoca a «desfamiliarização», o **estranhamento**, chamando a atenção do leitor para a percepção de uma **forma**. Nesse processo de elaboração estética do material assume especial relevo a questão da ordenação temporal: à linearidade de consecução das acções, na **fábula**, opõe-se muitas vezes a disposição não linear dessas acções, no plano da **intriga** (antecipação, deferimento, começo **in medias res**, etc.; v. **anacronia**). A organização da fábula em **intriga** depende também em larga medida do jogo de perspectivas (v. **focalização**), que em última análise corresponde às estratégias discursivas do narrador. (Lopes e Reis, 1996: 205-206)

De acordo com os autores Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, considera-se que a intriga organiza a narrativa. Importa dizer que a definição aqui apresentada refere-se à narrativa escrita, dada a relevância do tema para entendermos a origem do melodrama no teatro.

Neste sentido, é conveniente apresentar a contribuição de Ivete Huppes (2000) para este estudo. A autora escreve o *Melodrama: o gênero e sua permanência* no ano 2000 para comparar o estilo do teatro romântico ao melodrama e ao drama histórico.

Esta teórica do melodrama faz uma relação das “coincidências” do drama histórico com o melodrama considerando que estas formas de arte valem-se do mesmo meio. Nesta acepção, torna-se conveniente citar a semelhança de ambientes do drama histórico com o melodrama, quando a autora diz que ambos “valorizam a ação,

destacam o embate entre vício e virtude e exploram as sugestões do cenário tendo em mira o impacto sobre a plateia”. (Huppés, 2000: 9)

Tais elementos da intriga organizam o conjunto que constitui o melodrama. Isto implica identificar os elementos que coordenam o recurso necessário para a ação deste modelo artístico. A história contada no melodrama mantém um diálogo com o espectador/ouvinte e atende as expectativas do público, na medida em que os recursos disponíveis se organizam e a moralidade se estabelece no enredo. Neste sentido, é mister compreender a importância do enredo do melodrama, uma vez que o enredo ajuda o espectador/ouvinte a identificar-se com a história. A ideia de Huppés (2000) ajuda-nos a entender o enredo do melodrama:

No enredo do melodrama o traço principal é a surpresa iminente – marca que se encontra inserida na elasticidade característica da trama. Em comparação com outras formas artísticas, observa-se que nem a variação temática nem o colorido lingüístico, todavia presentes, sequer rivalizam com a importância que o desdobramento inesperado tem neste gênero. (Huppés, 2000:28)

Esta mesma autora continua a destacar o enredo do melodrama, fazendo um paralelo entre o melodrama e o drama histórico:

*Grosso modo*, observa-se que o melodrama dá preferência a enredos sentimentais, enquanto o drama histórico vai buscar inspiração em vultos resgatados à realidade do passado e ambas as vias, ainda que de forma independente, encontram grandes autores e ampla aceitação. (Huppés, 2000: 9)

Esta intrínseca relação do enredo com o espectador/ouvinte se desenvolve ao longo da narrativa e prende o espectador/ouvinte à história que está sendo contada. Reconhece-se, aqui, a habilidade que o espectador/ouvinte deverá disponibilizar para fazer a leitura adequada das cenas. A este respeito, pode ser o reconhecimento das cenas a explicação para o motivo que liga o espectador/ouvinte à história. A perspectiva de Vítor Moura (2006) ajuda-nos a compreender o elo entre a narrativa e o leitor.

De acordo com Moura, “[a] proficiência com o que o espectador reconhece as cenas como uma representação dos objetos reais é estendida para a maneira como ele é capaz de reconhecer a narrativa que está por detrás do enredo”<sup>10</sup>. (Moura, 2006:10) A leitura adequada do enredo, portanto, mostra-se no reconhecimento da narrativa por parte do espectador, que, no caso específico do melodrama, é também ouvinte, por se tratar de um modelo artístico que apresenta a música o elemento essencial.

O ajuste definitivo para o enredo do melodrama, aqui apresentado, é feito por Ivete Huppés:

Se o enredo pode ser distendido como todos o percebem, se pode derivar ao talento do criador – que está atento à resposta do público, por suposto – então o enredo se define como matéria bruta e o artista como responsável pela forma que a matéria vai ganhar. (...) o melodrama se aproxima do entendimento de arte que ganharia importância progressivamente, já para dentro do século XX. O melodrama prenuncia a arte que se declara como *artifício*. A arte que é matéria construída por um homem com o objetivo de produzir determinadas reações em outros homens – os consumidores – a quem ele deseja agradar. Se a história apresentada é dolorosa, fica com o autor a decisão de adoçar o tom, de amenizá-lo, de introduzir elementos risíveis. Ou, ao seu talento – no caso de não recuar que o luto excessivo afugente a plateia – pode multiplicar as lágrimas, aguçar o desespero. O trabalho é explicitamente móvel e arbitrário, por conseguinte. (Huppés, 2000: 29-30)

A autora Ivete Huppés revela que a amálgama do melodrama está estruturada em três elementos: a atenção que o autor do melodrama tem na constituição da narrativa com foco no público; o enredo do melodrama; e o artista que interpretará as personagens da narrativa. Importa mencionar que, no nível interno da narrativa do melodrama, os artistas abrem espaço para as encenações que fazem parte do enredo. As personagens interagem e se comunicam, contando a história para o público.

No entanto, o nível interno da narrativa e a interação entre os elementos que o constituem são necessários para garantir o bom êxito do melodrama, no nível externo da narrativa, proporcionando a emoção no espectador/ouvinte. Ainda assim, a compreensão do enredo do melodrama permite-nos entender a sua estrutura.

---

<sup>10</sup> No original: The proficiency with which the spectator recognizes the moving pictures as representations of real objects is extended to the way she is able to recognize the narrative unravelling of the plot. (Moura, 2006:10)

### 1.1.6 A estrutura do melodrama

Mais uma vez, torna-se necessária a contribuição de Huppés, que favorece a compreensão da estrutura do melodrama, quando essa autora comprova que este modelo artístico “em termos estruturais” apresenta-se:

[b]ipolar, estabelece contrastes em nível horizontal e vertical. Horizontalmente, opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude. No plano vertical, alterna momentos de extrema desolação e desespero, com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade. Em geral o pólo negativo é mais dinâmico, na medida em que oprime e amordaça o bem. Mas, no final, graças à reação violenta, que inclui duelos, batalhas, explosões etc., a virtude é restabelecida e o mal conhece exemplar punição. O movimento representa uma confirmação da boa ordem: aquela que deve permanecer de agora para sempre. (Huppés, 2000:27)

Associa-se ao melodrama os elementos que Huppés denomina “bipolares”. Integrado por uma ação extremamente dinâmica, essa categoria exalta os motivos sentimentais e a atenção obrigatória para garantir o espetáculo da ação. O fato de essa estrutura apresentar-se simples não significa que a intriga tenha as mesmas características, podendo ser constituída por um enredo que seja rico em elementos que operam na diegese a fim de atingir o clímax no enredo. As ações se desenrolam num ajuntamento dos recursos cênicos valorizadas pelas mudanças repentinas das personagens da trama.

Assim, se o melodrama, considerado um “jogo”, contém as “regras” estabelecidas e aproxima o público do enredo, então pode-se dizer que o espectador/ouvinte aceita participar desse “jogo” e “correr os riscos” provocados por essa categoria dramático-musical, no que se refere às emoções e às sensações. Cabe mencionar que, embora o final do enredo, desse modelo artístico, seja previsível, o terreno do “melodrama se mantém aberto para incorporar sempre novos desdobramentos em vez de prefigurar o desfecho e de persegui-lo em linha reta”. (Huppés, 2000:29)

Esses improvisos são decisivos, na construção do enredo, utilizados intencionalmente para prender a atenção da plateia. Ainda a respeito destes improvisos, percebe-se que a história contada apresenta elementos ancorados no nível horizontal e no nível vertical da estrutura do modelo artístico melodrama. São estes improvisos do enredo que favorecem a compreensão da diegese para o espectador/ouvinte. À medida que a história do melodrama é contada para o público ocorrem “explosões” de emoções e sensações determinadas pelas ações das personagens, possibilitando, assim, o vínculo do público com a história.

Tal “jogo” proporciona explorar os recursos da ação no momento em que evidencia os valores humanos, privilegia as “emoções” e as “sensações” e recorre aos elementos disponíveis no cenário para sugerir maior verossimilhança à cena. Seguindo Ivete Huppés, confirma-se que as emoções fortes do melodrama garantem ao espectador/ouvinte aproximar-se dessa arte cuja “intenção é cultivar múltiplas emoções e sensações, de modo que a plateia seja envolvida pela ilusão teatral”. (Huppés, 2000:28)

Esses recursos incentivam o espectador/ouvinte a assistir à peça e ser cúmplice da trama, proporcionando-lhe emocionar-se com o enredo. Nesse sentido, a plateia expressa as emoções e as sensações ao identificar os valores humanos representados pelas personagens. Huppés refere Victor Hugo, quando este escritor menciona no prefácio de *Cromwell*, em 1827, a pretensão de o melodrama entrecruzar pólos:

Aproxima o grotesco e o elevado, o heroísmo e a vilania, o tom grave e o ridículo, na forma de um conjunto suficientemente dinâmico para manter a plateia atenta do começo ao final. (...) É conveniente, como se aplica a demonstrar, que a peça transporte a plateia sucessivamente da seriedade para o riso, da excitação bufa para as emoções pungentes, da gravidade para a doçura, da trivialidade para o tom austero, já que a marca do melodrama é a aproximação do grotesco com o sublime. (Victor Hugo *in* Huppés, 2000:88)

Assim, essas “emoções” e “sensações” caracterizadas pela carga emocional da narrativa, intensificadas pelo conteúdo melodramático da cena, implicam a sedução do público, que, em sua maioria, se identifica com os temas abordados pelo modelo artístico. O melodrama adquire maior pertinência no contexto artístico, à medida que



são confirmadas algumas características em determinadas cenas: por que o vilão persegue o marido da mulher que este ama; por que o prisioneiro que foi libertado pelo militar pega na arma e mira-a na direção do homem que o salvou; por que a tristeza é instaurada quando de dentro do carro a mulher vê o amado do outro lado da rua; por que o universo caótico de uma personagem travesti resulta em muitas outras catástrofes, envolvendo outras personagens; etc. Desse modo, torna-se necessário verificar as características do melodrama e, também como o modo distintivo dessa categoria se institui em representações visuais.

### **1.1.7 Características do melodrama**

Jean-Marie Thomasseau (2005) confirma as características do melodrama ao mencionar que o gênero é

povoado de heróis falastrões, derretendo-se em inutilidades sentimentais ante infelizes vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, numa ação inverossímil e precipitada que embaralha todas as regras da arte e do bom senso, e que termina sempre com o triunfo dos bons sobre os maus, da virtude sobre o vício. (Thomasseau, 2005: 9)

A combinação de todas as regras do melodrama com o bom senso garante o envolvimento do espectador/ouvinte, resultando assim, na satisfação do público. Nessa medida, as características do melodrama possibilitam a compreensão das obras, permitindo a esse mesmo público revisitar espetáculos que utilizam essas características de representação artística. Isso permite referir o conteúdo romântico, que, explorado pelos autores do melodrama, assegura a condição desse modelo artístico e traduz o gosto do público, possibilitando o sucesso desse estilo dramático-musical.

É necessário repetir que, segundo Ivete Huppés, este modelo artístico possui “uma das estéticas mais importantes do século XIX”. (Huppés, 2000:10) É por meio dessa perspectiva que a autora faz reflexões sobre os temas e as possibilidades formais deste modelo artístico que emprega um modo linguístico simplista. O estilo modesto de linguagem do melodrama, apresenta-se sem rebuscamento e ilustração clássicos, adequa os ingredientes necessários da receita para aceitação imediata por parte da plateia.

Além dessa simplicidade na forma da linguagem, o espectador/ouvinte se aproxima da cena, também, ao ver o moral pré-estabelecido das personagens, explícito claramente, direcionado pela interpretação pretendida. Essas características comprovadas nos recursos fáceis e utilizados pelo melodrama garantem a identificação do público, que, ao ver tão claramente os recursos utilizados pelo modelo artístico, não precisa fazer esforço para entender a diegética do melodrama.

É utilizando estas características que o melodrama tem sua expressão máxima. Até o final do século XIX, pelo menos, escritores de diferentes países ocupam o lugar até então preenchido pelo formulador basilar desse modelo artístico, o francês René Charles Guilbert de Pixérécourt. Mas isso permite dizer que o sucesso dessa dramaturgia não fica associado às suas obras. Mais adiante poder-se-á identificar a importância da obra desse escritor que deu origem ao modelo dramático-musical.

Neste sentido, acompanhar todo o desenvolvimento da caracterização do melodrama possibilita verificar como a trama se desenrola e ajuda a visualizar o processo dramático-musical em sua totalidade, tendo em vista que este modelo artístico coloca uma complicação na cena e desenvolve os elementos para desatar os nós do enredo ficcional.

Considerando a existência de outros teóricos que abordam o melodrama, e reconhecem nele uma narrativa com uma estética rica em elementos simples proporcionando o público assistir espetáculos com o mesmo pano de fundo, esses autores acreditam que o melodrama utiliza os recursos performativos dramático-musicais, resultando na permanência dessa categoria nas artes visuais. Portanto, torna-se importante, neste momento, mencionar que a maneira de apresentar uma cena de maneira natural e a representação sem exageros permitiu ao melodrama conquistar espaço na sociedade do século XX.

O contexto histórico mostra-nos que a ocupação de espaços destinados à elite passou a ser preenchido pelo grande público, que, após a Revolução Industrial, contou com indicações dos autores, muitas vezes, para acompanhar a narrativa, pois esse público não tinha esclarecimento e precisava encontrar elementos simples na diegética para que a história contada fizesse sentido. Aqui, compreende-se a noção popular do melodrama, que utiliza história com temas quotidianos, simplificando o modelo e possibilitando o entendimento eficaz da história pelo público.

Interessante destacar que o entretenimento popular garantido pelo melodrama, inicialmente no teatro, ganharia espaço, mais tarde, nos meios de comunicação, especificamente no cinema e na televisão. Por ora, os esclarecimentos sobre o contexto histórico do melodrama, em sua origem, o teatro, o enredo, e a caracterização desta categoria que associa drama e música, apresentados até aqui são suficientes para entender a sua estrutura.

Ademais, faz-se necessário traçar um breve esboço do surgimento dessa categoria no teatro, para confirmar, posteriormente, como a estrutura do melodrama se organiza em artes representativas ou, numa escala proporcional, verificar como a música se relaciona com a ação nesta categoria de representação artística que apresenta amplo desempenho. Em conformidade a esta apropriação da narrativa dramático-musical pelo cinema, faz-se necessário abordar dois aspectos: primeiramente, entender como o melodrama surge no teatro; o segundo aspecto consiste em identificar como esse modelo artístico se configura por meio de manifestações artístico-dramáticas. Começamos pelo primeiro.

## **1.2 O melodrama no teatro**

O melodrama consiste, como exposto anteriormente, em unir música e ação por meio do drama no enredo. Passando da ópera à narrativa, a adaptação dessa categoria dramática, caracteriza-se pelo enredo de fácil entendimento com uma necessária interlocução musical. Isso possibilita ao espectador/ouvinte identificar-se não somente com as temáticas utilizadas nas tragédias encenadas, mas também se comover com a música com a qual o leva à emoção.

Como está referido na definição de Moisés (1985) e nas obras de Hauser (2000), Huppes (2000), Thomasseau (2005) e Kivy (1999), utilizadas neste trabalho, o melodrama teve no filósofo Jean-Jacques Rousseau o anunciador primário desse modelo artístico ao escrever *Pigmalião*, um monólogo que esse escritor utiliza os recursos musicais suportados pela pantomima. Citando um ato da cena lírica de *Pigmalião*, Thomasseau (2005) esclarece a riqueza e a importância desse modelo artístico mencionada por aquele livre-pensador. As palavras, a seguir, de Thomasseau (2005) ajudam-nos a compreender a riqueza e a importância do melodrama no contexto artístico.

A cena de *Pigmalião* é um exemplo deste gênero que não terá imitadores. Em se aperfeiçoando este método, obter-se-á a dupla vantagem de aliviar o ator através de frequentes descansos e de oferecer ao espectador o melodrama mais conveniente para sua língua. Assim, este tipo de obra poderá se constituir no gênero (...) entre a simples declamação e o verdadeiro melodrama, cuja beleza ele jamais alcançará. (Fragmentos de Observações sobre o Alceste de M. Gluck). (Thomasseau, 2005:16)

Esse breve monólogo, atravessado por expressões musicais, ao contrário do que Rousseau postulou, teve imitadores. As composições teatrais que utilizavam as características dramático-musicais “ampliaram pouco a pouco o círculo estreito do monólogo de Rousseau, aumentaram o número de personagens e introduziram um bailado”. (Thomasseau, 2005:17)

A propósito, outro autor do melodrama que atendeu às exigências dos recursos formais foi o francês Pixierécourt (1773-1844), que desenvolveu alto nível de afinidade com tal narrativa literária, ao aplicar as características essenciais em suas obras dramáticas, permitindo-lhe popularizar o modelo, conforme disseram Thomasseau (2005) e Huppés (2000). O marco inicial de Pixierécourt na literatura melodramática anuncia-se com a publicação de *Coelina ou a Criança do Mistério*, no ano de 1800.

O melodrama, tal como o conhecemos a partir de 1800 (escrevia Nodier), tornou-se um gênero novo: ele é ao mesmo tempo um verossímil quadro do mundo que a sociedade nos deu e a única tragédia popular que convém a nossa época [...]. O melodrama nunca foi colocado em seu real lugar, seu nascimento data de *Coelina*.

Com efeito, tomando como referência o entusiasmo do público e a opinião quase unânime da crítica, foi, indubitavelmente, *Coelina ou l'Enfant du mystère* (1800), de Pixierécourt, o primeiro verdadeiro melodrama. (Thomasseau, 2005:22-23)

Esta obra garantiu o surgimento de uma nova categoria canônica literária, o melodrama, ao colocar em cena a representação do moral da nova sociedade. O destaque da vida quotidiana burguesa evidencia-se pelos enredos sentimentais e românticos, determinados rigorosamente pelos efeitos da “*mise-en-scène*”, sobretudo os musicais, o que acaba dando ao melodrama uma distinção do modelo.

Cabe mencionar que os recursos utilizados pelos autores do melodrama, visam explorar todas as riquezas disponíveis na “*mise-en-scène*” para permitir a aproximação

da cena com o espectador/ouvinte. O enredo estabelece a verossimilhança da história apresentada com o cotidiano do público burguês. Essa ligação dos espaços utilizados na cena com o enredo conta com um recurso sonoro. Isso permite dizer que o melodrama aceita a contribuição que a música destina à ação, revelando uma característica indispensável para proporcionar a emoção no espectador/ouvinte, elucidando assim, “a noção de um drama exagerado e lacrimajante”. (Thomasseau, 2005:9)

É neste sentido que a cena sublinhada pela música atinge o ápice do melodrama e configura a essência desse estilo artístico. O entusiasmo da classe popular pelo melodrama, garantido pelos enredos sentimentais e românticos, é traduzido na abordagem recorrente dos “espetáculos da virtude oprimida e triunfante” (Thomasseau, 2005:14) demonstrados pelo modelo. Thomasseau, esclarece que a burguesia

aprecia o melodrama porque ele tempera e ordena as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, põe em prática o culto da virtude e da família, remete à honra o senso de propriedade e dos valores tradicionais, e propõe, em definitivo, uma criação estética formalizada segundo padrões bastante precisos. (Thomasseau, 2005: 14)

À medida que as virtudes civis, familiares e marciais eram exaltadas, os melodramas restabeleciam todas as ideologias, assumindo, durante a Revolução, uma importante função para aproximar o público dos espetáculos. Do mesmo modo, o surgimento deste modelo, no teatro, provoca a multidão ao ponto de esta se acumular nas bilheterias dos teatros do *Ambigu* ou da *Porte de Saint Martin*, para ver os espetáculos. Ressalta-se, na funcionalidade do modelo dramático-musical, que os críticos não admitiam tal relação de identificação do melodrama com o público, tendo em vista, que, eles “tiveram uma reação de desprezo por aquele gênero misto que transformava tantos hábitos estéticos e no qual eles viam pouca originalidade”. (Thomasseau, 2005:16)

Elaboradas sobre a visão geral das vantagens no surgimento do melodrama, as contribuições de Rousseau e Pixérécourt permitiram, ao primeiro, modernizar o modelo e proporcionar a autonomia do estilo, e a este último escritor, divulgar esse modelo. Os autores não tiveram destaque indissociável, mas relevo complementar, por caminharem rumo à combinação do drama e da música com foco no público.

Assim, tecidas algumas considerações historiográficas do melodrama, mostrando a origem e os principais escritores, no teatro, faz-se necessário, entendermos o elemento que dá distinção ao melodrama, isto é, a música. Para tanto, faremos alusão na última secção deste capítulo à funcionalidade musical em manifestações artístico-dramáticas do melodrama, a fim de evidenciar a função que a música assume nesta fascinante arte dramático-musical.

### **1.3 A funcionalidade musical em manifestações artístico-dramáticas: algumas semelhanças expressivas**

A música é um recurso sonoro que pode ser adaptado em muitas performances dramático-representativas. Numa visão mais ampla, percebe-se a adaptação da música no melodrama. Afirma-se que as práticas artísticas que deram origem a essa categoria popular possuem semelhanças representativas na encenação, mas a música destaca-se como um recurso essencial neste modelo de ação dramática. Para melhor explicar tal instância, Peter Kivy afirma:

As duas formas principais “faladas” de drama, cinema e peças de teatro, distinguem-se particularmente de várias formas, como práticas artísticas. [...] [A] música numa peça de teatro falada é uma rara ocorrência – ainda que haja uma tradição – enquanto o que é raro no cinema é a ausência de música. Os filmes tiveram quase desde o início um musical de fundo. E ainda que fosse claro esse acontecimento na era do filme mudo, não é de qualquer forma óbvio, [...] a razão de a música perdurar na sua peculiar relação com o cinema com o advento das conversações<sup>11</sup>. (Kivy, 1999: 308)

É nítida a importância da música no drama “falado”. As práticas artísticas que utilizam a música no drama são o cinema e as peças de teatro. O surgimento da música no teatro, como foi referido anteriormente, reporta à origem da ópera, no século XVI, com *Daphne*, em 1597, tradicionalmente reconhecida como a primeira ópera. Contudo,

---

<sup>11</sup> No original: The two major forms of ‘talked’ drama, movies and plays, are sharply distinguished in numerous ways, as artistic practices. [...] of music in a spoken play is a rare in the cinema is the *absence* of music. The movies have had, almost from the very beginning, a running musical background. And whereas it is fairly clear what the reason for that was in the silent era, it is by no means obvious, [...] why music endured in its peculiar relation to the cinema with the advent of the talkies. (Kivy, 1999: 308)

esse drama musical não torna a utilização da música pelo teatro um marco inaugural, pelo contrário, bem antes dessa época, na Grécia antiga, o teatro já existia e ele fazia uso da música.

Nessa tentativa de registrar a história da música do teatro, a fim de mostrar a origem e a evolução da música, adaptada pelo melodrama, torna-se possível pensar na evolução das técnicas musicais para entender como a música exerce influência sobre as artes expressivas, especialmente, os filmes e como os filmes se apropriam desse recurso expressivo, a música.

As técnicas musicais que se desenvolveram com uma incrível velocidade nos primeiros anos do século XVII, e as formas operacionais que se desenvolveram até muito perto do século XVIII, permitiram, essencialmente, o completo arsenal estético a partir do qual a música dos filmes delineou as suas armas<sup>12</sup>. (Kivy, 1999: 309)

Curiosamente, afirma-se que a ópera, em sua origem, foi uma arte que utilizou as técnicas musicais para demonstrar o estilo dramático da declamação musical. Nesse sentido, ressalta-se que a ópera teve em alguns representantes da Camerata Fiorentina, especificamente, os intelectuais, os poetas e os compositores de Florença, sua forma de representação estética. “Sob a orientação teórica de Vincenzo Galilei, pai do grande Galileu, os compositores Jacopo Peri e Giulio Caccini começaram a compor uma espécie de declamação musical para uma voz”<sup>13</sup>. (Kivy, 1999: 309) Ou seja, o *estilo representativo* da ópera viria a ser uma arte imortalizada por conter, na música, o tom e a cadência da voz humana na declamação.

Acerca do *estilo representativo* Peter Kivy escreveu:

[N]os finais do século XVI, e inícios do século XVII algo bem diferente começa a aparecer: uma espécie de *parlando*, ou “recitativo”, chamado pelos seus primeiros praticantes “monodia”, ou o *estilo representativo* (que é, o estilo do ator ou declamador), em que uma voz entoava um texto individual, acompanhado por um baixo simples, fornecido com

---

<sup>12</sup> No original: The musical techniques that developed with startling speed in the first years of the seventeenth century, and the operatic forms they had evolved into by the close of the eighteenth, provide, essentially, the full aesthetic arsenal from which film music has drawn its weapons. (Peter Kivy p. 309)

<sup>13</sup> No original: Under the theoretical guidance of Vincenzo Galilei, father of the great Galileo, the composers Jacopo Peri and Giulio Caccini began composing a kind of musical declamation for solo voice. (Kivy, p.309)

números e outros sinais indicando o que são acordes a ser preenchido pelo instrumento de teclado que acompanha (o chamado baixo contínuo do barroco musical). O surgimento do estilo representativo foi tanto resultado da teorização como de puro impulso criativo. Um produto de um grupo de intelectuais de Florença conhecido como *Camerata* 'A monodia está entre as poucas inovações musicais em que a teoria precede a prática'.<sup>14</sup> (Kivy, 1989:18)

Em 1608, a peça de ópera *Orfeu de Monteverdi* apresenta a evolução desse estilo, que passa a conhecer a representação dramática da declamação humana. Essa evolução do modelo destaca-se por reunir uma sensibilidade incomparável às claras nuances do discurso, possibilitando a ópera *Orfeu de Monteverdi* destacar-se artisticamente e tornar-se uma peça de ópera bem sucedida.

Contudo, ainda bem no início, a ópera (ou *drama pela música*) tinha já construído uma tensão que tem caracterizado a produção de ópera até aos dias de hoje. Pois ainda que bem sucedido, o *estilo representativo*, como veículo dramático, falhou em satisfazer o que pode ser chamado como o nosso desejo de puros parâmetros musicais. Era música mas não era *música*. Não consegue igualar-se ao tipo de expectativas musicais que temos das formas musicais fechadas, seja do século XVII ou dos séculos anteriores ou posteriores<sup>15</sup>. (Kivy, 1999: 309)

Nota-se a problemática que Peter Kivy levanta acerca da essência da ópera, isto é, o *estilo representativo* não foi suficiente para explicar os parâmetros musicais. Outro destaque focalizado no trabalho da declamação dramática, acompanhada de música, diz respeito ao recital. A orquestra alterna sua ação com a do cantor, num processo de

---

<sup>14</sup> No original: in the waning years of the sixteenth century, and the beginning years of the seventeenth something quite different begins to appear: a kind of *parlando*, or "recitative," called by its early practitioners "monody," or the *stile rappresentativo* (that is, the style of the actor or declaimer), in which a solo voice intones a text, accompanied by a simple bass line, supplied with numbers and other signs indicating what chords are to be filled in by the accompanying keyboard instrument (the so-called *basso continuo* of the musical Baroque).

The emergence of the *stile rappresentativo* was as much the result of theorizing as it was of the pure creative impulse. A product of a group of Florentine intellectuals known as the *Camerata*, "Monody counts among the few musical innovations in which theory antedates practice." (Kivy, 1989:18)

<sup>15</sup> No original: Yet at the very outset, opera (or *dramma per musica*) had built into it a tension that has characterized the operatic enterprise to this day. For as successful as the *stile rappresentativo* was as a dramatic vehicle, it failed to satisfy what might be called our desire for the 'pure musical parameters'. It was 'music' but it was not *music*. It does not reward the kind of musical expectations we bring to the 'closed' musical forms, either of the seventeenth century or of the centuries before and after. (Kivy, 1999: 309)



envolvimento artístico, flexibilizando a música e o drama para a dramatização. Assim, torna-se necessário recorrer às ideias de Kivy mais uma vez para confirmar o exposto, tendo em vista que o teórico estabelece três níveis para o recital acompanhado.

Num recital acompanhado, a voz que canta tem o total apoio de uma orquestra, mas retém a sua personagem declamatória, não melódica ainda que salientada com interesse musical e expressivo.

O artista principal, num recital acompanhado, é a orquestra. E funciona de duas maneiras: tanto em contexto dramático como expressivo para a voz que canta, na qual serve como comentador expressivo e dramático para os sentimentos do cantor, em qualquer personagem que ele represente. Num tipo de recital acompanhado, a orquestra está silenciosa enquanto o cantor declama, só entrando quando este se cala. Num outro tipo, a orquestra fornece um acompanhamento constante à voz que canta. E num terceiro, os dois mencionados anteriormente, são combinados, a orquestra pode por vezes estar presente enquanto o cantor declama ou quando se cala.

O recital acompanhado é pois um meio poderoso assim como flexível de música-drama<sup>16</sup>. (Kivy, 1999: 310)

Vale mencionar, ainda, seguindo Peter Kivy que “o recital acompanhado deu origem, em 1770, através da mente fértil de Jean-Jacques Rousseau, ao estranho e efêmero fenômeno teatral conhecido como ‘melodrama’ (ou algumas vezes, ‘monodrama’)<sup>17</sup>”. (Peter Kivy, 1999:310) Revela-se a intrínseca relação da música na constituição do modelo artístico melodrama, ou seja, o melodrama se estabelece a partir de uma combinação dramática e musical. Mas ressalta-se, aqui, um ponto: essa utilização do recurso musical não faz parte da ópera, do recital ou do melodrama apenas

---

<sup>16</sup> No original: In accompanied recitative, the singing voice has full orchestral support, but retains its declamatory, non-melodic character, although with highlighted musical and expressive interest.

The star performer, in accompanied recitative, is the orchestra. And it functions in two ways: both as dramatic and expressive background to the singing voice, and as a musical interlude between appearances of the singing voice, in which it serves as dramatic and expressive commentator on the sentiments of the singer, in whatever character he or she represents. In one kind of accompanied recitative the orchestra is silent while the singer declaims, only entering when the singer falls silent. In another kind, the orchestra provides a running accompaniment to the singing voice. And in a third, the two above-mentioned are combined, the orchestra sometimes being present while the singer declaims, and sometimes silent. The accompanied recitative, then, is a powerful as well as flexible medium for musico-dramatic expression. (Kivy, 1999:310)

<sup>17</sup> No original: accompanied recitative gave birth, in 1770, through the fertile brain of Jean-Jacques Rousseau, to the strange, short-lived theatrical phenomenon known as ‘melodrama’(or, sometimes, ‘monodrama’). (Kivy, 1999:310)

para constituir a estética de cada uma dessas formas musicais, a música ultrapassa os limites do suporte para a composição do drama falado, ela constitui o recurso que sensibiliza a cena por meio da expressividade. O exposto até este momento da secção sugere uma questão: Seria possível enxergar o melodrama separado da ópera? Acerca da distinção da ópera e do melodrama Peter Kivy escreveu:

Ópera é drama-feito-de-música. Melodrama é drama com... bem, com uma *textura* musical. Nunca se tornou, nas mãos de Benda ou de qualquer outro, drama-feito-de-música. Perdurou muito tempo depois do século XVIII, dentro do século XX, como uma técnica dramática dentro da ópera, assim como dentro de outras formas musicais, a cena da masmorra agitada de *Fidelio* de Beethoven sendo uma das mais conhecidas e provavelmente o melhor exemplo<sup>18</sup>. (Kivy, 1999:312)

Nesse sentido, é interessante mencionar que o melodrama não é drama feito de música, mas um tipo de drama que se estabelece a partir de uma organização musical, enquanto que a ópera se constitui a partir da música com encenação dramática. Neste ponto, verifica-se a importância do melodrama, sugerindo a dualidade do modelo artístico.

Se, por um lado, o melodrama é um modelo artístico que é constituído por drama de fácil interpretação e por isso exige uma linguagem simples a fim de cumprir seu objetivo, então, por outro lado, há alguma importância na utilização musical, ou textura musical, como bem lembrou Kivy, e a este respeito, considera-se que, a exigência das técnicas musicais utilizadas neste modelo sejam bem conjugadas, revelando um processo indispensável a fim de proporcionar o efeito desejado.

É exatamente neste ponto que reside a dualidade do melodrama: ser simples para cumprir efeito, porém, deve ser distinto em sua forma para legitimar o modelo artístico. Analisando o posicionamento teórico de Peter Kivy verificamos que o autor oferece duas questões relevantes para entendermos a relação do melodrama com a ópera e a influência deste modelo artístico que une o drama e música em artes representativas, o

---

<sup>18</sup> No original: Opera is drama-made-music. Melodrama is drama with... well, with a musical *texture*. It never became, in the hands of Benda or anyone else, drama-made-music. It did endure well beyond the eighteenth century, indeed into the twentieth, as one dramatic technique within opera, as well as within other musical forms, the stirring dungeon scene in Beethoven's *Fidelio* being the best-known and perhaps greatest example. (Kivy, 1999:312)

que facilita a compreensão da apropriação desse modelo artístico pela sétima arte. Esta última forma de arte, o cinema, será vista no segundo capítulo desta dissertação, após a contribuição de Kivy:

Mas porquê ver melodrama como ópera – como uma forma musical? Porque não, melhor, vê-lo como um gênero de drama falado como de fato os filmes são visionados – drama falado com música? Os filmes, afinal de contas, não são vistos como formas musicais mas como uma forma de drama musical, não obstante o contrário da sua faixa musical.

Mas visto desta maneira – visto, isto é, como drama falado num contexto musical – o melodrama torna-se profundamente confuso na sua rápida morte, porque o seu equivalente moderno, o cinema sonoro, reteve o seu contexto musical para além do seu propósito óbvio, isto é, para preencher o vácuo no filme mudo<sup>19</sup>. (Kivy, 1999: 312)

Essas questões permitem entender o melodrama como drama falado com música, ou seja, amplia a possibilidade de adaptação do melodrama em outras manifestações artísticas, garantindo o sucesso do modelo. As reflexões de Peter Kivy sobre o modo musical da ópera e do drama falado com música são bem próximas da teoria que o próprio Kivy elabora acerca da função da música no cinema, ou seja, preencher o vácuo do silêncio, deixado pelas imagens. Isto instiga-nos a verificar como a música se estabelece no cinema, como veremos a seguir.

---

<sup>19</sup> No original: But why view melodrama as ‘opera’ at all – as, that is, a *musical* form? Why not, rather, view it as a genre of spoken drama, as, in fact, films are viewed – spoken drama with music? Film, after all, is not viewed as a musical form but as a form of spoken drama, its musical track to the contrary notwithstanding.

But viewed in this way – viewed, that is, as spoken drama with a musical ‘background’ – melodrama becomes deeply puzzling in its rapid demise, because its modern counterpart, the talky, has retained *its* musical ‘background’ beyond its obvious purpose, which is to say, to fill the vacuum of silence in the silent film. (Kivy, 1999: 312)



## **CAPÍTULO II – A Função da música no cinema**

### **2.1 Breve contexto do surgimento da música**

A terminologia *música* advém do grego e denota a arte das musas. A organização sonora é uma configuração artística que estabelece a combinação de sons e silêncio, exercendo uma atuação musical, considerada como uma prática cultural e humana. A proposta de fixar o conceito de música pode ser difícil, se, for compreendido que ela pode ser reconhecida por qualquer pessoa num processo de percepção instintiva. Suas circunstâncias estão ligadas às noções de som e de tempo e, a dinamicidade apresentada pela música, justifica a complicada tarefa em defini-la numa expressão sintética. O poder que a música possui manipula o som e o organiza no tempo, e isso inviabiliza uma definição.

Vale ressaltar que a música também pode ser entendida como uma forma de linguagem e, por assim dizer, utiliza a voz, os instrumentos musicais entre outros artifícios para expressar e manifestar sentimentos no homem. Relativamente a esta questão, convencionou-se o que seria a música, definida como a recorrência da combinação de sons e de silêncio, numa sucessão de sequências contínuas e simultâneas progressivas conhecidas por suas extensões desde a antiguidade. Assim, arrisca-se dizer que a música se modifica constantemente e por isso não seja possível adequá-la numa definição simples.

Um aspecto importante a ser considerado na combinação dos elementos sonoros é a audição. Nela, percebe-se as variações nas características do som, incluindo a altura, a duração, o timbre e a intensidade, acontecendo sucessivamente com o ritmo e a melodia ou de modo simultâneo com a harmonia. Assim, ritmo e melodia se organizam como forma temporal, permitindo reconhecer a evolução das harmonias sonoras que contenham sons desarmônicos externos à composição musical e arritmias compreendidas pela falta de ritmo formal ou de desvios dessa cadência.

Essa questão determina divergências entre os compositores, os músicos, os historiadores, os filósofos, os antropólogos, os linguistas e até mesmo os apreciadores comuns da música, sugerindo levantar discussões em vários domínios sociais. Tais indicações promovem inúmeras questões em relação ao que seja, essencialmente,

música, e a sua utilização em manifestações artísticas. É neste último ponto que centraremos o foco do nosso trabalho a fim de compreendermos o que a música está fazendo nas manifestações artísticas, ou melhor, para que a música está sendo utilizada em manifestações artísticas, em especial, o melodrama.

Refletir sobre a função da música nas manifestações artísticas amplia os questionamentos: Como a música se manifesta nos modos expressivos que necessitam dela para existir? Quais os tipos de manifestações artísticas que recorrem à música para servir de acompanhamento? A música em representações artísticas existe para servir apenas de acompanhamento? Como o melodrama se estabelece a partir da música? No caso dos filmes, como a música cumpre sua função para ativar a consciência e a percepção do espectador/ouvinte?

Há ainda outro aspecto específico que torna a música uma forma ainda mais complexa: os estímulos recebidos pelos órgãos dos sentidos são interpretados pelo ouvinte que os recebe. Logo, esse ouvinte participa da recepção por meio do sentido da audição, mas é relevante ressaltar que, em algum momento, esse mesmo ouvinte poderá deixar de considerar as técnicas musicais, por não conhecê-las ou por não considerá-las, tendo em conta apenas o ato de ouvir a música, interpretando, conforme o seu conhecimento e a capacidade intelectual, cultural e sensível próprios. Trata-se de uma compreensão de todo o processo para que a música faça sentido para o ouvinte. O excerto a seguir, extraído da obra *Ao sabor da música*, de António Cartaxo, publicada em 1996, explicita a experiência da música no ouvinte.

A música é sem dúvida uma experiência intelectual e, quanto melhor se compreender, maior será o nosso desfrute e a capacidade de admirá-la. Mas a música é também uma experiência emocional, ou seja, é possível sentir um enorme prazer em ouvir música sem conhecer certos aspectos teóricos ou técnicos da mesma. (Cartaxo, 1996: 34-35)

Este é um assunto muito complexo no que se refere à ativação dos estímulos provocados pelos órgãos dos sentidos. Entretanto, a audição permite ao indivíduo receber as impressões sonoras como uma atividade prazerosa entre música e ouvinte, que almeja a percepção musical a fim de proporcionar os efeitos que a música provoca em quem a ouve, acelerando assim, o seu estado emocional.

Essa diversidade de interpretação apresentada pela música suscita que ela pode não ter uma definição única e precisa, pois a música é ampla e merece ser interpretada de várias formas, em diferentes épocas e locais, mostrando-se dinâmica. Portanto, seria inadequado formular uma definição que abranja todos os seus usos e gêneros, mas é importante mencionar a contribuição que a história da música fornece para essa questão, sobretudo nos domínios: popular, tradicional, folclórico e erudito.

Contudo, reservar uma grande atenção, aqui, à história da música seria um argumento excessivo que ultrapassa a proposta deste estudo, mas torna-se importante considerar a utilização da música no cinema para entendermos como o melodrama cinematográfico se apropriou deste acompanhamento sonoro. Assim sendo, verificaremos, a seguir, a utilização da música no cinema, o que ajuda a visualizar o processo pelo qual a música cumpre sua função nesta arte que associa drama e música, proporcionando compreender como este recurso sonoro evoluiu das artes representativas e se estabeleceu no melodrama cinematográfico.

## **2.2 A música no cinema**

A música no cinema, um dos elementos constituintes de filmes, assume importante função na sétima arte. Inicialmente, a utilização da música era utilizada para diminuir a intensidade do som produzido pelo projetor. Em contrapartida, há alguns teóricos que defendem outra posição da função da música nas projeções cinematográficas, adotando um ponto de vista curioso. Como pode ser confirmado no livro *Música e Mitologia do Cinema: na trilha de Adorno e Eisler*, de Ronel Alberti da Rosa.

No *Komposition für den Film* lemos o depoimento de Jack London, segundo o qual, nos primórdios do cinema, a música cumpriria a função de abafar o ruído do projetor, que era muito forte. Adorno e Eisler discordam: a música não teria sido adicionada para *abafar* o ruído do projetor, e sim para *neutralizar* o seu zumbido, que pertence à esfera do fantástico, do fantasmagórico. O medo inconsciente evocado pelo jogo de luzes e sombras, reforçado pela sonoridade sempre igual e murmurante do aparelho de projeção, passou a ter na música seu contraveneno. (Rosa, 2003: 100)

A divergência entre Jack London, por um lado, e Adorno e Eisler, por outro lado, no que se refere à função da música no filme, revela a importância que o recurso sonoro assume na produção da sétima arte, deixando explícita a função da música no cinema. Uma vez que a música vale-se de suas características próprias, a utilização desta pode ser “interpretada” de maneira plural. Vale lembrar, porém, qualquer que seja a utilização da música pelo cinema, esta arte sonora expressiva age como um suporte acionado intencionalmente quando se deseja intensificar uma ação numa determinada cena, ou seja, a música é utilizada propositadamente quando há necessidade de “solucionar um problema” que surge na produção de um filme.

O *Dicionário teórico e crítico do cinema*, de Aumont e Marie (2009:175) explica para que serve a música de filme e menciona as suas múltiplas funções dramáticas e estéticas desse recurso sonoro na produção cinematográfica.

A música de cinema entra sempre numa composição audiovisual em relação com as vozes e com os ruídos. As suas funções dramáticas e estéticas são múltiplas:

- ilustração ou criação de uma atmosfera correspondente à situação dramática (cena lírica, violenta, elegíaca, etc.);
- estruturação da montagem audiovisual, já que o eixo sonoro é, em princípio, mais contínuo do que o eixo visual, fragmentado pela descontinuidade dos planos;
- efeito de pleonasmos ou de contraponto: a música pode amplificar um efeito ou contradizê-lo, colocá-lo a distância;
- efeito de identificação e de reconhecimento, no modo do leitmotiv. (Aumont e Marie 2009:175)

Compreende-se, a partir dessa definição, o componente estético essencial na produção de um filme. A música assume, portanto, um elemento essencial no cinema de tal modo que é possível reconhecer a estética cinematográfica nas cenas. Assim, é possível dizer que é evidente a relação da música com o cinema mudo. Noël Carroll utiliza a nomenclatura “música modificadora” para se referir a música na sétima arte. Este teórico do cinema afirma que



A música modifica o filme. A música possui certas qualidades expressivas que são introduzidas para modificar ou caracterizar pessoas e objetos na tela, ações e eventos, cenas e sequências. (...) [A] música de modificação serve para adicionar *mais* caracterização às cenas que embeleza. Esta é uma utilização muito pungente da música cinematográfica<sup>20</sup>. (Carroll, 1996:141)

É possível confirmar que a música, composta para um filme, sugere relação de simultaneidade com a imagem, o que torna mais evidente a importância da utilização da música pelo cinema e amplia as possibilidades de relação do som com a imagem. Esta relação simultânea entre a imagem e a música acaba por complementar o processo de organização do filme, na medida em que a música preenche os espaços que a imagem deixa em aberto e, pensando sob este aspecto, Carroll tem razão ao nomear a música no cinema como música modificadora. No nível sonoro percebe-se que há distinção entre a música no cinema e o conjunto que compõe a trilha sonora. Como esclarece Carroll:

A música no cinema pressupõe a coordenação de dois sistemas simbólicos: música e cinema, este último incluindo não só imagem, mas também sons gravados, tanto naturais como dialógicos. No caso da “música de modificação”, estes dois sistemas simbólicos são colocados numa relação complementar; cada sistema oferece algo que o outro sistema não possui por defeito, ou pelo menos, não possui com o mesmo grau de efetividade do outro sistema<sup>21</sup>. (Carroll, 1996:141)

A coordenação desses dois sistemas simbólicos atua num contínuo processo de simetria entre som e imagem. É neste sentido que se confirma, por um lado, a distinção da música na sétima arte e, por outro lado, o reconhecimento da utilização da banda sonora ao serem acionadas em uma produção cinematográfica que solicita tal simetria.

---

<sup>20</sup> No original: The music modifies the movie. The music possesses certain expressive qualities which are introduced to modify or to characterize onscreen persons and objects, actions and events, scenes and sequences. (...) modifying music serves to add *further* characterization to the scenes it embellishes. This is a very pervasive use of movie music. (Carroll, 1996:141)

<sup>21</sup> No original: Movie music involves co-ordinating two different symbol systems: music and movies, the latter including not only visuals but recorded sounds, both natural and dialogic. In the case of modifying music, these two symbol systems are placed in a complementary relationship; each system supplies something that the other system standardly lacks, or, at least, does not possess with the same degree of effectiveness that the other system possesses. (Carroll: 1996:141)

A música, composta para um filme, possui características adequadas para demonstrar a expressividade, enquanto a banda sonora constitui os outros recursos sonoros utilizados na montagem fílmica. Assim, cabe mencionar que tanto a música no cinema quanto a banda sonora assumem diferentes funcionalidades dentro dos sistemas simbólicos. Importa dizer que ambos sistemas sonoros assumem importância estética na cinematografia.

Nesse contexto é interessante mencionar que, além da importância que a música exerce no cinema, há outro destaque importante a ser considerado, ou seja, a música descortina uma forma específica de expressividade. Ressalta-se, aqui, que, desde o surgimento do cinema, ainda no cinema mudo, as personagens do filme comunicavam com o público por meio de sinais e de expressões, o que, posteriormente, com o advento sonoro, a música adicionou uma complementação estética da necessidade expressiva. De acordo com Carroll:

“[A] música caracteriza a cena, ou seja, imbui-a com determinadas propriedades expressivas. Isto pode ser uma questão de realçar qualidades que já estão sugeridas na imagética, mas que não necessitam de estar; a música pode atribuir uma qualidade à imagética que não estava lá antes”<sup>22</sup>. (Carroll, 1996:140)

Os recursos sonoros aplicados para caracterizar a cena projetada na tela assumem relevância em contexto expressivo. Segundo Carroll, “[i]sto não é dizer que toda a música é expressiva ou que deveria ser expressiva, mas que muita música é expressiva”<sup>23</sup>. (Carroll, 1996: 141) Assim, a música, na medida em que fornece emoções reais, contribui para que a vida das personagens permaneça na mente do espectador/ouvinte. Por esse motivo, o espectador/ouvinte, ao lembrar de uma música utilizada para expressar as emoções que a personagem vive, esse mesmo espectador/ouvinte lembrará da cena.

---

<sup>22</sup> No original: The music characterizes the scene, i.e., imbues the scene with certain expressive properties. This may be a matter of enhancing qualities that are already suggested in the imagery, but it need not be; the music may attribute an otherwise unavailable quality to the visuals. (Carroll, 1996:140)

<sup>23</sup> No original: This is not to say that all music is expressive or that it should be expressive, but only that much music is expressive. (Carroll, 1996:141)

Neste sentido, é possível afirmar que a música assume uma função importante na sétima arte, pois, as personagens são representadas em imagem e a música possibilita o espectador/ouvinte associar a música à cena. Isto inspira pensar que a imagética sugere uma representação da vida das personagens, embora seja evidente que as personagens não estejam vivas. A associação da música que se ouve quando determinada personagem “aparece” na tela dá a noção ao espectador/ouvinte, que ao ouvir novamente a música quando esta mesma personagem aparecer, possibilitará que ela seja lembrada, assim, a personagem estará “viva” na memória desse espectador/ouvinte.

“Dizer-se que a música é expressiva é dizer que projeta qualidades descritíveis em termos antropomórficos e emotivos. Pensa-se que o sistema simbólico da música, por vezes, tem acesso mais direto ao reino das emoções do que qualquer outro sistema simbólico”<sup>24</sup>.  
(Carroll, 1996:141)

Percebe-se, sob esta perspectiva, que a música expressiva no cinema pode ser o fio condutor para a sétima arte provocar a emoção no espectador/ouvinte, sendo possível compreender, ao assistirmos um filme, em qual situação a música inicia e em qual circunstância encerra, sugerindo um preenchimento ao que Peter Kivy denomina ‘vácuo do silêncio’ na cena. Sobre este ponto, verificaremos mais adiante o espaço deixado em aberto pela imagem, reservando à música preenchê-lo. Contudo, a nítida noção de música expressiva estabelecida pelo teórico Noël Carroll, poderia incitar a curiosidade sobre a existência de formas de outros tipos de música.

Neste sentido, é necessário também explicitar a noção de música orquestral. Esta categoria musical é “[a] música não-vocal – música orquestral – embora bastante eficaz em transmitir uma ampla gama de emoções, não é o transporte ideal para particularizar os sentimentos que projeta”<sup>25</sup>. (Carroll, 1996: 141) Com este argumento Carroll confirma o exposto anterior e percorre uma linha de raciocínio acerca da ausência da expressividade emocional na categoria musical para filme.

---

<sup>24</sup> No original: To say that the music is expressive is to say that it projects qualities describable in anthropomorphic, emotive terms. The symbol system of music is also sometimes thought to have more direct access to the emotive realm than any other symbol system. (1996:140)

<sup>25</sup> No original: That nonvocal music – orchestral music – though quite effective in expressing a broad palette of emotions, is not the ideal means for particularizing the feelings it projects. (Carroll, 1996:141)

Deste modo, Carroll recorre a outros estudiosos da música no cinema que almejam contribuir para a discussão da falta de expressividade emocional.

“Esta falta de explicitação emocional apareceu em numerosos debates na história da música. Alguns, como Johann Adam Hiller, assumiram-na como uma limitação a ser ultrapassada, defendendo que, se a música quer tornar-se inteligível (emocionalmente explícita), tem que ser combinada com discurso. Uma visão similar foi tomada por James Beattie, que defendeu que ‘a expressão da música sem poesia é vaga e ambígua’. Peter Kivy demonstrou brilhantemente que o desenvolvimento do arsenal expressivo da música orquestral, como o conhecemos, é o resultado da resolução do suposto problema da falta de explicitação na música através da ilustração de textos. Num registo diferente, Eduard Hanslick discutiu a expressão de emoções como um objetivo da música porque acreditava que a música não consegue exprimir emoções precisas (...)”<sup>26</sup>. (Carroll, 1996: 141)

Carroll busca autores que abordam a temática música e costura uma rede a fim de explicar como as principais teorias convergem para a resolução do problema. Importa dizer que as teorias de Johann Adam Hiller (Hiller *apud* Carroll, 1996), James Beattie (Beattie *apud* Carroll, 1996) e Peter Kivy embora tenham direcionamentos particularizados, se complementam. O que pode ser comprovado na teoria de Eduard Hanslick (Hanslick *apud* Carroll, 1996) é a sua objeção à tese segundo a qual a música consegue expressar emoções. Neste sentido, avalia-se que estes teóricos assumem o argumento da expressividade da música como condição necessária para provocar a emoção.

A música orquestral configura, nessa rede costurada por Carroll, um trabalho diferente da música expressiva. De modo mais específico, ao nível do funcionamento da música orquestral, relativamente a condução para atingir as emoções, Carroll garante que “[n]a medida em que a representação não é a função primária da música orquestral

---

<sup>26</sup> No original: This lack of emotive explicitness has figured in numerous debates in the history of music. Some, like Johann Adam Hiller, took it as a limitation to be overcome, urging that if music is to become intelligible, i.e., emotively explicit, it must be combined with speech. A similar view was espoused by James Beattie, who held that “the expression of music without poetry is vague and ambiguous.” Peter Kivy has brilliantly demonstrated that the development of the expressive arsenal of orchestral music, as we know it, was the result of solving the *perceived* problem of music’s emotive inexplicitness through text setting. In a different mood, Eduard Hanslick argued against the expression of emotion as a goal of music because he believed that music cannot express definit emotions (...)” (Carroll, 1996: 141)

comum, a maior parte da música deste tipo não terá a lógica de funcionamento que assegure a particularização de emoções”<sup>27</sup>. (Carroll, 1996:142)

De acordo com Carroll, isso ocorre porque, a música orquestral – não-vocal – não é o meio ideal para referir-se todas as particularidades dos sentimentos que projeta. Esta ideia proporciona pensar na “carga emocional” que esta categoria musical desempenha ao transmitir “sensações” a quem ouve a música. Ainda que seja conveniente pensar na “sensação” que a música orquestral transmite, não conseguimos determinar muito mais do que os sentimentos que ela possa projetar. Esses sentimentos estão relacionados aos sentimentos que provocam tristeza e, geralmente causam algum tipo de incômodo por meio do sofrimento. Isto permite dizer que a música orquestral transmite certo conteúdo emocional, embora, essencialmente, haja ausência daquilo que o filósofo Peter Kivy nomeia de explicitação emocional e que veremos adiante.

A contribuição de Carroll sobre a música no cinema, ou “música modificadora”, pode levar a refletir sobre a seguinte proposição: a utilização da música no cinema popular levando-se em conta a expressividade, proporciona emoção para quem assiste ao filme? E como o cinema se dirige, em sua maioria, ao grande público, a utilização de música expressiva associada aos outros elementos, especificamente, imagem, diegese e dramáticos pode ser entendida como meio necessário para indicar a explicitação emocional que se deseja mostrar com o filme.

A música no cinema, que integra a música expressiva e orquestral, e também a trilha sonora, incorpora esse aspecto simbólico. Nessa perspectiva, a expressividade na sétima arte, sugere ao pensamento a noção da importância que a música exerce no filme para “transportar” o conteúdo emocional da música. Essa ideia pode ser confirmada pelos autores Adorno e Eisler, novamente, numa citação que Ronel Alberti da Rosa menciona em seu livro *Música e Mitologia do Cinema: na trilha de Adorno e Eisler*. As palavras a seguir são do próprio autor.

“Falando de forma simplificada: toda a música, mesmo aquela constituída de forma totalmente “objetiva” e não expressiva, pertence, de acordo com sua substância, primeiramente ao espaço interno da subjetividade, enquanto que mesmo a mais viva pintura

---

<sup>27</sup> No original: Insofar as representation is not a primary function of standard orchestral music, most music of this sort will lack the logical machinery to secure emotive particularity. (Carroll, 1996:142)

sofre sob o peso de um objetivo não resolvido. A música para cinema tem que tentar tornar fecunda esta relação, e não negá-la, em sombria indiferença”. (Adorno; Eisler, 1996: 105 *in*: Ronel da Rosa, 2003:105)

Esse pensamento sugere um ponto de vista acerca das possibilidades da relação da música com a imagem. O conteúdo emocional da música no cinema preenche um vazio que as efígies não fornecem ao espectador/ouvinte. Logo, é possível perceber a importância da música na sétima arte, que atende a necessidade expressiva das imagens. Para melhor entender a função da música no cinema, verifica-se a seguir, na seção 2.3 a teoria do ‘vazio do silêncio’, proposta pelo teórico Peter Kivy, que colabora para compreender-se a expressividade da música nessa arte que é a sétima.

### **2.3 O vazio do silêncio na cena**

A teoria do ‘vazio do silêncio’, proposta pelo teórico Peter Kivy, permite-nos entender a expressividade da música na sétima arte. Na seção intitulada “O vazio do silêncio” no texto “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica”<sup>28</sup>, o filósofo investiga o sentido do acompanhamento musical nos filmes mudos e nos filmes sonoros, a fim de explicar a função da música nos filmes. Doravante verificaremos este argumento de Kivy.

O filme, para ser projetado em tela exige a coordenação dos elementos imagem e música. Os cenários, as roupas, as personagens caracterizam a cena que fazem parte do drama. A música e a trilha sonora (Kivy, 1997, Carroll, 1996, Rosa, 2003) atendem a exigência do preenchimento do ‘vazio do silêncio’ deixado pela cena no filme. O ‘vazio do silêncio’ é uma lacuna deixada em aberto pelas imagens, as quais não são suficientes para transmitir a expressividade da cena. Nesse ponto cabe uma explicação.

Quando há esse vazio do silêncio na cena, as imagens solicitam à música a expressividade que falta à cena. Essa arte sonora estabelece a intrínseca relação com a imagem. No momento em que a imagem aciona a música, esta arte expressiva preenche

---

<sup>28</sup> No original: “The vacuum of silence” no texto “Music in the Movies: A Philosophical Enquiry”.

o 'vácuo do silêncio' transmitindo a expressividade. Essa expressividade da música permite o efeito de sentimentalismo das cenas e das personagens.

Nesse contexto, destinar atenção para a função fílmica da música no cinema mudo sugere compreender a manifestação da música inicialmente na ópera e mais tarde no melodrama. Essas manifestações artístico-musicais, pelo menos a partir do século XVIII, apresentaram a mesma linguagem dramática e expressiva. E a música nos filmes seguiu o traço da expressão utilizada por esses recursos musicais.

Peter Kivy esclarece que essa maneira de o cinema utilizar a linguagem dramática e expressiva acompanhou a evolução cinematográfica, à medida que a música assume nos filmes função variada para a execução. Podemos entender o processo de preenchimento da imagem proporcionada pela música, quando Kivy propõe relevantes questionamentos acerca do sentido do acompanhamento musical nos filmes mudos relacionando-o com a música de ópera e o melodrama.

E devemos perguntar: Qual o sentido do acompanhamento musical nos filmes mudos *depois* de abafar o barulho do projetor (se é que alguma vez foi o seu propósito)? Assim podemos responder: Para fazer todas essas coisas que as imagens animadas silenciosas fazem para o drama cantado, ópera, drama falado, melodrama: para, em termos gerais, fornecer um tecido musical expressivo e dramático.<sup>29</sup> (Kivy, 1999: 313)

É por meio dessa questão que o filósofo do cinema Peter Kivy chega a conclusão esclarecedora acerca da necessidade da música atuar na cena fílmica. Essa é uma questão relevante que o autor coloca e ajuda-nos entender a efetiva função que a música assume nos filmes. Logo, pensar nessa relação da música com as imagens reporta também às funções dramáticas e estéticas, que veremos a seguir.

A música nos filmes, assim como nas artes dramáticas, que utiliza esse elemento sonoro como recurso de acompanhamento encontra, na palavra, a associação adequada para funcionar no cinema. Exemplos pertinentes dessa relação são os filmes que

---

<sup>29</sup> No original: And if one should ask the question what the purpose of musical accompaniment was in the silent film *after* it ceased to be that of drowning out the projector's noise (if that ever *was* its purpose) then one correct answer would be: to do all of the things for the silent moving picture that it does for sung drama, i.e. opera, or the spoken drama, i.e. melodrama: to, in general terms, provide an expressively and dramatically appropriate musical fabric. (Kivy, 1999: 313)

utilizam a música para preencher o 'vácuo do silêncio'. Esse preenchimento do silêncio nos filmes será verificado no terceiro capítulo, quando será aplicada esta teoria. Kivy segue seu argumento:

Vou chamar a esta função múltipla da música do cinema, a sua função estética, ou para ser mais específico, as suas funções estéticas (no plural). E o principal é que a música no cinema mudo partilha esta função estética, ou funções estéticas, com música na ópera e também no melodrama<sup>30</sup>. (Kivy, 1999:313)

A partir dessa discussão do sentido do acompanhamento musical nos filmes mudos, Kivy reconhece a utilização da música pelo cinema, seguindo a mesma lógica de associação de música e ação, adotada pela ópera e pelo melodrama. Esse seguimento da música pelo cinema permite dizer que Kivy faz um agrupamento coerente a partir das características das manifestações artísticas que apresentam a música como recurso essencial para constituir um modelo artístico.

Importa dizer que esse agrupamento em categoria distintiva das funções estéticas da música a que Kivy se refere permite pensar na possibilidade da utilização da música, pela sétima arte, devido à variedade das funções dramáticas e estéticas que a música assume no cinema. A música aqui entendida como um recurso cinematográfico, se organiza na forma de produção do filme, criando múltiplas funções quando é acionada intencionalmente para atingir um determinado fim.

Peter Kivy acrescenta uma hipótese para buscar responder a necessidade da música fazer parte do cinema mudo. Esse filósofo da música no cinema apresenta uma discussão diferente da questão anterior:

Quando questionado com o outro sentido subjacente, o que se pretende responder é o porquê de a música estar em primeiro lugar na função interna do filme mudo. Porque foi necessário um contexto expressivo e dramático necessário ou pedido no filme mudo? Esse é

---

<sup>30</sup> No original: I am going to call this multiple function of music in the cinema its 'aesthetic' function, or, where I am more specific, its aesthetic functions (in the plural). And the point is that music in the silent cinema shares this aesthetic function, or these aesthetic functions, with music in opera and melodrama as well. (Kivy, 1999:313)



o sentido da questão depois da função estética da música no filme mudo ser dada. Chame-se a *esta* questão a procura da função fílmica da música<sup>31</sup>. (Kivy, 1999: 313)

A música, portanto, assume no cinema mudo um lugar essencial na realização cinematográfica permitindo ser entendida como um elemento fundamental na constituição do filme. E por esta razão, a inquietação de Peter Kivy centra-se em explicar a essência da música no cinema. Kivy, então levanta o seguinte questionamento:

Qual é a função fílmica da música no cinema mudo? A resposta parece ser demasiado óbvia e deverá ser completamente incontroversa. A função fílmica nos filmes mudos é preencher o *vácuo do silêncio*. Ela serve *algumas* das funções do discurso e marginalmente alguns sons do mundo: tempestades, batalhas e assim por diante. Mas principalmente serve as funções do discurso<sup>32</sup>. (Kivy, 1999: 313)

As elucubrações de Kivy ampliam a compreensão da função fílmica da música no cinema mudo e sugerem aprofundar alguns pontos aqui nesta parte da dissertação. O objetivo é direcionar o olhar para um viés de interpretação completa deste assunto, que busca uma explicação plena e coerente para a função fílmica da música no cinema. Pensar a função fílmica da música no cinema mudo como recurso utilizado para preencher o vazio da cena, inspira uma série de argumentos que dizem respeito aos elementos que constituem a narrativa cinematográfica, especificamente, os que contribuem para entender uma questão: O que a música está fazendo na produção cinematográfica?

A resposta para essa questão suscita pensar no desenvolvimento dos recursos funcionais da música no cinema, que ocorrem num modo conveniente a fim de atender a

---

<sup>31</sup> No original: When asked with this other sense intended, what the questioner wants to know is why music, given its internal function in the silent movie, is there in the first place. Why was an expressive and dramatic background wanted, or needed, in the silent film? That is the sense to the question, after the aesthetic function of music of music within the silent film is given. Call what *this* question is seeking music's 'filmic function'. (Kivy, 1999: 313)

<sup>32</sup> No original: What is the filmic function of music in silent cinema. The answer seems to me obvious enough, and ought to be completely uncontroversial. The filmic function of music in the silent movies is to fill the *vacuum of silence*. It serves *some* of the functions of speech and, marginally, even of the other sounds of the word: storms, battles, and so forth. But principally it serves the function of speech.

exigência solicitada pelas imagens para garantir o desempenho sonoro completo do filme. Assim, a música organiza uma ação no filme que remete a elementos sonoros determinados pela função fílmica da música. Essa utilização da música no cinema permite pensar que sua função no cinema é possível porque os realizadores da sétima arte encontraram, na música, o recurso necessário que faltava às cenas.

Kivy levanta outra questão ainda mais interessante acerca da estética da música no cinema: “E se nos perguntamos porque a *música* foi escolhida para este papel, a resposta deverá ser, para que mais? Estava já lá, é facilmente assimilável e tinha uma tradição de 200 anos tendo apenas funções dramáticas na ópera e no drama falado”<sup>33</sup>. (Kivy, 1999: 313) Esta proposição de Kivy revela o prestígio da música entendida como recurso acionado em artes expressivas. É evidente que a tradição da utilização da música em manifestações artísticas poderia encerrar o debate, mas essa justificativa não atende a inquietação deste filósofo que dedica os seus estudos à expressividade da música na sétima arte. E, por isso, Kivy complementa seu raciocínio a fim de encontrar, de fato, a verdadeira função da música no cinema:

Numa peça falada, um ator comunica a uma audiência por som e aparência física. E quando fala, comunica com a forma de falar e claro com o tom, a inflexão da sua voz. Num espetáculo silencioso só se comunica com gestos, rosto e comportamento corporal disponíveis. O discurso é-lhe negado. Não pode comunicar com som. A música pode ajudar a ultrapassar o déficit. Adiciona não apenas dimensão do som à tela silenciosa do mundo, mas, mais importante, adiciona a dimensão do som *expressivo*. Não pode dar à atriz silenciosa a *maneira* das palavras mas pode dar-lhe *expressão emotiva*<sup>34</sup>. (Kivy, 1999: 313)

---

<sup>33</sup> No original: And if one wonders why *music* was chosen for this role, the answer must be, what else? It was already in place, it was easily assimilable, and it had a 200-year tradition of serving just such dramatic functions in opera and spoken drama. (Kivy, 1999: 313)

<sup>34</sup> No original: In a spoken play, an actor communicates to an audience with sound and visual appearance. And when he speaks, he communicates both with the matter of his speech, and, of course, with the tone and inflection of his voice. In dumb show he only has gesture, countenance, and bodily behaviour at his disposal. Speech is denied him. He cannot communicate in sound. Music can help to make up for that deficit. It not only adds the dimension of sound to the silent screen world, but, more importantly, it adds the dimension of *expresive* sound. It cannot give the silent actress the *matter* of words, but it can give the *emotive expresion*. (Kivy, 1999: 313)

A elaboração do argumento de Kivy facilita a compreensão da função da música no cinema. A afirmação deste filósofo permite pensar numa questão muito pertinente: numa ópera, num recital, num teatro, o ator dispõe de dois recursos expressivos, isto é, o sonoro e o físico. No caso de um espetáculo silencioso a mímica é o recurso exclusivo e, precisará adicionar um elemento para transmitir expressividade. É neste ponto que a música ingressa na ação, cumprindo a função no cinema mudo, ampliando, assim, a possibilidade para encontrar a explicação mais conveniente para a função da música no cinema. Do mesmo modo, torna fácil a compreensão da função da música no contexto da produção cinematográfica, uma vez que as imagens deixam disponíveis um espaço para a música preencher o vazio da cena.

Esse espaço reconhecidamente 'vazio' e denominado 'vácuo do silêncio' pelo teórico Peter Kivy pode ser considerado pertinente no preenchimento da cena quando a música ocupa o espaço deixado em aberto no filme. Verifica-se a relevância da música no processo de organização cinematográfica. Esse argumento ganha maior pertinência se considerarmos um assunto evidente: na sétima arte, as imagens coordenadas isoladamente impedem ao espectador/ouvinte entender a história que está sendo contada. Importa reafirmar, neste ponto do argumento, que o vácuo deixado pelas imagens solicita a contribuição de outra arte: a música. Esta é acionada para preencher o espaço vazio da cena e, isso permite o silêncio ceder lugar à organização de sons.

Este fato poderia suscitar uma questão: Por que a música foi escolhida para ocupar esse espaço? Há inúmeras possibilidades de resposta para atender as diversas perspectivas que essa pergunta alcança, mas uma solução pertinente seria o sentimentalismo que a música transmite ao espectador/ouvinte. Isto permite mencionar que a música transporta alguma quantidade de "carga de sentimentalismo". E acrescentar uma explicação acerca das aptidões sensitivas que o ser humano recebe torna-se pertinente pelo fato de a música ter uma textura legítima que permite comunicar com o homem de uma maneira singular e, por isso, toca-lhe o espírito. Esta singularidade da música utilizada no cinema garante a eficácia da mensagem, que a imagem, sem o acompanhamento sonoro, não consegue transmitir a emoção.

É evidente que o sentimentalismo transmitido pela música revela a expressividade dessa arte que combina sons e silêncios. A música é considerada um elemento essencial na sétima arte, possibilitando a coordenação dos elementos sonoros

combinados com as vozes das personagens e os elementos imagéticos auxiliando o espectador/ouvinte na compreensão da narrativa. Por este motivo, essa resposta contribui para ajudar a entender a razão de a música ser a arte acionada, no melodrama cinematográfico, para ocupar o lugar deixado em aberto pelas imagens.

Esse argumento permite dizer que, a música utilizada pelo cinema é o recurso estético que fornece a lógica do preenchimento do vazio das cenas deixado em aberto pelas imagens. E, a utilização da música como forma de sublinhar as palavras das personagens ajuda a transmitir a expressividade que as palavras sem o acompanhamento musical não conseguem transmitir ao espectador/ouvinte. Isto permite dizer que o acompanhamento musical, nas cenas, atinge o vértice na produção fílmica completa, ou seja, a música produz sentido na obra cinematográfica finalizada, que se destina a um público em específico.

No que se refere às imagens, que utilizam a palavra como um recurso expressivo e a solicitação que estas imagens fazem à música para completar o procedimento expressivo da cena, Peter Kivy vale-se do argumento de Noël Carroll para confirmar seu pensamento:

E, na verdade, porque vem com imagem visual de um comportamento expressivo, pode, como Noël Carroll perspicazmente apontou, fazê-lo com maior especificidade que com somente música. Como Carroll afirma: 'Casar o sistema musical com o sistema do cinema confere o tipo de referência para particularizar a maior expressividade do sistema musical'. Parece-me, portanto, não haver grande mistério na função fílmica da música no filme mudo. Adiciona a dimensão de um mundo silencioso. Mais importante ainda: adiciona a dimensão da *expressão* sonora que num mundo de sons é a função da expressão humana e do discurso humano<sup>35</sup>. (Kivy, 1999: 313-114)

---

<sup>35</sup> No original: And, indeed, because it comes in company with a visual image of expressive behaviour, it can, as Noël Carroll has insightfully pointed out, do so with far greater specificity than in could do as music alone. As Carroll puts it: 'Wedding the musical system to the movie system, then, supplies the kind of reference to particularize the broad expressivity of the musical system.' There seems to me, then, to be no very great mystery about what the filmic function of music is in the silent movie. It adds the dimension of sound to a silent world. More importantly, it adds the dimension of sonic *expression* that in a world of sound is the office of human utterance and human speech. (Kivy, 1999: 313-114)

Essa forma de relação entre música e imagem permitiu que o vínculo do sistema musical com o sistema do cinema revelasse a marca expressiva da função da música no cinema mudo. É neste ponto que importa dizer que o pensamento de Peter Kivy incita a pensar na teoria do preenchimento do vazio das imagens como o resultado da soma da imagem falada e da expressividade da música. Importa ressaltar ainda os efeitos na utilização dos recursos sonoros expressivos em algumas artes.

A sensação de realidade produzida pelos recursos sonoros nas artes dramáticas proporcionou ao cinema adequar esses recursos para garantir o que faltava à sétima arte, a expressividade. Isto é, os recursos sonoros expressivos utilizados no teatro transmitem a emoção à plateia. Esse resultado possibilitou ao cinema apropriar-se desses recursos sonoros na produção fílmica a fim de proporcionar a emoção ao espectador/ouvinte. Peter Kivy menciona que a imagem falada no cinema resolvera para sempre o problema do vácuo do silêncio. Kivy garante que a imagem falada preenche o vácuo do silêncio das imagens. De acordo com esse filósofo:

O cinema possui, com a chegada do som, todos os recursos expressivos do teatro falado – e mais ainda. Porque ele possuiu não apenas os recursos expressivos para articular o discurso e o não articular da expressão – a palavra e o gemido – mas todos os sons, não escutados no teatro, que a técnica da banda sonora pode fornecer: assim, não apenas a palavra e o gemido, mas o bater do coração e os passos<sup>36</sup>. (Kivy, 1999: 314)

Peter Kivy defende que o advento sonoro do cinema comporta todos os meios expressivos necessários para proporcionar a emoção. Os recursos sonoros expressivos são plenos e adequados para transmitir a expressividade. Seguindo esse princípio, o filósofo considera a palavra e o gemido herança secular do teatro falado, entendidos como recursos que garantem a expressividade para as emoções básicas, e a banda sonora, entendida como recurso que possibilita a expressividade com a utilização de outros sons, capazes de provocar as mais distintas emoções.

---

<sup>36</sup> No original: The cinema possesses, with the coming of sound, all the expressive resources of the spoken theatre – and more. For it possesses not merely the expressive resources of articulate speech and inarticulate utterance – the word and the groan – but all of those sounds, unheard in the theatre, that the technique of the soundtrack can provide: thus, not merely the word and the groan, but the heartbeat and footstep. (Kivy, 1999: 314)

A minha questão – a questão deste capítulo – é porque a música continua quando o som entra? Se a função fílmica da música, na era do silêncio, era a de preencher o vácuo deixado pela inexistência de som expressivo, porque ultrapassa a função quando todos os recursos do som expressivo preenchem o vácuo na era do sonoro? Qual é o problema? O leitor mais cético perguntará<sup>37</sup>. (Kivy, 1999: 314)

Mais especificamente no que diz respeito à utilização da música no cinema sonoro, o argumento de Kivy inspira pensar na função fílmica da música. É neste momento que importa dizer, ao preencher o vácuo do silêncio, a música no cinema expressa a emoção que falta às imagens. Compreende-se que inicialmente o cinema mudo e, mais tarde, o cinema sonoro contaria com o mesmo recurso de utilização sonora, tornando intrínseca a relação entre a música e a imagem. O que pode ser ressaltado da utilização da música no filme é a necessidade de a sétima arte solicitar à música o acompanhamento para expressar as emoções, recurso que as imagens isoladas não conseguem transmitir ao espectador/ouvinte.

Um argumento interessante de Peter Kivy sobre a relação de dependência da música com a imagem nos filmes baseia-se na metáfora do esparguete, que servia para substituir a carne durante o período da quaresma nas comunidades católicas da América. O teórico revela, nessa metáfora, que depois da quaresma não deixamos de querer esparguete. Kivy associa essa metáfora à temática da utilização da música na transformação dos filmes mudos para os filmes falados e levanta alguns questionamentos:

Por que não ter os dois? Por que não almôndegas *e* esparguete? E por paridade de pensamento, por que não ter discurso, som *e* música nos filmes? O silêncio da quaresma pode terminar, mas não existe razão para abandonar a música, quando esta tem uma rica contribuição estética para as produções dos filmes – mais rica que nunca, de fato, com a ajuda de recursos tecnológicos associados à faixa de música perfeitamente coordenada<sup>38</sup>. (Kivy, 1999:314)

---

<sup>37</sup> No original: My question – the question of this chapter – is *why* the music plays on when the sound comes in? If the filmic function of music, in the silent era, is to fill the vacuum left by the total absence of expressive sound, why does it outlast its function when the full resources of expressive sound fill that vacuum in the era of the talking picture? What's the problem?, the skeptical reader well may ask. (Kivy, 1999: 314)

<sup>38</sup> No original: Why not have both? Why not meatballs *and* spaghetti? And, by parity of reasoning, why not have speech, sound, *and* music in the movies? The Lent of silence may be over, but there is no reason

Isso explica a utilização da música pelo cinema na associação da música com as imagens, pois ela procede de um acionamento intencional para constituir a função fílmica e transmitir a expressividade. A exemplo da metáfora do espaguete e das almôndegas, Kivy sugere proximidade com a função fílmica da música à medida que, no filme, a música acompanha as vozes das personagens, adicionando a expressividade que falta às imagens faladas. Assim sendo, a música permite que a história que está sendo contada faça sentido para o espectador/ouvinte. É nesse ponto, portanto, que a música associada à imagem resulta de um efeito aprazível no filme.

Do mesmo modo, após a quaresma, a massa não deixou de fazer parte do cardápio carne com massa. A associação dos exemplos que Kivy mostrou parece ter um grão de aceitação, não fosse a refutação que o próprio teórico rapidamente elabora acerca deste argumento. Tal refutação pode ser apresentada deste modo: “Esta resposta pode satisfazer alguns. Mas qualquer um que conheça as raízes históricas da música de cinema no melodrama do século XVIII permanecerá *insatisfeito* com uma resposta tão fácil à nossa questão”<sup>39</sup>. (Kivy, 1999: 314)

É possível inferir dessa resposta de Peter Kivy, que as bases do melodrama do século XVIII são determinantes para explicar o funcionamento da música em representações artísticas que necessitam dela para existir, como a sétima arte. Nesse caso, o acionamento da música, entendida como recurso de acompanhamento, é fundamental para o cumprimento da sua função, que será intencionalmente utilizada para atuar no domínio expressivo da declamação.

E isso acontece de tal maneira que a função da música nesse tipo de representação artística migrou para a ópera, como está esclarecido no primeiro capítulo. As palavras do teórico da música no cinema, Peter Kivy apresentadas a seguir acerca da utilização da música em filmes sonoros facilitam a compreensão neste momento do argumento.

---

therefore to give music up, when it makes such a rich aesthetic contribution to the enterprise – richer than ever, indeed, with the added technological resources of the perfectly coordinated music track. (Kivy, 1999:314)

<sup>39</sup> No original: This answer may satisfy some. But anyone who knows the historical roots of film music in eighteenth-century melodrama will remain *unsatisfied* by such a facile answer to our question. (Kivy, 1999: 314)

Pois a promessa falhada da intrigante experiência de Georg Benda, mesmo nas mãos do grande Mozart, cujo toque mágico no teatro musical nunca foi suplantada, dá-nos que pensar porque a mesma experiência, dois séculos mais tarde, nos filmes sonoros, se tornou um recurso tão estimulante<sup>40</sup>. (Kivy, 1999: 314)

O que fica evidente na secção “O vazio do silêncio” no texto “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica”<sup>41</sup> é a visão distintiva acerca da falta de expressividade das imagens no filme mudo e no filme sonoro e a necessidade de inserção da música no cinema para colmatar o vazio expressivo das cenas. Levado pelo desenvolvimento da teoria do vácuo do silêncio, onde o preenchimento das imagens acontece por meio da música, Peter Kivy promove o entendimento da função expressiva nesses dois domínios artísticos, especialmente no que diz respeito à expressividade musical.

Essa ideia fundamenta o argumento de Peter Kivy e deixa clara a noção que, tanto no filme mudo quanto no filme sonoro, os recursos expressivos são textuais, ou seja, cada um dos modelos cinematográficos, o mudo e o sonoro, utiliza os elementos inerentes para comunicar com o espectador/ouvinte. Na secção 2.4 visualiza-se a teoria de Hanns Eisler e Theodor Adorno a partir do ponto de vista de Peter Kivy, acerca do que os teóricos determinaram para a função da música no cinema.

## **2.4 Os fantasmas em cena**

Na secção “Fantasmas” no texto “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica”<sup>51</sup> Peter Kivy menciona a percepção da imagem do cinema aproximada da visão fantasmática apresentada no livro *Compondo para filmes*, de Hanns Eisler e Theodor Adorno. Kivy explica o posicionamento dos autores acerca da função fílmica da música no filme sonoro e recorre ao teórico Noël Carroll, para afirmar o seu ponto de vista e refutar a discussão que Eisler e Adorno estabelecem acerca da função da música na sétima arte. Para Kivy:

---

<sup>40</sup> No original: For the failed promise of Georg Benda’s intriguing experiment, even in the hands of the great Mozart himself, whose magic touch in the musical theatre has never been surpassed, gives us to wonder why the selfsame experiment, two centuries later, in the talking picture, should have been such a rousing success. (Kivy, 1999: 314)

<sup>41</sup> No original: “Ghosts” no texto “Music in the Movies: A Philosophical Enquiry”.



Talvez a mais conhecida, assim como mais bizarra, tentativa de explicar a função fílmica da música no filme sonoro é a de Hanns Eisler e Theodor Adorno no seu livro de 1947, *Compondo para Filmes*. Eisler e Adorno evitaram o óbvio e, na minha perspectiva, obviamente correta, responderam à questão do papel da música nos filmes mudos, nomeadamente de que é um substituto da expressão da voz humana, tanto linguística quanto inarticulada. A razão para tal parece francamente clara<sup>42</sup>. (Kivy, 1999:314-315)

O ponto de vista de Peter Kivy legitima a referência à teoria dos autores Hanns Eisler e Theodor Adorno. Kivy acredita que a função da música no filme sonoro estabelecida pelos teóricos justifica a associação da música e da voz humana no cinema. Apesar de ser levada em consideração a percepção da imagem no cinema, a explicação de Eisler e Adorno para a função da música no filme sonoro é diferente do posicionamento de Kivy. Este teórico neo-expressionista da música no cinema afirma:

Eles queriam responder a essa questão que seria favorável à presença da música no filme sonoro; e não é de toda a maneira óbvio como o papel expressivo da música no filme mudo possa ser a razão para a sua presença nos filmes sonoros, uma vez que é um substituto para a conversação, que se torna presente<sup>43</sup>. (Kivy, 1999: 315)

Peter Kivy menciona o propósito dos teóricos e compositores Theodor Adorno e Hanns Eisler. Na perspectiva de Kivy, o problema foi solucionado somente no filme mudo. Isto é, Eisler e Adorno procuraram no 'cinema puro' uma função que fosse aceite tanto para o filme mudo quanto para o filme sonoro, como supõe Peter Kivy:

Para essa razão suspeito, Eisler e Adorno procuraram um papel menos óbvio que a expressão da música no filme mudo – um papel que eles viram como possível também no filme sonoro. Sobre a música na era do cinema mudo escreveram: 'O cinema puro deve ter

---

<sup>42</sup> No original: Perhaps the best-known, as well as the most bizarre, attempt to explain the filmic function of music in the talking film is that of Hanns Eisler and Theodor Adorno in their 1947 book *Composing for the Films*. Eisler and Adorno eschewed the obvious, and, in my view, obviously correct, answer to the question of music's role in the silent film, namely, that it is a substitute for human vocal expression, both linguistic and inarticulate. The reason for that seems fairly clear. (Kivy, 1999:314-315)

<sup>43</sup> No original: They wanted an answer to that question that would hold good for the presence of music in the talking film as well; and it is not at all obvious how the expressive role music plays in silent film can possibly also be the reason for its presence in the talky, since what it is a substitute for, talk, is no longer absent. (Kivy, 1999: 315)

um efeito fantasmagórico como o de uma sombra – sombras e fantasmas têm sido sempre associados. A principal função da música... consistia em acalmar os espíritos demoníacos inconscientemente temidos'. O papel da música no filme mudo era o de 'exorcizar o medo ou ajudar o espectador a absorver o choque'<sup>44</sup>. (Kivy, 1999:315 *apud* Hanns Eisler e Theodor Adorno, 1947:75)

Este ponto de vista desenvolvido por Eisler e Adorno acerca da função da música no cinema difere do ponto de vista desenvolvido por Peter Kivy. Ou seja, enquanto para Eisler e Adorno, a função da música no cinema consiste em acalmar espíritos demoníacos inconscientemente temidos, exorcizando o medo ou ajudando o espectador/ouvinte a absorver o choque, para Peter Kivy a função da música no cinema consiste na expressividade da música para preencher o vazio das cenas e transmitir a expressividade das personagens e da voz das personagens a fim de a história contada fazer sentido para o espectador/ouvinte.

Mais ainda, de acordo com Eisler e Adorno, os fantasmas persistiam na era do sonoro, ainda que agora tivéssemos fantasmas que falavam. (Talvez uma perspectiva ainda mais assustadora?) Assim, '*a imagem que fala é também, muda*. As personagens não são pessoas que falam mas efígies que falam... as suas bocas sem corpo murmuram palavras de uma forma que deve ser inquietante para uma pessoa não informada'<sup>45</sup>. (Kivy, 1999:315 *apud* Hanns Eisler e Theodor Adorno, 1947:76)

Para Eisler e Adorno as efígies falantes, no cinema sonoro, configuram os fantasmas que murmuram palavras. Esses autores acreditam que as efígies murmurando palavras provocam medo no espectador/ouvinte não informado, por que o público não compreende a representação imagética da pessoa na tela do cinema. Aqui, neste ponto

---

<sup>44</sup> No original: For that reason, I suspect, Eisler and Adorno sought a less obvious role than expression for music in the silent film – a role that they saw as possible for it in the sound film as well. Of music in the silent era, they wrote: 'The pure cinema must have had a ghostly effect like that of the shadow play – shadows and ghosts have always been associated. The major function of music... consisted in appeasing the evil spirits unconsciously dreaded.' The role of music in the silent film play, then, was 'to exorcise fear or help the spectator absorb the shock'. (Kivy, 1999:315)

<sup>45</sup> No original: Furthermore, according to Eisler and Adorno, the ghosts persisted into the era of sound, although we now had talking ghosts. (An even more frightening prospect perhaps?) Thus, '*the talking picture, too, is mute*. The characters in it are not speaking people but speaking effigies... Their bodiless mouths utter words in a way that must seem disquieting to anyone uninformed.' (Kivy, 1999:315 *APUD* Hanns Eisler e Theodor Adorno, 1947:76)

do argumento de Peter Kivy leva-se em conta, a influência da música no cinema sonoro, que na visão de Eisler e Adorno, era de exorcizar. Kivy explicita essa noção e recorre ao teórico do cinema Noël Carroll para colaborar em seu argumento:

A magia é ainda necessária, e a música está lá para lhe fornecer isso. Isso, de forma resumida, é a teoria do ectoplasma de Eisler e Adorno. Noël Carroll rapidamente rejeita a proposta de Eisler e Adorno; e apesar de haver dois grãos de verdade nisso [...], não tenho qualquer justificação para ir além da refutação de Carroll da sua proposta pois a original é válida. Carroll escreve sobre a sua proposta da música nos filmes mudos:

A sua teoria parece baseada numa evidência bastante inconsistente. Reclamam que os espectadores dos filmes se sentem desconfortáveis ao ver imagens de cinema porque podem encontrar um fantasma... a prova informal para isto pode ser que as audiências são frequentemente agitadas durante os filmes silenciosos, não acompanhados de música, e frequentemente se queixam do silêncio. Mas talvez devêssemos deixar os espectadores no seu mundo... talvez seja o silêncio que os intriga e não um qualquer medo putativo de fantasmas<sup>46</sup>. (Kivy, 1999:315 *apud* Carroll, *Mystifying Movies*, 215)

O que pode inferir-se da secção “Fantasmas” no texto “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica” é a proposta de Hanns Eisler e Theodor Adorno (1947) de encontrar a resposta para a função da música no cinema, diferente da proposta analisada pelo teórico da música no cinema Peter Kivy (1999).

O posicionamento contrário de Kivy à ideia desenvolvida por Hanns Eisler e Theodor Adorno em que, no cinema mudo, as imagens são fantasmáticas, ou seja, o carácter fantasmático das imagens confere-lhes uma dimensão irreal, que era importante anular porque, de outro modo, o espectador não aderiria ao realismo da cena. Com o advento do cinema sonoro, as imagens falantes utilizaram o efeito para assustar os espectadores/ouvintes.

---

<sup>46</sup> No original: The magic is still wanted, and music is still there to provide it. That, in brief, is the ectoplasmic theory of Eisler and Adorno.

Noël Carroll makes rather quick work of rejecting Eisler and Adorno’s proposal; and although there *are* two grains of truth in it [...], I have no reason to go beyond Carroll’s refutation of their proposal as it originally stands. Carroll writes of their account of music in the silent film:

their theo

ry seems based on pretty flimsy evidence. They claim that film spectators feel discomfort viewing cinematic images *because* we find them ghostly.... Informal evidence for this might be that audiences are often restless during silent films, unaccompanied by music, and frequently complain about the silence. But perhaps we should take spectators at their word.... Perhaps it is *silence* that strikes them and not some putative fear of ghosts. (Kivy, 1999:315 APUD Carroll, *Mystifying Movies*, 215)

No entanto, o posicionamento contrário de Peter Kivy é visionado por Noël Carroll, explicando a inconsistência da teoria fantasmática de Eisler e Adorno. Kivy mostra que a teoria fantasmática de Eisler e Adorno não atende satisfatoriamente a função da música no cinema. Para Kivy a propensão expressiva da música é a condição adequada para que o espectador/ouvinte em geral faça a correta leitura dos filmes. Na próxima secção verifica-se, na visão do teórico Peter Kivy, o elemento fundamental que permite ao espectador/ouvinte ler os filmes de maneira adequada.

## 2.5 O vazio do som no cinema

A secção “O vácuo do som”, do texto “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica”<sup>47</sup> refere-se inicialmente ao argumento que Peter Kivy desenvolveu na secção “Fantasmas”<sup>48</sup> no qual o filósofo da música no cinema discutiu a teoria fantasmática de Eisler e Adorno. Para Kivy existia dois grãos de verdade na teoria destes dois escritores. Kivy lembra que no capítulo destinado à teoria de Eisler e Adorno considerou primeiro a função fílmica no cinema que deve ser para filmes mudos e sonoros, e posteriormente a forma como as personagens do filme sonoro são caracterizadas especificamente, as efígies falantes.

Peter Kivy lembra-nos também, que o seu ponto de vista acerca da função fílmica da música na era do silêncio era de preencher o vazio expressivo produzido pelo vácuo do silêncio deixado pelas imagens. E a lacuna do silêncio nas imagens sugere pensar na suposta omissão que essas imagens deixam na narrativa, o que tornaria difícil a compreensão da diegese fílmica para o público comum do melodrama. No que se refere ao filme sonoro, Peter Kivy acredita que a música assume a função de preencher o vazio e de sublinhar as palavras, preenchendo esse vazio ou outro que possa ainda haver na narrativa, mesmo depois de o vazio do silêncio ser preenchido pelo discurso das personagens.

Ainda assim, o teórico da música no cinema converte seu pensamento à ideia que alguma coisa essencial falta à sétima arte, mesmo que o cinema utilize todos os

---

<sup>47</sup> No original: “The vacuum of sound”, no texto “Music in the Movies: A Philosophical Enquiry”.

<sup>48</sup> No original: “Ghosts”.

recursos da moderna banda sonora para que a música fílmica cumpra sua função. Peter Kivy, nesse caso, levanta uma questão e segue seu raciocínio:

[O] que pode ser ‘isso’? Proponho uma resposta simples: novamente, como o filme mudo, é um aspecto da expressão humana que as efígies falantes não podem fornecer. Existe alguma evidência para isto na natureza da música do teatro em si, pois esta é constituída pelo menos desde o início do século XVII, particularmente a ópera. Pois seria um grande erro sugerir que a música tem apenas um único propósito na ópera e outras formas de teatro musical, a função dominante tem sido sempre como meio de representação e expressão de estados emotivos da mente da pessoa dramática<sup>49</sup>. (Kivy, 1999: 317)

De acordo com Peter Kivy (1999), este fato é satisfatoriamente conhecido e, por este motivo dispensa qualquer argumento. Neste ponto do pensamento do filósofo nota-se um direcionamento para a falha da expressão humana das efígies falantes, como um argumento relevante para o seu estudo. Importa dizer, que nessa objeção existe uma solicitação de um elemento expressivo para suprir a falha da expressão humana das efígies falantes. E a música entrará para preencher a lacuna neste modelo de representação da imagem no cinema. Cabe mencionar ainda, que a música intensifica a expressividade da cena, conforme pondera Kivy:

A expressão emotiva no palco musical é encontrada primeiramente na *música*. A música de cinema, na sua maior parte, partilha um papel, como Carroll apontou: o seu principal propósito é sempre expressivo: expressivo da emoção dominante ou emoções do caráter da cena<sup>50</sup>. (Kivy, 1999: 317)

---

<sup>49</sup> No original: what can that ‘something’ be? I propose a simple answer: again, as in silent film, it is some aspect of *human expression* which the ‘speaking effigies’ cannot provide. There is some evidence for this in the very nature of theatre music itself, as it has been constituted at least since the beginning of the seventeenth century, particularly in the opera. For although it would be a serious mistake to suggest that music has only one purpose in opera, and other forms of musical theatre, the dominant one has always been as a medium for the representation and expression of the emotive states of mind of the *dramatis personae*. (Kivy, 1999: 317)

<sup>50</sup> No original: Emotive expression in the musical stage is to be found, primarily, neither in word nor gesture, but in *music*. Film music, for the most part, shares this role, as Carroll has pointed out: its primary purpose is always expressive: expressive of the dominant emotion or emotions of character or scene. (Kivy, 1999: 317)

Peter Kivy menciona, porém, que esta ideia em si não será suficiente para demonstrar de modo convincente que a expressividade da música no filme sonoro esteja lá para preencher o vazio, mas o autor reconhece que a música pode sugerir esta possibilidade. O teórico coloca uma questão bem complexa, e pretende responder o posicionamento de um leitor mais cético, caso este leitor queira saber exatamente que vazio há na expressão das efígies ou o porquê acreditar-se que existe um vazio para além da mera presença da música expressiva. Kivy explica melhor a questão:

Nos filmes mudos, a lacuna expressiva é óbvia: é a lacuna deixada pela ausência de qualquer expressão emotiva alcançada pela voz humana. Mas nos filmes sonoros toda a expressão emotiva está disponível: pois o ator e a atriz já não são mudos, mas voltaram a ganhar toda a expressão de sons que o ser humano pode fazer<sup>51</sup>. (Kivy, 1999: 317-318)

Nota-se na questão de Peter Kivy a referência à teoria desenvolvida por Eisler e Adorno, especificamente no ponto em que a discussão converge para a designação de efígie para a imagem fílmica falada. Kivy amplia o seu argumento e coloca uma questão que toca um outro ponto na estética cinematográfica, ou seja, a terceira dimensão em filmes. As palavras do autor descrevem o argumento:

Mas será que a imagem fílmica falada que Adorno e Eisler designam como efígie tem todos os recursos da expressão humana no seu sentido mais amplo? Suspeito que não. E embora não possa apresentar um sólido argumento para tal, posso ao menos mostrar onde residem as minhas suspeitas. Para começar deixe-me voltar por um momento à hipótese de Adorno e Eisler. No decurso do desenvolvimento da sua pouco provável explicação da música nos filmes baseada no medo da imagem, eles enfatizam a falta da terceira dimensão. As personagens dos filmes, que escrevem, estão 'dotadas de todas as características do pictórico, fotográfico bidimensional, da falta de profundidade'<sup>52</sup>. (Kivy, 1999:318 *apud* Eisler e Adorno, 1947:76)

---

<sup>51</sup> No original: In silent film the expressive gap is obvious: it is the gap left by the absence of all the emotive expression accomplished by the human voice. But in the talking picture all of that emotive expression is restored: for there the actor and actress have ceased to be dumb, have regained all of the expression of which the noise-making human animal is capable. (Kivy, 1999: 317-318)

<sup>52</sup> No original: But does the talking filmic image, Adorno and Eisler's speaking effigy, have all of the resources of human expression tout court? I suspect it does not. And although I cannot provide an iron-clad argument for it, I can at least suggest wherein my suspicions lie. To begin with, let me return again,

Peter Kivy não acredita que o caráter bidimensional da imagem da tela seja invadido por muita coisa. O filósofo compara a profundidade da imagem da tela com o espaço da imagem de uma pintura da renascença. Nesse caso, Kivy reconhece que muito vagamente o espectador/ouvinte possa distinguir a profundidade da imagem da tela do espaço da imagem da pintura. Esse teórico da música no cinema acredita que a dimensão que falta à imagem possa ser preenchida com a música para solucionar o problema da expressão humana emotiva das efígies nos filmes. O esclarecimento é feito pelo próprio Peter Kivy:

Mas para seguir a sua temática, talvez haja, metaforicamente falando, uma dimensão que faça falta à imagem fílmica que a música pode compensar, senão substituir, ainda que a imagem fale. Penso que existe e é isso que espero explicar. Tudo o que a análise filosófica tem revelado nos recentes anos acerca do conceito da expressão humana emotiva, e a leitura da mesma, atesta o quão frágil é, quando uma pessoa quer passar além das emoções básicas como medo e raiva ou felicidade para as mais sutis distinções: o quão dependentes no que os objetos intencionais das emoções possam ser<sup>53</sup>. (Kivy, 1999: 318)

Aqui, nesse ponto do argumento de Kivy, verifica-se a importância que a música assume na cinematografia. Para Kivy, à música está reservada a função de preencher o vazio da imagem. A função fílmica da música parece ser bem mais interessante e completa no cinema, ou seja, a música é a arte expressiva utilizada para ajudar o espectador/ouvinte a fazer a correta leitura da expressão humana emotiva das personagens na cena. Kivy desenvolve o seu argumento e ajuda-nos a compreender a relação entre a função da música no cinema e a expressão humana emotiva das efígies falantes:

---

for a moment, to the hypothesis of Eisler and Adorno. In the course of developing their unlikely explanation of music in the movies based upon a fear of the image, they emphasize the lack, in cinema, of a third dimension. The characters of film, they write, are 'endowed with all the features of the pictorial, the photographic twodimensionality, the lack of spatial depth'. (Kivy, 1999: 318 *apud* Eisler e Adorno, 1947:76)

<sup>53</sup> No original: But to follow out their theme, perhaps there is, metaphorically speaking, a 'dimension' lacking in the filmic image that music is there to compensate for, if not substitute for, even when the image speaks. I think that there is; and what it is I hope to explain.

Everything philosophical analysis has revealed to us in recent years about the concept of human emotive expression, and the reading thereof, testifies to how fragile it really is, when one wants to get beyond the very basic emotions like fear or anger or happiness into the more subtle distinctions: how dependent on what the 'intentional objects' of the emotions may be. (Kivy, 1999: 318)

Sabemos o quão difícil é ler a expressão humana emotiva, exceto nos termos mais gerais, fora do contexto real, e na ausência de um cenário emocional. Bem, isto não tem nada a ver com o propósito atual, será indubitavelmente contrariado porque no filme sonoro *todas* as pistas estão claramente presentes, pois elas são a 'vida real'. Claro poderia ser contestado que nem a 'vida real' do teatro é legítima. O que tem o teatro sonoro que os filmes sonoros não têm? Essa é a questão. Bem uma coisa que o teatro falado tem que falta aos filmes sonoros é a *presença real* dos seres humanos. Fará isso diferença?<sup>54</sup>. (Kivy, 1999:318)

A questão levantada por Peter Kivy problematiza a falta de presença real de seres humanos nos filmes. Essa ideia pressupõe entender a diferença entre a presença real dos seres humanos no teatro sonoro e no filme. Portanto, esse exercício seria imbricado à compreensão de todo o processo do filme sonoro, que Kivy tenta apreender tomando como base o inquérito filosófico, que o próprio teórico desenvolve para explicar a complexa função fílmica da música no cinema.

Deixe-me sugerir que temos pelo menos alguma evidência de primeira linha e alguma evidência anedótica a favor da real importância para a comunicação da emoção confrontada com uma imagem de filme falado, uma efígie falante ou uma presença real: um ator ou uma atriz em carne e osso. Temos razões para crer – não digo que seja incrível ou conclusivo – que estando na presença real de um falante, mesmo num ambiente de público num palco legítimo, seja possível transmitir uma conexão expressiva íntima e mais sutis pistas expressivas do que em filmes, isolados na obscuridade de uma imagem falante<sup>55</sup>. (Kivy, 1999:318)

---

<sup>54</sup> No original: We know how difficult it is to read humane motive expression, except in the most general terms, out of real context, and in the absence of the emotional setting. Well, this is nothing to the present purpose, it will be doubtless objected, because in the sound film all the disambiguating cues are present, as they are in 'real life'. But does it have *all* of them? It is not, after all, 'real life'. Of course, it will be replied, neither is legitimate theatre 'real life'. What does spoken theatre have that the talky lacks? That is the question. Well one thing spoken theatre has that even sound movies do not is the *real presence* of human beings. Does that make a difference? (Kivy, 1999:318)

<sup>55</sup> No original: Let me suggest that we have at least some prima-facie evidence and some anecdotal evidence as well in favour of its really mattering for the communication of emotion whether we confront a talking filmic image, a 'speaking effigy', or the real presence: an actor or actress in the flesh. We have some reason to think – I do not say it is overwhelming or conclusive – that being in the real presence of the speaker, even in the public ambience of the legitimate stage, provides a more intimate expressive connection and more subtle expressive cues than can be got in the movies, isolated in darkness, from a talking image. (Kivy, 1999:318)



A conjectura a que Kivy propõe é evidente neste ponto do argumento. Essa hipótese está pautada na comunicação da emoção inerente à presença real do ator e da atriz. No caso do teatro, a presença real dos atores permitem a expressividade natural e, assim, o diálogo das pessoas que interagem no domínio discursivo ou narrativo possibilitam o público entender o diálogo. Isto acontece porque na presença real, os atores têm à disposição os elementos suficientemente expressivos para transmitir a emoção das personagens, ou seja, o contato humano dos atores no palco possibilita a conexão da expressividade das personagens e esse recurso possibilita o acesso do público às pistas mais sutis nas emoções das personagens.

O que sucede, porém, no cinema mudo e no cinema sonoro, diferente do que ocorre no teatro, é a falta do recurso expressivo para as emoções expressivas das efígies falantes. Essa opinião abre espaço para reduzir o poder e a conexão que a expressividade sugere às efígies falantes no cinema sonoro, revelando-se uma conjectura misteriosa, mas não há qualquer semelhança com a teoria que Eisler e Adorno defenderam acerca do fantasmático. Kivy elucida o argumento:

E a razão para tal redução no poder e na conexão parece-me completamente misteriosa, ainda que a forma de fazê-lo não seja conhecida. Não tem nada a ver com metafísicas fantasmagóricas, mas com a perfeitamente razoável conjectura em que um ser humano fisicamente presente oferece mais pistas de expressividade que uma imagem fotográfica animada que fala<sup>56</sup>. (Kivy, 1999: 318-319)

Este esclarecimento pode ser entendido como o âmago do problema proposto pelo filósofo Peter Kivy. O ponto essencial do problema representa a distinção da conjectura que o teórico do cinema elabora e a teoria fantasmática de Eisler e Adorno. Na conjectura de Kivy um ponto ainda é intrigante e não está totalmente claro. Diante disso, Peter Kivy levanta a seguinte questão:

---

<sup>56</sup> No original: And the reason for that reduction in power and connection seems to me completely unmysterious, even if the nuts and bolts are not well understood. Nor does it have aught to do with ghostly metaphysics, but with the perfectly reasonable conjecture that a physically present human being offers more expressive cues than a moving photographic image, even though it talks. (Kivy, 1999, 318-319)

Mas o que são estas pistas expressivas adicionais, será justamente perguntado, de que a presença real exhibe e o filme carece? A minha desapontante resposta é de que não sei, ainda que espere amplificar essa resposta algures nas minhas reflexões futuras. Portanto permito agora, neste ponto do argumento, que o leitor mais cético diga da minha conjectura o que Noël Carroll disse da teoria de Eisler e Adorno: 'baseado na bonita inconsistente evidência. Sim, é isso. Contudo não é baseado em nenhuma evidência. É submeto eu, uma eminentemente sensível conjectura que concorda perfeitamente com a nossa experiência quotidiana da expressão humana e transações interpessoais'<sup>57</sup>. (Kivy, 1999: 319)

O que fica claro nessa resolução de Peter Kivy são as experiências quotidianas da expressão humana e a troca de experiência expressiva entre as pessoas, que o permite apresentar tal conjectura. E, nesse sentido, é possível haver consistência na sua teoria, uma vez que este filósofo que também é um teórico da música no cinema considera as experiências vivenciadas pelo ser humano no quotidiano para aplicar à teoria. Peter Kivy ainda esclarece sua conjectura apresentando mais questões:

Quem não sente o distanciamento da imagem eletrônica ou fílmica, quando comparada à imagem real de um ser humano, onde a comunicação emotiva é transmitida? Sem dúvida que a maioria das pistas emotivas são vivenciadas semiconscientemente, se conscientemente simplesmente (mais disto em breve). Mas quem duvida de quem são? Bem, talvez a última questão retórica seja o resultado de uma exagerada e injustificada confiança. Sem dúvida existem duvidosos. Que mais podemos dizer das suas dúvidas?<sup>58</sup>. (Kivy, 1999: 319)

A questão colocada por Peter Kivy refere-se à experiência em assistir filmes, que muito provavelmente alguns espectadores/ouvintes vivenciaram-na, acerca da transmissão da expressividade emotiva das personagens. O autor considera também o

---

<sup>57</sup> No original: But what are these additional expressive cues, it ill fairly be asked, that the real presence exhibits and the film lacks? My altogether disappointing answer is that I do not know, though I hope to amplify that answer somewhat in some of my following remarks. So I must allow, at this point in the argument, that the skeptical reader may well say of my conjecture what Noël Carroll said of the theory of Eisler and Adorno: 'based on pretty flimsy evidence.' Yes, that is so. Yet it is not based on no evidence at all. And it is, I submit, an eminently sensible conjecture that accords well with our ordinary experience of human expression and interpersonal transactions. (Kivy, 1999: 319)

<sup>58</sup> No original: Who does not feel the relative remoteness of the electronic or filmic image, as compared to the real presence of a human being, where emotive communication is concerned? Doubtless, many of the emotive cues are experienced but semi-consciously, if consciously at all. (More of that anon.) But who doubts that they are there? (Kivy, 1999, 319)

relevante fato das pistas emotivas estarem reservadas ao consciente das pessoas que assistem ao filme.

O que pode inferir-se do argumento desenvolvido na secção “O vácuo do som”, no texto “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica” é o direcionamento do olhar teórico de Kivy para a elaboração de uma segunda opinião acerca da função da música no cinema, cuja organização epistemológica sugere a necessidade da sétima arte utilizar um elemento expressivo para as efígies falantes, que seja suficiente para transportar a emoção expressiva das personagens, tornando a leitura do filme inteligível para o espectador/ouvinte. Verificar-se na secção a seguir a segunda opinião elaborada por Peter Kivy.

## **2.6 Uma segunda opinião acerca da expressividade no cinema**

Peter Kivy oferece, na secção “Uma segunda opinião” no texto “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica”<sup>59</sup>, a hipótese para remover algumas das dúvidas que muitos leitores têm em relação à função fílmica da música no filme sonoro já que o filósofo acredita que seja impossível remover todas as dúvidas. Esse teórico da música no cinema adverte logo no início da secção, que essa segunda teoria ou como o próprio Kivy nomeia segunda opinião, seja convidativa, mas no final da apresentação a hipótese possa não parecer tão atrativa como ao princípio.

O filósofo Kivy menciona que, a segunda opinião seja menos ‘elegante’, mais complexa do que a primeira, e possivelmente por esse motivo, seja mais convincente para quem não partilha da sua intuição de um remanescente vácuo expressivo nos filmes sonoros. De acordo com Peter Kivy (1999), na segunda opinião há problemas associados à segunda teoria, contudo menos plausíveis do que na primeira opinião. O teórico afirma:

[A] minha contribuição para a função fílmica da música na era do mudo é, no total, correta, que, por outras palavras, a música deva preencher o vazio expressivo que criou a ausência da voz humana emotivamente expressiva. Assumam ainda, embora não essencial para a

---

<sup>59</sup> No original: “A second opinion”, no texto “Music in the Movies: A Philosophical Enquiry”.

proposta, o que pode ser chamado o princípio 'dos direitos completos' da música. Uma vez consolidada no cinema, a música tendeu a permanecer, a menos que houvesse uma poderosa força abandonada depois do advento do som<sup>60</sup>. (Kivy, 1999: 319-320)

Peter Kivy reconhece que a música estava solidamente entrincheirada no cinema e caso ocorresse a remoção dessa arte expressiva no cinema, essa ausência sonora causaria no espectador/ouvinte, sentimentos de angústia, deslocação e de privação de um elemento expressivo que estivesse à espera no filme exibido na tela. O autor lembra que, ao sugerir a analogia entre o filme sonoro e o teatro falado possa ser contestado por ter ignorado outra analogia tão óbvia e válida entre o filme sonoro e o filme mudo. A esse respeito, Peter Kivy explica:

Pois, apesar de tudo, o filme sonoro, ao contrário do teatro falado promove oportunidades o que pode ser chamado de intervalos cénicos, que serão vazios de pessoas e consequentemente vazios de discurso – talvez mesmo de som. A música, como o argumento se apoia, é necessária para preencher o vazio que permanece nos intervalos entre a conversação – intervalos que quase nunca existem no teatro legítimo<sup>61</sup>. (Kivy, 1999:320 *apud* The alternative that I am presenting and criticizing here was suggested by Richard Allen)

Esta ideia mostra o problema de Kivy para explicar a segunda opinião, porque a explicação alternativa não apresenta qualquer razão para a música não estar somente reservada aos intervalos, a música acompanha o discurso que manifestamente faz em tantos filmes sonoros, mas acompanha também os intervalos cénicos.

---

<sup>60</sup> No original: that my account of the filmic function of music in the silent era is, on the whole, correct, that, in other words, music is filling the expressive vacuum that the absence of human, emotively expressive speech creates. Assume further, if you like, although I do not think it is essential to the proposal, what might be called a principle of musical 'squatter's rights'. Once music was firmly in place in the movies, it would have tended to stick, unless there were some powerful force to evict it after the advent of sound. (Kivy, 1999: 319-320)

<sup>61</sup> No original: the talking film, unlike spoken theatre, provides opportunities for what might be called 'scenic intervals', which will be empty of people, and therefore empty of speech—perhaps, indeed, empty of sound altogether. Music, so the argument might go, is needed to fill the sound vacuum that remains in the gaps between talking—gaps that hardly ever exist in legitimate theatre. (Kivy, 1999:320 *apud* Richard Allen)

Peter Kivy chama a atenção para um problema discutido inicialmente no texto “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica”, acerca do melodrama. O problema a que se refere Kivy está mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, porém, faz-se necessário lembrarmos a questão:

O porquê do melodrama não ter sobrevivido como uma prática artística autônoma, quando no século vinte, o seu descendente o filme sonoro com música, sim. O melodrama é uma forma de drama em que as palavras são proferidas, com acompanhamento musical; a ópera é uma forma de drama onde as palavras são cantadas e musicalmente acompanhadas; o teatro é uma forma dramática do qual a música está tudo, menos ausente; o cinema sonoro é uma forma de drama onde as palavras são proferidas e com um grande acompanhamento musical. Ópera, teatro, cinema sonoro sobreviveram e floresceram, o melodrama não, aparentemente porque as palavras proferidas com acompanhamento musical não eram uma criação artística viável<sup>62</sup>. (Kivy, 1999:320)

O problema do melodrama, referido pelo filósofo Peter Kivy está claro, todavia permanece saber se a música tem a função fílmica de preencher os intervalos de silêncio entre as partes faladas, como ocorre no vazio do silêncio no cinema mudo. Ainda assim, é importante mencionar, no filme sonoro a música pode preencher a cena conjuntamente com o discurso das personagens deixando a abertura para a música assumir a utilidade no cinema, que ultrapassa a função de preencher os intervalos cénicos deixados pela ausência de discurso.

Isso inspira pensar que a música sublinha a voz da personagem para atingir um determinado propósito. Neste ponto do argumento importa esclarecer a real função fílmica da música. Kivy fundamenta o argumento:

---

<sup>62</sup> No original: was why melodrama did not survive as an autonomous artistic practice where its twentieth-century descendant, the sound movie with music, did. Melodrama is a form of drama in which words are spoken, with musical accompaniment, opera a form of drama where the words are sung and musically accompanied, theatre a form of drama from which music is all but absent, sound cinema a form of drama where the words are spoken with musical accompaniment a good deal of the time. Opera, theatre, and sound cinema have survived and flourished, melodrama has not, apparently because spoken words with musical accompaniment was not an artistically viable enterprise. (Kivy, 1999:320)

[O]s intervalos cênicos entre o diálogo são, na vida real, eles mesmos silenciosos, como por exemplo uma cidade que dorme ou uma paisagem tranquila; ou são muito barulhentos como por exemplo uma cidade cheia de tráfego ou uma pradaria movimentada com gado. Se nesta última, a música fornece um contexto sonoro apropriado; no primeiro, a ausência de música não é o que designei o vácuo do silêncio de modo algum, porque não existia som para começar. O vácuo do silêncio é um espaço sônico com som retirado, tal como no cinema mudo. Mas o silêncio do mundo está verdadeiramente representado pelo silêncio da tela; e não deveria existir necessidade de a música preencher esse silêncio<sup>63</sup>. (Kivy, 1999: 320-321)

Peter Kivy apresenta a diferença natural do som em dois contextos reais distintos para cotejar a necessidade da música em preencher o silêncio das imagens. O primeiro exemplo mostra o silêncio do mundo quando a ausência natural de som está representada por meio da tela de cinema, revelando o verdadeiro silêncio do mundo. Em segundo lugar, o contexto sonoro evidencia o som natural da cena. A comparação dos exemplos associa-se à ausência do som no cinema e abre espaço para o filósofo pensar na real necessidade da música preencher o silêncio das imagens representadas na tela. Kivy levanta mais algumas questões:

Existe *uma* necessidade de a música preencher o silêncio do mundo silencioso? Se é assim, e isso parece, uma vez que a música se impõe mesmo assim, então *aí* também deve existir um vácuo. Mas será que há uma representação fílmica de uma cidade silenciosa ou a uma paisagem silenciosa lhe falta o que as suas vertentes reais têm? Poderia ser que uma expressividade sutil, de alguma forma análoga à expressividade, que na minha hipótese, seja perdida na transferência dos cenários do silêncio da vida real para os das suas representações?<sup>64</sup>. (Kivy, 1999: 321)

---

<sup>63</sup> No original: the scenic gaps between dialogue are either, in life, themselves silent, for example, a city asleep, or a quiet landscape; or they are noisy in life, for example, a city awake with traffic, or a prairie alive with cattle. If the latter, then the soundtrack provides the appropriate sonic background; if the former, the absence of sound is not what I have been calling the vacuum of silence at all, because there was no sound to begin with. The vacuum of silence is a sonic space with the sound sucked out, as in silent cinema. But the silence of the world is truly represented by the silence of the screen; and there should be no felt need for music to fill in that silence at all. (Kivy, 1999:320-321)

<sup>64</sup> No original: *Is* there a felt need for music to fill the silence of a silent world? If so, and it seems that there, then even *there* there must be a vacuum. But what does a filmic representation of a silent city, or a silent landscape, lack that its real-life counterparts possess? Could it be that some subtle expressiveness, in some way analogous to the expressiveness that, on my hypothesis, is lost in the transfer from the real

Kivy transfere a questão do campo real para o campo ficcional cinematográfico e revela que o problema da segunda teoria está na ausência de um elemento expressivo que as imagens do cinema necessitam preencher. Esse vazio ocorre por que no cinema falta algum elemento para estabelecer a comunicação adequada com o espectador/ouvinte. Na vida real, a comunicação é completa, já que o interlocutor interage num contexto de realidade.

Isso incita dizer que o cinema solicitou à música o recurso expressivo e dramático que falta na produção cinematográfica, por que a música é a arte capaz de transmitir a expressividade que falta às imagens. A música supre a necessidade das informações que o espectador/ouvinte solicita às imagens. Essas informações, porém, sem o acompanhamento musical não são suficientes para fornecer as informações que o espectador/ouvinte requer no filme.

Assim sendo, pode afirmar-se que é exatamente para isto que a arte sonora está lá no filme. Nesse caso, a música é entendida no processo interno do filme como um recurso sonoro utilizado no cinema, que possibilita o público comum as emoções no discurso das personagens e este público compreende a história que está sendo contada no filme. A questão levantada por Kivy sugere pensar em outra problemática, que diz respeito à utilidade da música no cinema.

Pensamos assim, na falta de expressividade das personagens na narrativa cinematográfica, que dificulta a história contada fazer sentido para o público em geral. É exatamente para colmatar essa falta de expressividade que a música cumpre sua função no cinema porque ela traz para a produção cinematográfica o que falta às imagens, isto é, a expressividade. Interessante evidenciar que neste ponto do argumento reside a essência da teoria de Peter Kivy. A respeito dessa falta de expressividade das personagens no cinema, Kivy admite uma questão:

Bem, no final de contas, o nosso mundo ausente de pessoas – o mundo de montanhas e pradarias, animais e plantas, máquinas e artefatos – tem propriedades expressivas inerentes, ou não? Ou será essa uma hipótese demasiado improvável para aceitar? E será que a imagem fílmica destas criaturas e coisas carece de uma essência súbita que a música tem de

---

human presence to the filmic image, is also lost in the transference of in-life silent scenes to their filmic representations? (Kivy, 1999: 321)

devolver? Ainda mais estranho, a música está presente, muito frequentemente, nos intervalos que estão cheios de barulho, que é dizer, em paisagens ruidosas<sup>65</sup>. (Kivy, 1999: 321)

A ausência de personagens vivas no cinema explica a falta de expressividade das personagens, e essa ausência do ser humano, dificulta ao público em geral compreender a história contada no filme. Um esclarecimento, aqui estabelecido em dois domínios artísticos, ajuda a evidenciar esse problema tão confuso da função fílmica da música discutida na segunda opinião de Kivy. Por um lado, no teatro, os atores utilizam os recursos disponíveis da presença humana para garantir a expressividade e a aproximação com o público. Por outro lado, no cinema, as efígies falantes não são suficientes para permitir o diálogo com o espectador/ouvinte.

Por esse motivo, na montagem cinematográfica, a música é conciliada às imagens para preencher o vazio da cena e também para sublinhar os diálogos das personagens, a fim de suprir a falta de expressividade que falta às imagens na sétima arte. A música é naturalmente expressiva, portanto na sétima arte, a música atua nas cenas preenchendo os espaços de silêncio das imagens e, em algumas vezes, sublinhando as vozes das personagens.

Seguindo a teoria de Peter Kivy, pode-se dizer que realmente, na segunda opinião desse filósofo, há um sentido de a música ser utilizada no cinema e o modo expressivo pelo qual o sonoro ocupa esse 'vazio' do silêncio das imagens na cena favorece a compreensão da real função fílmica da música no cinema sonoro. Esse posicionamento permite confirmar que, a expressividade emotiva que as imagens nas cenas solicitam à música compõe o conjunto de elementos estéticos para garantir a completa produção cinematográfica. Em conformidade à segunda opinião, Peter Kivy esclarece uma questão nesse ponto do argumento:

---

<sup>65</sup> No original: Well, after all, our non-peopled world – the world of mountains and fields, animals and plants, machines and artefacts – has expressive properties of its own, does it not? Or is that too improbable a hypothesis to entertain? And does the filmic image of these creatures and things also lack a subtle essence that music has come to restore? Even more puzzling still, music is even present, more often than not, in gaps that are full of noise, that is to say, in noisy landscapes. (Kivy, 1999: 321)



Assim mesmo quando a cidade está desperta, ou uma pradaria cheia de gado, os sons do tráfego e do gado não são suficientes. Mesmo aqui o som da música é necessitado. Mesmo aqui, onde a visão e o som estão presentes, com todos os recursos técnicos que um cinematógrafo e engenheiro de som têm disponíveis, a expressividade da música parece ser necessitada<sup>66</sup>. (Kivy, 1999: 321)

Verifica-se nesse ponto do argumento de Kivy a constante necessidade da música ultrapassar o déficit expressivo que falta às imagens. Mais uma vez é necessário repetir, a música é o recurso expressivo acionado para garantir a expressividade das efígies falantes nas cenas. A música, na sétima arte, assume portanto, uma dimensão ainda maior no contexto da produção cinematográfica. A arte sonora é o complemento emotivo das palavras, ou seja, a música coordenada com as palavras completa a expressividade emotiva da personagem. Reconhece-se que a voz da personagem associada à música alcança o clímax da segunda opinião do filósofo Peter Kivy.

Que mais pode ser necessitado que mais não seja uma súbita essência de expressividade que esses recursos incríveis não têm? A perseguição sem a música da perseguição? Inimaginável! De qualquer modo, longe de resolver o problema da função fílmica da música no cinema sonoro, a teoria dos intervalos (se é que lhe posso chamar isso) levanta um problema tão confuso, senão mais ainda, que o que falha em resolver<sup>67</sup>. (Kivy, 1999: 321)

Essa consideração facilita a compreensão da necessidade desse teórico da música no cinema elaborar a segunda teoria para explicar a brilhante função da música no cinema sonoro. Após mostrar o problema confuso que é a função fílmica da música, Peter Kivy apresenta a sua conjectura para explicar a importância da música no contexto da produção cinematográfica.

---

<sup>66</sup> No original: So even where the city is awake with traffic, or the prairie alive with cattle, the sounds of traffic and cattle seem not to suffice. Even here the sound of music is felt to be required. Even here, where sight *and* sound are made present, with all of the technical resources the cinematographer and sound engineer at our command, the expressiveness of music seems to be wanted. (Kivy, 1999: 321)

<sup>67</sup> No original: What else can it be wanted for but some subtle essence of expressiveness that these impressive resources lack? The chase without the music of the chase? Unthinkable! In any event, far from solving the problem of music's filmic function in sound cinema, the theory of the gaps (if I may so call it) raises a problem just as puzzling, if not more so, than the one it fails to solve. (Kivy, 1999: 321)

No momento em que Kivy esclarece que a música preenche o vácuo do silêncio das imagens deixado pela mudança de planos na cena e pela ausência de voz e; a música associada com o discurso das personagens proporciona a expressividade que falta às imagens falantes por que as imagens cinematográficas não dispõem da presença humana, o teórico proporciona a compreensão da real função fílmica da música.

Essa ideia torna clara a segunda teoria de Kivy, pois ajuda a compreender que a expressividade sonora transmite a expressividade emotiva que falta às personagens nos filmes. Portanto, as imagens cinematográficas precisam de um recurso expressivo que seja parte integral da sétima arte, a fim de torná-la completa no processo emotivo da expressão humana. É possível afirmar que a função da música no cinema facilita o entendimento da narrativa cinematográfica cumprindo, assim, o efeito de sentido no cinema.

Peter Kivy, no entanto, recorre à investigação do pesquisador Paul Ekman para refinar o seu argumento apresentado na teoria da expressividade da música no cinema, no qual garante a necessidade de as imagens do cinema solicitarem um elemento expressivo que falta às efígies falantes. Tal refinamento proposto por Kivy será verificado, a seguir, na secção 2.7, que visa esclarecer a evidência da universalidade da expressão humana associada à expressividade.

## **2.7 Um refinamento na teoria da expressividade no cinema**

A sétima secção do texto “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica”<sup>68</sup> intitula-se “Um refinamento”<sup>69</sup>. Nessa secção Peter Kivy (1999) apresenta o aperfeiçoamento da teoria da expressividade. O teórico da música no cinema adverte que a resolução da segunda teoria não seja uma sugestão para explicar a falha da expressão emotiva das imagens em todos os planos no filme, quando as imagens são capturadas pela imagem fotográfica e fílmica. Como refere o autor, a segunda opinião é uma sugestão para explicar que a expressão emotiva das personagens na tela de cinema apresenta semelhanças com a expressão emotiva da presença real humana.

---

<sup>68</sup> No original: “Music in the Movies: A philosophical Enquiry”.

<sup>69</sup> No original: “A Refinement”.

Para melhor fundamentar este ponto de vista, Peter Kivy busca na pesquisa de Paul Ekman, o esclarecimento essencial para remover alguma dúvida que haja ainda na segunda opinião. Kivy afirma:

Existe forte evidência de que as configurações faciais sejam universais nas espécies e, claramente se transfiram adequadamente da presença real para a imagem fotográfica ou mesmo para a pintura. A investigação de Paul Ekman, por exemplo, tornou isso muito aparente. Mas tornou também aparente o quão limitado é o repertório emotivo universal<sup>70</sup>. (Kivy, 1999: 321)

Essa afirmação apresenta de maneira clara a evidência nas configurações das faces dos seres reproduzidas na imagem fotográfica ou mesmo na pintura de maneira idêntica à vida real. O destaque da afirmação centra-se na experiência de essas formas de arte possuírem um conteúdo emocional limitado. Antes de avançarmos na discussão, lembremos um ponto referido anteriormente acerca da expressividade das imagens.

Especificamente no caso do cinema, a imagem fotográfica necessita de um aporte expressivo com conteúdo emocional que ajude a ultrapassar o déficit expressivo da imagem e das efígies falantes para transmitir a emoção que falta às figuras humanas, nesse caso, a capacidade emocional expressiva é fornecida pela música. Nota-se neste ponto do argumento que a expressão humana é essencial para mostrar a emoção das personagens na sétima arte, embora nem sempre seja possível detectar, na presença real humana, a expressão emocional que a personagem esteja sentindo na cena.

Para mostrar esta falta de sincronia entre o que a personagem sente e o que aparenta emocionalmente Peter Kivy recorre à limitação do repertório expressivo universal, da qual se dedicou Paul Ekman. As palavras a seguir exibem o posicionamento de Ekman.

---

<sup>70</sup> No original: there is strong evidence that facial configurations, in particular, are universal in the species, and clearly, transfer quite adequately from the real presence to the photographic or even painterly image. The research of Paul Ekman, for example, has made this quite apparent. But it has also made quite apparent how limited the universal emotive repertory is. (Kivy, 1999: 321)

A evidência da universalidade da expressão humana é limitada às emoções de felicidade, surpresa, medo, desgosto e tristeza. Esperamos que existam expressões universais de interesse e talvez de vergonha. Pode haver outras emoções para as quais exista uma expressão facial universal mas provavelmente não muitas<sup>71</sup>. (Kivy, 1999: 322 *apud* Paul Ekman 'Biological and Cultural Contributions to Body and Facial Movement in the Expression of Emotions', in Rorty (ed.), *Explaining Emotions*, 97. In adducing the work of Ekman I am responding to a suggestion of Murray Smith's, although I am drawing a favourable conclusion for my hypothesis, whereas, I think, he expected the opposite.)

A percepção de Paul Ekman aplica-se no entendimento da expressão humana no cinema, quando compreende-se que a sétima arte representa a imagem humana expressiva na imagem fotográfica e na imagem fílmica. No entanto, como está referido na secção 2. 6 reconhece-se que a sétima arte não apresenta apenas a imagem humana expressiva, ou seja, as paisagens naturais podem conter o som das imagens ou não, mas em cada modelo de configuração imagética, as imagens possuem um repertório expressivo. Nesses modelos de configuração, porém, as imagens ainda precisam de um elemento expressivo para transmitir a expressividade ao espectador/ouvinte. O excerto a seguir esclarece esse posicionamento do autor.

Assim, na medida em que a imagem fílmica depende da expressão facial, essa está limitada a um pequeno e pouco claro repertório de emoções. Na verdade, para além disso, nem mesmo o discurso parece ser o melhor, ou pelo único meio de venerar a emoção humana. Pois os seres humanos, sendo uma forma de expressão, geralmente não levam os seus corações nas suas mangas, mas tentam gerir as suas expressões emotivas, como Ekman o expõe, que é dizer, tentam mascarar ou controlar a revelação dos seus estados interiores<sup>72</sup>. (Kivy, 1999: 322)

---

<sup>71</sup> No original: The evidence of universality in emotional expression is limited to the emotions of happiness, surprise, fear, anger, disgust, and sadness. We expect that there are also universal facial expressions for interest and, perhaps, shame. There may be other emotions for which there is also a universal facial expression, but probably not many. (Kivy, 1999: 322 *apud* Paul Ekman 'Biological and Cultural Contributions to Body and Facial Movement in the Expression of Emotions', in Rorty (ed.), *Explaining Emotions*, 97. In adducing the work of Ekman I am responding to a suggestion of Murray Smith's, although I am drawing a favourable conclusion for my hypothesis, whereas, I think, he expected the opposite.)

<sup>72</sup> No original: Thus, to the extent that the filmic image relies on facial expression, it is limited to a rather small and unobtrusive repertory of emotions. Indeed beyond this, even speech does not seem to be the major, or at least the sole, means of divining human emotion. For human beings, generally, do not, so to say, wear their hearts on their sleeves, and tend to 'manage' their emotive expressions, as Ekman puts it,

Isto é, seria como se a imagem fílmica capturada da expressão humana retratasse apenas o que o ator mostra em sua face, sem revelar verdadeiramente as emoções que estão além da feição representada no rosto da personagem. Por um lado, essas emoções estariam limitadas às imagens captadas pela imagem fotográfica e fílmica. Por outro lado, essas mesmas imagens têm à disposição os movimentos do corpo das efígies que ajudam a transmitir a expressão emotiva, ampliando assim o repertório das emoções humanas. Essa teoria possibilitou a Ekman, concluir que existe mais sentido nos movimentos do corpo que nas palavras ou no movimento facial<sup>73</sup>.

Nota-se ainda que o estudo desse autor estende-se amplamente num viés teórico que fundamenta a necessidade de garantir ao espectador/ouvinte a correta leitura das expressões humanas nos filmes. Paul Ekman oferece o elemento essencial para o espectador/ouvinte interpretar as emoções humanas apresentadas nas imagens das cenas. O desfecho da teoria de Ekman, no entanto, sugere que a linguagem corporal consiste no ajuste adequado para o espectador/ouvinte fazer a correta leitura das expressões humanas apresentadas nas imagens das cenas.

Além disso, Paul Ekman ressalta que a linguagem corporal, aparentemente, não é a chave básica para a leitura das expressões humanas. Esse estudioso das emoções no cinema garante que a chave essencial para a adequada leitura das expressões humanas parece ser muito mais complexa. As palavras de Paul Ekman facilitam a compreensão desse posicionamento teórico:

A estimativa de que a emoção está presente é mais provável que esteja correta quando [entre outras coisas]:

- As mudanças do sistema de resposta são complexas, quando não são só faciais, ou esqueléticas, ou vocais, ou respostas copiadas mas uma combinação;
- As alterações estão organizadas, no sentido de estarem inter-relacionadas e distintas para uma combinação de emoções<sup>74</sup>. (Kivy,1999: 322 *apud* Paul Ekman, 'Biological and

---

which is to say, they to a certain extent mask or control the revelation of their inner states. (Kivy, 1999:322)

<sup>73</sup> Confira (Ekman *apud* Kivy, 1999:328)

<sup>74</sup> No original: The estimate that emotion is present is more likely to be correct when [among other things]

- The response system changes are complex, when it is not just a facial, or skeletal, or vocal, or coping response, but a combination;

Cultural Contributions to Body and Facial Movement in the Expression of Emotions', in Rorty (ed.), *Explaining Emotions*, 97. In adducing the work of Ekman I am responding to a suggestion of Murray Smith's, although I am drawing a favourable conclusion for my hypothesis, whereas, I think, he expected the opposite.)

Verifica-se na explicação de Ekman, que a linguagem corporal não é suficiente para a correta leitura das expressões humanas. O investigador das emoções no cinema esclarece que a linguagem corporal apresenta-se importante num conjunto de elementos necessários para combinar as emoções das personagens. Ainda de acordo com esse teórico é possível afirmar a combinação de todas as emoções que a imagem oferece, percebida como a chave necessária para o cinema promover a correta leitura das expressões humanas nas efígies.

O estudo de Ekman confirma a afirmação de Peter Kivy, quando esse último teórico assegura que a imagem dispõe de um repertório limitado de emoções. Admite-se, porém, que a teoria de Kivy apresenta consistência do ponto de vista das emoções que faltam à imagem para transmitir a expressividade ao espectador/ouvinte. No entanto, Ekman revela que a combinação do complexo conjunto dos elementos é fundamental para a imagem transmitir a emoção a fim de possibilitar a compreensão das expressões humanas. Nesse sentido, é correto afirmar que esse conjunto de elementos permite a disposição consentânea para ultrapassar a limitação de emoções que há na imagem. Kivy apresenta uma proposição para o que mais valioso há no estudo de Paul Ekman:

O que emerge, assim, do trabalho de Ekman é o reconhecimento das emoções humanas, na sua sutileza, é uma questão de reconhecimento de pistas extremamente sutis, muito para além das óbvias da expressão facial, movimentos corporais ou mesmo do discurso. Não estamos, nem por natureza, nem por educação, ou os dois, afinados para estas pistas; e se estão ausentes, a nossa capacidade de reconhecer as emoções nos outros estará deslocada. Agora é claro que o cinema sonoro captura todos os parâmetros de expressão emotiva em

- 
- the changes are organized, in the sense of being interrelated and distinctive for one or a combination of emotions. (Kivy,1999: 322 *apud* Paul Ekman 'Biological and Cultural Contributions to Body and Facial Movement in the Expression of Emotions', in Rorty (ed.), *Explaining Emotions*, 97. In adducing the work of Ekman I am responding to a suggestion of Murray Smith's, although I am drawing a favourable conclusion for my hypothesis, whereas, I think, he expected the opposite.)

bruto, notavelmente configuração facial e discurso, que encerram, quando desmascarados, o repertório básico das emoções humanas<sup>75</sup>. (Kivy, 1999:322)

A proposição de Peter Kivy valida o posicionamento teórico de Paul Ekman acerca das expressões humanas das imagens no cinema. Kivy reconhece na sutileza a condição necessária para o espectador/ouvinte fazer a correta leitura das expressões humanas. Para Kivy essa sutileza é considerada pistas de leitura apresentadas como uma linha ténue que necessita de perspicácia do espectador/ouvinte para fazer a correta interpretação das expressões humanas.

Apesar disso, Kivy alerta para o perigo de o leitor/espectador/ouvinte não dispor de conhecimento prévio para decodificar de maneira adequada as expressões humanas que as pistas de leitura oferecem à imagem. Seguindo o argumento do filósofo Peter Kivy é possível afirmar que a inadequação na leitura das expressões humanas ocorre porque as pistas fornecidas nas imagens podem estar deslocadas e isso impossibilita o público decodificar tais expressões humanas.

Mais um ponto abordado por Kivy a respeito das expressões humanas refere-se à imagem captada pela objetiva no cinema sonoro. Nesse modelo cinematográfico, as expressões humanas são captadas grosso modo pela objetiva e por esse motivo apresentam um repertório básico dessas emoções.

A consideração de Kivy associada à investigação de Ekman explica a importância do trabalho deste pesquisador para a compreensão da expressividade referente no cinema sonoro. O argumento de Peter Kivy esclarece a importância da investigação de Paul Ekman:

O que sugere o trabalho de Ekman, contudo, é que os seres humanos [...] estão preparados para detectar pistas mais sutis que essas. Tenho a hipótese de que são essas pistas mais sutis

---

<sup>75</sup> No original: What emerges, then, from Ekman's work is that recognition of the human emotions, in any of their subtlety, is a matter of recognition of extremely subtle cues, well beyond the obvious ones of facial expression, body movement, or even speech. We are, either by nature, or nurture, or both, finely tuned to these cues; and if they are absent, our ability to recognize emotions in others will be dislocated. Now it is clear that the sound film captures all of the gross parameters of emotive expression, notably facial configuration and speech, that convey, when unmasked, the basic repertory of human emotions. (Kivy, 1999:322)

que podem ser perdidas na imagem fílmica, mesmo quando essa imagem fala, e a ausência do que a audiência sente como sentimentos, sentido, intuições como vácuo emotivo, um vácuo que, tal como tenho argumentado, a música ajuda a preencher<sup>76</sup>. (Kivy, 1999:322)

Verifica-se a preocupação de Peter Kivy em relação a correta leitura das imagens fílmicas por parte do espectador/ouvinte. O conjunto emocional expressivo dispõe das pistas sutis dos recursos imagéticos, inclusive o sonoro, para colmatar a falta de expressividade das imagens e transmitir a expressividade no cinema. Ainda assim, o filósofo da música no cinema, Kivy acredita que essas pistas possam falhar ao ser apresentadas no momento da exibição do filme.

Peter Kivy menciona, porém, que, se for considerado outro posicionamento talvez haja alerta acerca do clima emocional mesmo que não consiga substituir as pistas emotivas que foram perdidas. Kivy esclarece o seu ponto de vista apresentando uma comparação entre as emoções transmitidas pelos atores de teatro e pelos atores de cinema:

Claro que o teatro legítimo não pode, não mais que o cinema, apresentar à sua audiência *todas* as pistas emotivas sutis de que falo. Pois o ator de palco, não mais que o ator de cinema está realmente zangado quando expressa raiva, enamorado quando expressa amor, *passar* o método (e outros mitos, que podem ser verdade em teoria mas impossíveis de praticar)<sup>77</sup>. (Kivy, 1999:322-323)

Kivy reconhece a importância dos atores do teatro e dos atores do cinema para transmitirem as pistas emotivas sutis ao público. Ressalta-se, portanto, o questionamento de Kivy para a falha que possa existir nessa transmissão das pistas emotivas sutis. Nesse momento, a teoria de Kivy possibilita melhor compreensão sobre a sutileza das informações emocionais disponibilizadas pelos atores, tanto no palco

---

<sup>76</sup> No original: What Ekman's work suggests, though, is that human beings [...] are attuned to far more subtle cues than those. I hypothesize that it is these more subtle cues that may be lost in the filmic image, even when it speaks, and the absence of which the audience 'feels', 'senses', 'intuits' as an emotive vacuum, a vacuum that, I have been arguing, music helps to fill. (Kivy, 1999: 322)

<sup>77</sup> No original: Of course the legitimate theatre cannot, any more than can the cinema, present to its audience *all* of the subtle emotive cues of which I speak. For the stage actor no more than the movie actor is really angry when he 'expresses' anger, in love when he 'expresses' love, *pace* the 'method' (and other such myths, which may be true in theory but impossible in practice). (Kivy, 1999:322-323)



quanto nas telas para o espectador/ouvinte. O reconhecimento dessas pistas emotivas está além da representação da personagem, ou seja, não estão visíveis para o público. Isso acontece porque, de acordo com Peter Kivy:

Muitas das pistas que evadem a nossa gestão podem ser desconhecidas para nós mesmos, e as que não podem estar para além da nossa consciência. Mas os que o ator conseguir reproduzir, seja por arte ou instinto serão, sugerindo eu, mais difíceis de representar a partir da presença real. Assim o cinema irá, apropriando a imagem de Plato, estar a duas remoções da realidade, uma imagem de uma pretensão. E é a imagem da pretensão que, argumento eu, é mais necessitada na melhora emotiva de que a música é tão iminente capaz<sup>78</sup>. (Kivy, 1999:323)

O argumento de Kivy se apoia no posicionamento em que o filósofo tem defendido no desenvolvimento de sua teoria. Isto é, na personagem do cinema há a ausência humana e essa ausência requer o acompanhamento de um outro elemento expressivo para colmatar a ausência da expressividade da emoção humana nas efígies. A música, portanto assume uma função imediata para ajudar a transmitir a emoção da personagem. Kivy faz uma relevante consideração a esse respeito e amplifica a questão:

Não está certamente nas mãos da música a função de afinar a expressão emotiva para além das estruturas humanas da linguagem. Na verdade o sapato está no outro pé, tal como argumentei: linguagem, música vocal, afinam a expressão musical, pois o repertório musical expressivo, sem a ajuda dos acessórios linguísticos, não sendo coincidência, do meu ponto de vista, é basicamente o do catálogo de Ekman de expressões faciais<sup>79</sup>. (Kivy, 1999: 323 *apud* On this see Peter Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression* (Princeton: Princeton University Press, 1980))

---

<sup>78</sup> No original: Many of the cues that evade our management may be unknown to us, and some that are not, beyond conscious control. But those that the actor can reproduce, either by 'art' or by 'instinct', are going, so I am suggesting, to be harder to pick up out of the real presence. Thus the cinema will, to appropriate Plato's image, be at two removes from emotive reality, an image of a pretence. And it is the image of the pretence that, so I am arguing, is most in need of the emotive enhancing of which music is so eminently capable. (Kivy, 1999: 323)

<sup>79</sup> No original: It is certainly not in music's power to fine-tune emotive expression beyond the offices of human language. Indeed, the shoe is on the other foot, as I have argued elsewhere: language, in vocal music, fine-tunes musical expression, for music's expressive repertory, without the assistance of linguistic props, not coincidentally, in my view, is pretty much that of Ekman's catalogue of facial expressions. (Kivy, 1999:323 On this see Peter Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression* (Princeton: Princeton University Press, 1980))

Peter Kivy inclui em sua teoria a complementação para a expressividade da música no cinema. A música é adicionada para ajudar a transmitir a emoção das personagens nas imagens, ou seja, a música intensifica a emoção que há nas imagens. O elemento expressivo, música, intensifica o outro elemento expressivo, que contém expressividade, imagem, porém, neste último elemento falta a sutileza expressiva para comunicar a emoção ao público.

Assim o que a música acrescenta ao recipiente emotivo não é um equivalente funcional para a expressão que a imagem do filme falado pode perder mas fornece emotivamente expressiva para essa expressão que resta: a tristeza é mais triste, a felicidade mais feliz. Para mostrar uma analogia, o tio não pode ser a mãe, mas pode tornar-se um pai adicional, se me permite, reforçando o pai já existe. A perda permanece, mas é sutilmente menos sentida porque o que fica é amplificado<sup>80</sup>. (Kivy, 1999:323)

A analogia a que se refere Kivy torna-se inteligível a função de afinar a expressão emotiva para além das estruturas humanas. Tal analogia permite Kivy mencionar, ainda que a música não seja suficiente para eliminar a perda da expressividade nas emoções humanas, o espectador/ouvinte não sentirá porque a sutileza nas emoções da música é amplificada. Esse processo da música afinar a expressão emotiva das efígies possibilita o reforço da expressividade das estruturas humanas nas imagens.

Agora neste ponto do argumento um comentário este talvez associado em relação não à possível perda da expressão quando vamos da imagem real para a imagem sonora fílmica, mas o que pode ser ganho, ainda que as técnicas cinematográficas de todos os tipos e as técnicas das bandas sonoras, que não sejam nem necessitem de ser apenas a gravação dos mesmos sons que seriam ouvidos no teatro, ou mesmo na vida real, mas sons que não poderíamos ouvir ainda que eles sempre estivessem aí, e talvez de uso expressivo<sup>81</sup>. (Kivy,

---

<sup>80</sup> No original: Thus what music adds to the emotive pot is not a functional equivalent for what expression the talking filmic image may lose but provides expressive oomph for that expression that remains: the sadness is sadder, the happiness happier. To adduce an analogy, the uncle cannot replace the mother, but he can become an additional father, if you will, strengthening the father that is already there. The loss remains, but is less keenly felt because what remains has been amplified. (Kivy, 1999:323)

<sup>81</sup> No original: Now at this point in the argument a comment is perhaps in order concerning not what might be lost to expression when we go from the real presence to the filmic sound image, but what might

1999:323 *apud* I am responding here to a suggestion by Murray Smith with regard to both visual and sound techniques, and to a request for more about sound techniques from Peter Sacks.)

Peter Kivy apresenta um aprofundamento na teoria da expressividade para revelar o benefício da utilidade da música a fim de ampliar a compreensão das emoções expressivas das imagens. O filósofo da música no cinema busca nos sons que fazem parte da produção cinematográfica mesmo aqueles que usam as técnicas das bandas sonoras e talvez sejam expressivos, a falta de perspicácia do espectador/ouvinte para ouvi-los. Kivy apresenta um exemplo de cada para explicitar esta teoria:

Talvez o mais óbvio exemplo de vantagem visual que o cinema tem sobre o teatro seja um zoom. E como tanta expressão em bruto de grande variedade, das emoções básicas, é mostrada na face, a contribuição expressiva do zoom é óbvia. Posso aproximar-me mais da cara de uma pessoa na imagem fílmica do que conseguirei alguma vez em teatro ou na vida real<sup>82</sup>. (Kivy, 1999:323)

Kivy elucida o recurso utilizado pelo cinema para ampliar a face das personagens. Neste caso, o zoom é utilizado pelo cinema para mostrar a expressividade da face das personagens. A ampliação do rosto da personagem no cinema permite a aproximação da imagem com o público e este recurso possibilita maior contato do espectador/ouvinte com a expressividade da personagem.

[D]eixe-me mencionar um velho ditado: o bater do coração. O som de outro batimento cardíaco é algo que quase nunca voltamos a ouvir em vida, sob circunstâncias normais, ou num teatro de qualquer modo. Mas é fácil de fazer, e tem sido feito mais do que uma vez,

---

be *gained*, through both cinematographic techniques of all kinds, and the techniques of the soundtrack, which is not, of course, nor need be just a recording of the same sounds that would be heard in the theatre, or even in life, but sounds that we could not hear although they are nevertheless there, and perhaps of expressive use. (Kivy, 1999:323 *apud* I am responding here to a suggestion by Murray Smith with regard to both visual and sound techniques, and to a request for more about sound techniques from Peter Sacks.)

<sup>82</sup> No original: Perhaps the most obvious example of visual advantage which cinema has over the theatre is the close-up. And since so much expression of the grosser variety, of the basic emotions, is displayed in the face, the expressive contribution of the close-up is obvious. I can get closer to a person's face in the filmic image than I can ever get either in theatre or in life. (Kivy, 1999:323)

para dar a impressão, através da banda sonora, da audição do batimento cardíaco de uma pessoa. É um batimento rápido e sonoro, quando as outras pistas estão no seu lugar, é um poderoso sinal para, e um ícone padrão de cinema para o *medo*. Agora, tanto o zoom visual quanto o som (se é que pode chamá-lo assim) pode ser, assim ser, propulsores da expressão<sup>83</sup>. (Kivy, 1999:323-324)

A analogia apresentada por Kivy reforça a ideia do zoom, em que a proximidade da imagem com o público proporciona maior contato com a expressividade da personagem. No caso do som, o exemplo do batimento cardíaco facilita a compreensão da função expressiva do som no cinema.

Mas a questão é se eles ajudam a preencher o vazio expressivo do qual tenho falado: o vácuo ocupado na vida real e, pelo menos parcialmente, no teatro como argumentei, pelas pistas sutis referidas por Ekman e outros. A resposta parece-me negativa. A seguir descrevo porquê. O zoom visual e sonoro são claros dispositivos artísticos. Mas as pistas emotivas sutis são ocorrências na vida real; e as nossas sensibilidades emotivas estão afinadas, seja por educação ou natureza, ou as duas, para as ocorrências na vida real<sup>84</sup>. (Kivy, 1999:324)

Kivy retoma a discussão acerca da teoria do vazio expressivo a fim de mostrar o exemplo do zoom visual e do som associado a essa teoria. A questão levantada pelo teórico da música no cinema leva-o a concluir que o zoom visual e o som não ajudam a preencher o vácuo na vida real, no teatro e nas pistas sutis referidas pelo teórico Paul Ekman e outros estudiosos da expressividade no cinema.

---

<sup>83</sup> No original: let me just mention an old chestnut: the beating heart. The sound of another's heartbeat is something of course that one almost never hears in life, under usual circumstances, or in the theatre at all. But it is easy enough to do, and has been done more than once, to give the impression, through the soundtrack, of hearing a person's heartbeat. And a fast, loud heartbeat, when other cues are in place, is a dead giveaway to, and a standard cinematic icon for, *fear*. Now both the visual close-up, and the sound close-up, and the sound close-up (if I may so call it), can be, then, expression-enhancers. (Kivy, 1999: 323-324)

<sup>84</sup> No original: But the question is whether they help to fill the expressive vacuum of which I have been speaking: the vacuum occupied in life, and, at least partially in the theatre, I have been arguing, by those subtle cues alluded to by Ekman and others. The answer seems to me to be negative. Here is why. The visual and sound close-up are, of course, artistic devices. But the subtle emotive cues are 'in-life' occurrences; and our emotive sensibilities are tuned, either by nurture, or nature, or both, to those in-life occurrences. (Kivy, 1999:324)

Os dispositivos artísticos, isto é, o zoom visual e sonoro e as pistas emotivas sutis são ocorrências da vida real que o filósofo Kivy menciona para explicar que a sensibilidade emotiva humana está afinada para a conjuntura da vida real. As palavras de Peter Kivy, a seguir, exemplificam essa ideia:

Poucos chegam a escassos três centímetros do nariz do outro, na vida real, ninguém coloca o seu ouvido no peito de uma pessoa, a menos que seja um médico ou um amante. Não: as pistas sutis que Ekman e outros falaram são vividas e percebidas nos encontros e situações do cotidiano humano. Assim as pistas que podem falhar a encontrar nos filmes não podem ser substituídas por zoom visuais ou sonoros nem sentirão a falta, de alguma coisa no cenário expressivo, e ser amenizados por ele<sup>85</sup>. (Kivy, 1999:324)

Peter Kivy apresenta a diferença das ocorrências da vida real e das pistas sutis apresentadas por Paul Ekman. Os modelos apresentados por Kivy explicitam a característica de cada elemento. Peter Kivy deixa evidente que as ocorrências da vida real mencionadas são vivenciadas pelo ser humano apenas em circunstâncias muito específicas. Mas as pistas sutis que Ekman defende em sua teoria são as que os seres humanos vivenciam no cotidiano. Nesse sentido, Kivy chega à conclusão esclarecedora de que as pistas podem falhar e o zoom visual ou sonoro não substitui a falta de expressividade das imagens. Peter Kivy apresenta, então, a função dos zooms visuais e sonoros:

De uma forma breve os zooms visuais e sonoros e outras técnicas de cinema e de som dos filmes desempenham mais ou menos a mesma função que a música, quando são usadas expressivamente. Elas reforçam as pistas emotivas grosseiras que já estão lá: não podem, não conseguem – substituir as que estão, na minha hipótese, ausentes. Mas isto sugere que a objeção de que se a função expressiva destas técnicas de cinema e sonoras duplica a mesma função expressiva da música, sendo assim a função expressiva, não pode ser a explicação para a música estar lá.<sup>86</sup> (Kivy, 1999:324)

---

<sup>85</sup> No original: Few get within three inches of another's nose, in life, no one lays her ear on his chest, unless one is a doctor or a lover. No: the subtles cues of which Ekman and others have written are perceived in everyday human encounters and situations. Thus the cues they may fail to encounter in the movies cannot be substituted for by the visual and sonic close-up, nor will their feeling of lack, of something missing in the expressive canvas, be assuaged by them. (Kivy, 1999:324)

<sup>86</sup> No original: In short, the visual and sonic close-up, and other cinematic and sonic techniques of the movie, perform much the same function, when they are being used expressively, that music does. They

A explicação de Kivy facilita a compreensão da função dos zooms visuais e sonoros, das técnicas de cinema e dos sons na produção de um filme. Se essas técnicas são utilizadas para evidenciar a expressividade no filme, então a função dessas técnicas no cinema é a mesma da música. Essa afirmação permite dizer que as técnicas cinematográficas a que se refere Kivy tornam mais intensas as pistas emotivas e cumprem a mesma função da música no cinema.

No entanto, a função da música no cinema não preenche a falta de expressividade das imagens, ainda que esses recursos técnicos e sonoros sejam utilizados para minimizar o déficit expressivo na produção de um filme. Isso é claro porque como referimos, no caso do filme, falta a expressividade natural dos seres humanos, o que não ocorre, por exemplo, nos encontros e situações presenciais do cotidiano humano em que a expressividade completa os vazios e é explícita nessas ocorrências. O que ocorre, porém, na utilização dessas técnicas expressivas cinematográficas é um reforço expressivo para a música, ou seja, as técnicas expressivas utilizadas no cinema existem para tornar a expressividade mais intensa quando o conteúdo expressivo da música não é suficiente para transmitir a emoção das personagens para o espectador/ouvinte que está a fazer a leitura do filme.

Nesse caso, quando a expressividade da música falha, a produção cinematográfica conta com a empregabilidade dessas técnicas expressivas a fim de ajudar a transmitir a expressividade disponível em todos os recursos técnicos e sonoros que o cinema disponibiliza. A utilização da música no filme revela a complexidade da função da música no cinema. O conteúdo expressivo não é a única explicação para a música estar na produção fílmica. As técnicas expressivas cinematográficas dispõem da mesma função expressiva da música, e isso duplica a função da expressividade no cinema.

Assim sendo, seria equivocado pensar que a música não precisaria estar no cinema, uma vez que há recursos expressivos que assumem a função expressiva. Cabe mencionar, neste ponto do argumento, uma explicação para esse posicionamento de Peter Kivy. As palavras do próprio autor facilitam a compreensão:

---

reinforce the gross emotive cues that are already there: they do not – cannot – replace the ones that are, on my hypothesis, absent. But this suggests the objection that if the expressive function of these cinematic duplicates this same expressive function of music, then that expressive function cannot be the explanation for why music should be there. (Kivy, 1999: 324)

Quem necessita disso? Bem, apesar de pensar que é perfeitamente verdade que a função fílmica da música seja em certa medida, reforçada por outras técnicas cinematográficas, tanto visuais quanto sonoras, a onipresença do meio musical, a sua capacidade de estar presente em quase todo lado, de infiltrar-se em cada fenda, torna-o o principal motor na missão de preencher o vazio expressivo<sup>87</sup>. (Kivy, 1999:324)

A função da música no cinema é colmatar o vazio expressivo das imagens. Por esse motivo, a música se faz necessária na produção cinematográfica. Porém, quando a música não é suficiente para preencher o vazio expressivo das imagens, a produção cinematográfica solicita o conjunto das técnicas expressivas para ajudar a música a tornar-se um elemento expressivo completo no filme.

Um ponto deve ser destacado, as técnicas expressivas cinematográficas não são suficientemente completas para transmitir a expressividade e necessitam da música para existirem. Já a música mantém-se na produção fílmica e está lá, ainda que, as técnicas expressivas cinematográficas não sejam acionadas. Peter Kivy destaca a suntuosidade da música no cinema:

Os zooms vão e vêm; a música perdura. Na verdade a grandiosidade da presença da música quase em todo o lado, fala pelo seu orgulho do lugar atingido *nesta relação específica*. Isto claro não é para enfaticamente dizer que a música tem orgulho no lugar do cinema simplesmente. Se fosse o caso, o cinema seria reconhecido, como a ópera, como uma arte basicamente musical, que, escusado será dizer, não é. Tudo o que digo é que nessa função fílmica específica de preencher o que tenho chamado o vácuo expressivo, a música tem orgulho do seu lugar<sup>88</sup>. (Kivy, 1999:324)

---

<sup>87</sup> No original: Music would seem to be distinctly *de trop*. Who needs it? Well, although I think it is perfectly true that the filmic function of music is, to a certain extent, reinforced by other cinematic techniques, both visual and sonic, the ubiquitousness of the musical medium, its ability to be present almost everywhere, to seep into every crevice, makes it the prime mover in the enterprise of filling the expressive vacuum. (Kivy, 1999:324)

<sup>88</sup> No original: Close-ups come and go; music endures. Indeed the overwhelming presence of music, almost everywhere, almost all the time, speaks of its pride of place *in this particular regard*. This of course is emphatically not to say that music has pride of place in the cinema *tout court*. If that were the case, cinema would be recognized, like opera, as a basically musical art, which needless to say, it is not. All I am saying is that in this particular filmic function of filling what I have been calling the expressive vacuum, music has pride of place. (Kivy, 1999:324)

O lugar da música no cinema, portanto, é fixo e pertence somente a ela. Todas as técnicas expressivas cinematográficas auxiliam a música, mas à música cabe, porém, a função exclusiva de colmatar o vácuo expressivo deixado pelas imagens na sétima arte. As técnicas cinematográficas visuais e sonoras, portanto, são utilizadas apenas em determinadas situações para evidenciar a expressividade da música.

Na narrativa, claro, a técnica cinematográfica, tanto visual quanto sonora, é a maquinaria básica, e a música é importante para ajudar. O seu peculiar gênero, tal como na ópera, na canção, na liturgia, é *expressivo*. Tudo o que demais fizer é uma questão de controvérsia perene por resolver, no qual estou ao lado dos ‘minimalistas’<sup>89</sup>. (Kivy, 1999:324-325)

É evidente a contribuição da técnica cinematográfica na diegese fílmica. A música é o elemento expressivo utilizado em diversos modelos, que necessitam dela para ajudar a transmitir a expressividade. Obviamente esses modelos possuem uma base textual não menos importante que a música, mas não suficiente para comunicar a expressividade. Nota-se igualmente a proporção que a música assume nos domínios artísticos que dela exigem auxílio e isso transcende a essência da sua função.

Assim, para resumir esta parte do argumento, tenho tentado dizer que apesar de todos os elementos da técnica cinematográfica, tanto visuais como sonoros, possam, numa determinada medida, produzir a função da música, nomeadamente preencher o vácuo expressivo pelo reforço destas pistas expressivas que estão no lugar, eles são bem menos apropriados para esta tarefa que a música que, a respeito disto, tem a maior contribuição, por direito natural. Isso, em qualquer caso, é a minha conjectura que ofereço, tal como disse antes, no espírito da conjectura somente<sup>90</sup>. (Kivy, 1999:325)

---

<sup>89</sup> No original: In narrative, of course, cinematic technique, both visual and auditory, is the basic machinery, and music almost impotent to help. Its peculiar genius here, as in opera, song, and liturgy, is *expressive*. What else it can do is a matter of perennially unresolved controversy, on which I am on the side of the ‘minimalists’. (Kivy, 1999:324-325)

<sup>90</sup> No original: Thus, to sum up this part of the argument, I have been urging that although other elements of cinematic technique, both visual and aural, can, to a certain extent, perform the filmic function of music, namely, to fill the expressive vacuum by reinforcing those expressive cues that are in place, they are far less suited to this task than music which, in this particular respect, has the lion’s share, by natural right. That, in any case, is my conjecture, which I offer, as I have said before, in the spirit of conjecture alone. (Kivy, 1999: 325)



Vale ressaltar ainda, nesse contexto, o reconhecimento dos elementos da técnica cinematográfica visuais e sonoros e da função da música na produção fílmica. O reforço das pistas expressivas fica reservado aos elementos da técnica cinematográfica, que ocupam o espaço vazio que a música não preenche. A função de colmatar o vazio expressivo fica destinado à música, que por si expressa a emoção. Verifica-se até o momento que a função da música no cinema e dos elementos visuais e sonoros compõem a produção cinematográfica, porém, no decorrer do desenvolvimento da teoria de Peter Kivy surgem questionamentos vários que tentam explicar quando a música para no cinema. Procura-se esclarecer essa questão na próxima secção.

## 2.8 Quando a música pára no cinema

Na secção “Quando a música pára”, que é a penúltima do texto “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica”,<sup>91</sup> Peter Kivy (1999) busca explicar o que acontece no cinema quando a música pára, sem perder o foco da teoria da expressividade. Muitos são os questionamentos para esse enfoque teórico, mas uma interrogativa que se faz é: A ausência da música seria expressiva mesmo quando a música não atua no cinema?

Esperamos responder a essa e outras perguntas que possam surgir no caminho que propusemos investigar nesta secção. Para tanto, o posicionamento do filósofo Peter Kivy acerca da ausência da música no cinema revela uma instância particular da expressividade. Kivy considera um ponto relevante:

Tenho, até agora, estado a falar da *presença da música* no cinema mudo e no sonoro. Mas pelo menos um breve comentário, talvez, no decurso disso sobre aquelas raras ocasiões da imagem falada quando a música está ausente simplesmente. Qual será o significado disso? Em particular, o que pode ser o significado, segundo o meu argumento, ser de filmes em que a música é intencionalmente omitida de forma integral, com intenção expressiva, como certamente se faz de vez em quando?<sup>92</sup>. (Kivy, 1999:325)

---

<sup>91</sup> No original: “When the music stops” no texto “Music in the Movies: A philosophical Enquiry”.

<sup>92</sup> No original: I have, so far, been talking about the *musical presence* in both silent and sound cinema. But at least a brief comment, perhaps, is in order about those rare occasions in the talking picture where music is absent altogether. What might the significance be of that? In particular, what might the significance be, for my argument, of films in which music is intentionally omitted completely, for expressive purposes, as surely is done from time to time? (Kivy, 1999:325)

Peter Kivy inicia essa importante discussão a fim de denotar sentido para a ausência da música no cinema. O filósofo da música no cinema reconhece que a música pode ser postergada intencionalmente para atingir a finalidade expressiva. A ausência integral da música no cinema revela a intencionalidade expressiva. Kivy menciona exemplos de produções cinematográficas para legitimar a sua teoria.

Dois filmes de memória recente, *A síndrome da China* e *Os pássaros*, foram sugeridos como exemplos de filmes que 'não possuem uma marca musical, e que contudo... não são expressivamente subpotenciados'. (25) Na verdade, podemos fazer uma afirmação mais forte de que, longe da falta de marca apresentando-os como subpotenciados, apresenta-os expressivamente sobrecarregados, para além de o que uma marca musical pode fornecer. Pois a percepção da ausência de música em si mesma tem um poder expressivo único<sup>93</sup>. (Kivy, 1999:325)

O filme *A síndrome da China* (1979), do realizador James Bridges e ainda o filme *Os pássaros* (1963), do realizador Alfred Hitchcock declaram a ausência da música no cinema. Essas produções cinematográficas apresentam características particulares por não possuírem a marca musical, ou seja, a omissão integral da música permite a intencionalidade do conteúdo expressivo excepcional.

A ausência de música nesses exemplos cinematográficos é perfeitamente percebida e, ainda que nesses exemplos não haja música, a expressividade assume um sentido perturbador. O teórico da música no cinema, Peter Kivy, valida o seu próprio posicionamento acerca da ausência de música nestas duas obras cinematográficas ao apresentar o seguinte argumento:

Isso é perfeitamente verdade, e *Os pássaros*, parece-me, exemplifica o impacto expressivo da ausência de música de uma forma realmente muito impressionante, no som nu dos pássaros, sem acompanhamento musical, tornando-se ainda mais ameaçadora. Mas digno

---

<sup>93</sup> No original: Two films of recent memory, *The China Syndrome* and *The Birds*, have been suggested to me as examples of films that 'do not possess a musical score, and yet... are not expressively underpowered'. (25) Indeed, one might make the even stronger claim that, far from the lack of a score rendering them 'expressively underpowered', it renders them expressively supercharged, beyond even what an expressive musical score might provide. For the perceived absence of music itself has an expressive power uniquely its own. (Kivy, 1999:325)

de referência pela ausência da marca musical é, como uma técnica expressiva (e dramática), algo como um arenque vermelho, se pelo menos, é entendido como uma crítica do ponto de vista de que a função fílmica da música é a de preencher o vazio expressivo, *Os pássaros* e a sua espécie tendo momentos incontrovertidos da expressividade fílmica impressionantes na completa ausência de acompanhamento musical<sup>94</sup>. (Kivy, 1999:325)

A obra *Os pássaros* apresenta-se expressiva em sua inexistência musical. A ausência da marca musical é o recurso intencional dessa narrativa dramática, que utiliza o som do voo dos pássaros como técnica expressiva para preencher o vácuo do silêncio. Nesse sentido, o som dos pássaros preenche o vazio sonoro, que assume a completa expressividade fílmica na falta integral da música.

A razão para a falha desse argumento é que o efeito expressivo da ausência ocasional da música de filmes é parasitário da sua quase presença universal. Só quando a presença da música é tão familiar para ser completamente tida como garantida pode escondê-la de todos (ou parte), de um filme produzir o forte efeito expressivo que Hitchcock consegue com a horrível história aviária<sup>95</sup>. (Kivy, 1999:325-326)

Verifica-se a genialidade do cineasta anglo-americano Alfred Hitchcock em apresentar no filme *Os pássaros* o efeito da ausência do som no cinema. Sem essa obra cinematográfica a humanidade, talvez, não disporia de um filme que exemplificasse tão bem a expressividade na ausência da música no cinema. Aqui, cabe levantar alguns questionamentos relevantes no que se refere à utilização da expressividade no cinema.

E porque não dizer que a expressividade no cinema, com a ausência do som, somente foi possível devido a eminente magnificência da narrativa aviária desse

---

<sup>94</sup> No original: This is perfectly true, and *The Birds*, it seems to me, exemplifies the expressive impact of musical absence in a really quite stunning way, in that the naked sound of the birds, without musical accompaniment, is rendered all the more ominous. But worthy of note though the absence of a musical score is, as an expressive (and dramatic) technique, it is something of a red herring here, if, at least, it is intended as a criticism of the view that music's filmic function is to fill an expressive vacuum, *The Birds* and its ilk being incontrovertible instances of film's impressive expressiveness in the complete absence of a musical accompaniment. (Kivy, 1999: 325)

<sup>95</sup> No original: The reason such an argument fails is that the expressive effect of music's occasional absence from film is parasitic on its almost universal presence. Only when the presence of music is so familiar as to be completely taken for granted can withholding it from all (or part) of a film produce the stark expressive effect that Hitchcock attains in his avian horror story. (Kivy, 1999:325-326)

produtor cinematográfico? Essa técnica expressiva do som fora conhecida e utilizada por outros artistas?

Os grandes compositores de ópera sabiam-no, e foi porque o melodrama podia ser usado, *mas a espaços*, como uma técnica dramática ocasional num trabalho cantado, onde o desaparecimento da música por completo, e um súbito aparecimento de voz a falar, pudessem produzir os efeitos tão expressivos como a realização de Beethoven na cena da masmorra de *Fidelio*, o vazio das vozes a falar ressaltando o despojado das galerias subterrâneas para onde Rocco e Leonore desciam<sup>96</sup>. (Kivy, 1999:326)

Na medida em que a cena da masmorra de *Fidélío* representa a ausência da marca musical essa mesma ausência apresenta a expressividade dessa cena clássica de Beethoven. A cena da masmorra de *Fidélío* revela o canto declamado como um recurso dramático da ópera. A voz declamada pelas personagens realça o vazio expressivo deixado pela ausência de música. Aqui, uma analogia é possível. A cena da masmorra de *Fidélío* se aproxima do silêncio expressivo em *Os pássaros*. O som produzido pelo voo das aves revela um recurso expressivo de técnica sonora.

Esse recurso demonstra como o cinema transmite a expressividade utilizando apenas essa técnica, ou seja, no filme *Os pássaros* a técnica cinematográfica sonora é utilizada sem a música. Nesse caso, a expressividade é transmitida apenas com o som produzido pelo voo dos pássaros. Esse recurso expressivo adequa-se ao terror, um estilo cinematográfico que utiliza um tipo de técnica cinematográfica para comunicar ao espectador/ouvinte o significado da palavra inglesa, *suspense*.

Nota-se, portanto, que a expressividade da ausência da música pode ser percebida nessas narrativas, porém em Beethoven, essa situação ocorre apenas na referida cena e, em Hitchcock, a expressividade acontece durante a narrativa. No entanto, destaca-se que a ausência de som é expressiva nessas obras e, por isso, o vazio do silêncio termina por ser preenchido pela expressividade.

---

<sup>96</sup> No original: The great opera composers well knew this, which was why melodrama could be used, *but sparingly*, as an occasional dramatic technique in a sung work, where the disappearance of music altogether, and the sudden intrusion of the speaking voice, could produce such expressive effects as Beethoven accomplished in the dungeon scene of *Fidelio*, the emptiness of the spoken voices underscoring the emptiness of the subterranean galleries through which Rocco and Leonore descend. (Kivy, 1999: 326)

Mas da expressividade da música retida, uma pessoa pode vagamente argumentar pela expressividade do filme sem a música por completo. Pois somente contra o cenário da música como uma parte ubíqua expressiva do filme por regra geral, pode a música silenciosa ter o efeito expressivo. Se todo o cinema não tivesse música, a ausência dela nos pássaros não seria notada, nem teria qualquer efeito expressivo<sup>97</sup>. (Kivy, 1999:326)

Verifica-se o questionamento de Peter Kivy acerca de o filme existir sem a marca musical, ou essa ausência estar presente em apenas alguns momentos da narrativa cinematográfica. O teórico da música no cinema Peter Kivy reconhece que a música silenciosa favorece a expressividade integral no filme. Kivy acredita, portanto, que a obra de Alfred Hitchcock constitui efeito expressivo e notório porque a maioria das produções cinegráficas possui música expressiva e isto facilita identificar quando uma obra não apresenta a marca musical.

A investigação filosófica à qual se propôs Peter Kivy para esclarecer a complexa função fílmica da música no cinema confirma-se a partir de uma experiência. Essa experiência é o argumento descrito na última seção do texto “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica”,<sup>98</sup> que apresenta a conclusão do trabalho de Kivy. Tal argumento é fundamental para sistematizar a teoria da expressividade em filmes que utilizam o recurso expressivo em produções cinematográficas. Assim sendo, esse argumento que apresenta a síntese da teoria desenvolvida por Peter Kivy será confirmado na seção que se segue.

## **2.9 Um experimento e uma conclusão da teoria da expressividade**

Atinge-se, nesta seção, o fim do texto “Música nos Filmes: Uma Investigação Filosófica”. A seção “Um experimento e uma conclusão”<sup>99</sup> do referido texto apresenta a síntese da investigação do filósofo Peter Kivy (1999) acerca da expressividade da música nos filmes. O filósofo, antes de apresentar a conclusão de sua pesquisa para o

---

<sup>97</sup> No original: But from the expressiveness of music withheld one can scarcely argue for the expressiveness of film without music altogether. For only against the canvas of music as a ubiquitous expressive part of film generally can the silencing of music have the expressive effect it does. If all cinema were without music, the absence of it in *The Bird* would neither be noticed, nor have any expressive effect at all. (Kivy, 1999: 326)

<sup>108</sup> No original: “Music in the Movies: A Philosophical Enquiry”.

<sup>99</sup> No original: “Music in the Movies: A Philosophical Enquiry”. A seção “An Experiment and a Conclusion”.

público mais cético, chama a atenção para os diferentes modos de leitura do conteúdo expressivo dos filmes e/ou para as reações emotivas que essa leitura proporciona ao leitor/espectador/ouvinte. A ideia de Kivy desenvolvida na última secção do referido texto está descrita nas palavras do próprio autor:

Antes de entrar numa conclusão, uma outra característica da minha hipótese que me parece que vá torná-la mais atrativa para os cétricos, e que talvez mereça atenção, é a de que pode ser verificável pela experiência – uma característica que talvez seja a inesperada conjectura oferecida como parte da ‘Investigação Filosófica’. Não é difícil imaginar diferentes audiências confrontadas com o mesmo filme ou excerto de filme, com e sem a banda sonora, ou a cena filmada no local de filmagens. Nem é difícil imaginar formas de ilustrar tais audiências de acordo com as respetivas leituras do conteúdo expressivo ou das reações emotivas em relação a eles<sup>100</sup>. (Kivy, 1999: 326)

A experiência é parte integrante do trabalho de investigação filosófica da qual se propôs Peter Kivy. A teoria da expressividade, de Kivy mostra as indicações de leitura a partir de um determinado ponto de vista, isto é, a expressividade. Isso significa que um filme que tenha ou não banda sonora conduzirá este leitor, que é o espectador/ouvinte para fazer a correta leitura expressiva do filme, ainda que, haja audiência de filme que não necessite de tais indicações de leitura. Por ser eclético o público do cinema, essa audiência contará com os elementos disponíveis da função fílmica da música e das técnicas que oferece a banda sonora, permitindo esse público assistir um filme com diferentes pontos de vista.

A minha expectativa é a de que haveria diferenças significativas nas leituras e reações que suportam a minha hipótese. Claro a minha hipótese pode ser refutada; se fosse, contudo, outra hipótese seria necessária. Pois parece-me que a questão a que essa hipótese quer

---

<sup>110</sup> No original: Before I come to my conclusion, one other feature of my hypothesis that it seems to me might make it more attractive to the sceptic, and which perhaps deserves mention, is that it might very well be verifiable in experience – a characteristic perhaps unexpected in a conjecture offered as part of a ‘Philosophical Inquiry’. It is not difficult to imagine different audiences confronting the same film or film excerpt, with and without the musical track, or a filmed scene, and the same scene ‘in the flesh’. Nor is it difficult to imagine ways of canvassing such audiences as regards their respective ‘readings’ of expressive content or the emotional reactions towards it. (Kivy, 1999: 326)

responder não será anulada, nem será respondida pela tarefa bastante razoável de investigar mais as funções estéticas da música no filme sonoro<sup>101</sup>. (Kivy, 1999:326)

A expressividade é a condição *sine qua non* para a correta leitura no filme sonoro. Peter Kivy deixa explícita a contribuição de outros teóricos que investigam as funções estéticas da música no filme sonoro que queiram formular uma hipótese que sobreponha a teoria da expressividade. Nesse caso, Kivy sugere que uma nova hipótese seja proposta por outros estudiosos. Para isso, o investigador que se dispuser a desenvolver novos estudos para explicar a expressividade da música no cinema deverá apresentar um posicionamento diferente das quais tem defendido Peter Kivy para a função fílmica da música.

A sua função permanecerá porém misteriosa a qualquer pessoa que pense seriamente na história do melodrama do século XVIII, e a história do cinema que, seja pela razão sugerida, ou qualquer outra, não a tenha recapitulado, mas evoluído para a mais popular combinação de música e drama falado também na história<sup>102</sup>. (Kivy, 1999:326)

O preenchimento do vazio das cenas e o acompanhamento das palavras sublinhadas pela música são as características estéticas essenciais do melodrama. Notavelmente o modelo artístico do século XVIII é o teatro e apresenta herança estética da ópera. Na contemporaneidade, o desenvolvimento tecnológico proporcionou o cinema apropriar-se do modelo com as adaptações técnicas dessa nova linguagem artística e cultural. Esse modelo artístico apresenta características próprias para o público popular, porém, do ponto de vista estético o melodrama revela-se complexo. A música é o elemento que o distingue cuja principal função é transmitir a expressividade. Peter Kivy oferece a sua conjectura.

---

<sup>101</sup> No original: My expectation is that there would be significant differences in these readings and reactions bearing out my hypothesis. Of course my hypothesis might be defeated; if it were, though, another would be needed. For it seems to me the question this hypothesis is meant to address will not dissolve, nor will it be answered by the quite reasonable task of investigating further the aesthetic functions of music in the sound film. (Kivy, 1999:326)

<sup>102</sup> No original: Its filmic function will yet remain mysterious to anyone who gives serious thought to the history of eighteenth-century melodrama, and to the history of the cinema which, whether for the reason suggested, or some other, has not recapitulated it, but evolved into the most popular combination of music and spoken drama in the history of either. (Kivy, 1999:326)

Até que compreendemos não apenas as funções estéticas da música nos filmes (muitos dos quais já entendemos), mas a sua função fílmica também, falharemos na essência de entender indiscutivelmente o evento e a prática artística mais importantes para o nosso século – certamente a mais amplamente influente, para o melhor e o pior<sup>103</sup>. (Kivy, 1999: 326-327)

Peter Kivy explica as funções estéticas da música nos filmes e sua função fílmica. Tais funções compreendem as possibilidades da teoria da expressividade da música no melodrama. A compreensão do evento e da prática artística do melodrama, porém, é uma lacuna que se pretende colmatar por outros estudiosos que se dediquem à música no cinema. Para isso, espera-se que esses estudiosos se proponham a apresentar discussões fundamentadas no elemento teórico a fim de explicar o evento e a prática artística desse modelo artístico em sua totalidade e dimensão da música na sétima arte que, apresenta-se influente na atualidade.

Até aqui está clara a noção de música em artes representativas, a expressividade no cinema e a função fílmica da música de acordo com o pensamento de Peter Kivy. Busca-se, agora, entender como o leitor/espectador/ouvinte recebe a música fílmica. Ou seja, procura-se perceber como a música utilizada em filmes possibilita processos mentais nesse ouvinte. Para isso, apresenta-se na secção a seguir a definição dos conceitos propostos por Jeff Smith (1997) acerca da polarização e da coerência afetiva, a fim de perceber como estes conceitos funcionam na utilização da música no cinema com o objetivo de levar o leitor/espectador/ouvinte à emoção.

## **2.10 Polarização e coerência afetiva**

A secção “Emoção, música de filme e psicologia: polarização e coerência afetiva” no texto “Música de filme como música que se move: Emoção, Cognição e Banda Sonora dos Filmes”<sup>104</sup>, de Jeff Smith (1997) apresenta dois processos integrantes da expressividade na música de filmes. Estes processos integrantes da expressividade na música de filme permitem compreender como o espectador/ouvinte associa as imagens

---

<sup>103</sup> No original: Until we understand not merely the aesthetic functions of music in the movies (many of which we do already), but its filmic function as well, we will fail in essence to understand what is arguably the most important artistic event and practice for our century – certainly the most widely influential, for better and for worse. (Kivy, 1999: 326-327)

<sup>104</sup> No original: “Emotion, Film Music, and Psychology: Polarization and Affective Congruence” do texto “Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score”.



que vê no filme com a música que proporciona mover este conteúdo expressivo das imagens e/ou das efígies das personagens na mente deste espectador/ouvinte.

O primeiro processo integrante da expressividade na música de filme é chamado polarização. A polarização compreende a interação audiovisual em que o significado afetivo da música move o conteúdo da imagem, mais especificamente, no que se refere aos sentimentos da personagem dessa música. Em segundo lugar, a coerência afetiva completa esses processos expressivos da música fílmica, apresentados pelo teórico do cinema, Jeff Smith. Esse segundo processo sugere que a ligação de sentido afetivo na música como na parte visual aumenta a experiência do espectador/ouvinte para o efeito geral.

Jeff Smith recorre aos estudos de Annabel Cohen para explicar os efeitos da polarização. Cohen apresenta a análise desses efeitos em três séries de experiências. Essas experiências favorecem o entendimento da influência das associações musicais relacionadas às exibições dos filmes. Nota-se que os experimentos cognitivos para a música de filmes proporcionam um conjunto de informações que permitem a compreensão da polarização associadas à interpretação que o espectador/ouvinte faz quando se ouve a música associada à imagem na tela.

Smith descreve os experimentos dos efeitos da polarização, proposto pela teórica Annabel Cohen:

No primeiro destes, Cohen testou os efeitos da música de filme nas interpretações dos espectadores de um pequeno filme animado que retrata a interação de três figuras geométricas à medida que se movem para dentro ou fora de uma estrutura retangular. O filme foi apresentado com duas bandas sonoras de tempo contrastante, um *allegro* e um *adágio*<sup>105</sup>. (Jeff Smith, 1997:160)

O objetivo nesta parte do experimento de Cohen consiste em levar os indivíduos a classificar a música e o filme em escalas bipolares adjetivas, que foram posteriormente

---

<sup>105</sup> No original: In the first of these, Cohen tested the effects of film music on viewers' interpretations of a short abstract animated film, which depicts the interaction of three geometric figures as they move in and out of a rectangular enclosure. The film was presented with two soundtracks of contrasting tempo, one *allegro* and one *adagio*. (Jeff Smith, 1997: 160)

subdivididas em dimensões de avaliação, potência e atividade. Essas escalas bipolares de adjetivos constam num conjunto de termos antagônicos, como calma/agitada, triste/alegre, vilã/heroica ou séria/humorística. De acordo com Jeff Smith (1997),

Os resultados da experiência sugeriam que a música não apenas afetava as percepções de cada figura, mas que as incoerências temporais entre música e imagem podem ter direcionado a atenção dos espectadores para determinadas características do filme para produzir uma associação entre o sentido da música e os itens do filme pretendidos. Ao fazê-lo a música que acompanha o filme empurrou os significados associados a cada objeto para um pólo da escala bipolar semântica. (Jeff Smith, 1997 *apud* Cohen; Marshall in *Music Perception* 6, nº1 [Fall 1998]: 95-113)<sup>106</sup>

Na série de testes posterior, Cohen recorreu às exibições visuais geradas por computador para medir a influência das associações musicais na interpretação dessas imagens visuais. Este momento do experimento de Annabel Cohen é exibido nas palavras a seguir.

Aqui uma bola saltitante que podia variar em termos de velocidade e altura era acompanhada por música que variava no espaço e em tempo. Mais uma vez, quando a informação visual e sonora eram apresentadas em conjunto, os elementos auditórios automaticamente definiam os significados afetivos dos visuais. Por exemplo, as contagens de felicidade associadas a um batimento alto e rápido baixavam pela introdução de uma melodia lenta e suave. Similarmente, os julgamentos de felicidade eram mais elevados quando a melodia da banda sonora era organizada à volta maior tríade do que quando a melodia era menor<sup>107</sup>. (Jeff Smith, 1997:160-161)

---

<sup>106</sup> No original: The experiment's results suggested that the music not only affected the perceptions of each figure, but that temporal congruences between music and image may have also directed the viewers' attention to certain features of the film to produce an association between the meaning of the music and the attended film items. In doing so, the music accompanying the film nudged the meanings associated with each object toward one pole of the bipolar semantic scale. (Jeff Smith, 1997: 160)

<sup>107</sup> No original: Here a bouncing ball that could be varied in terms of its speed and height was accompanied by music that varied in pitch and tempo. Once again, when auditory and visual information were presented together, the auditory elements systematically shaped the affective meanings of the visuals. For instance, happiness ratings that were associated by a high fast bounce were lowered by the introduction of a low, slow melody. Similarly, happiness judgments of the ball were higher when the melody of the soundtrack was organized around a major triad than when the melody was minor. (Jeff Smith, 1997: 160-161)

No terceiro teste, Cohen experimentou a influência das associações musicais nos sentidos referenciais e afetivos. Para a realização desse teste, a pesquisadora solicitou aos indivíduos que associassem quatro excertos de música de filme com títulos descritivos tirados das capas de discos para cada peça respectiva.

Os resultados não mostraram somente um marcado acordo na adequação de três dos quatro títulos mas também revelaram consenso para contagens diferenciais semânticas para quatro das seleções musicais. Mais ainda, quando duas das seleções foram usadas para acompanhar pequenos excertos de filme, as contagens de diferenciação semântica dos indivíduos revelou que as alterações tanto no título como na seleção musical correspondiam a medidas obtidas para as próprias seleções musicais, o que sugere as associações musicais influenciaram tanto os sentidos afetivos como denotativos de cada excerto de filme. (Jeff Smith, 1997 *apud* Cohen, "Understanding Musical Soundtracks," 155 )<sup>108</sup>

Jeff Smith destaca que em cada uma dessas experiências, a música mostrou influenciar a interpretação visual pelo movimento do significado afetivo do evento visual para mais perto do caráter específico da música.

A polarização refere-se, portanto, ao processo que envolve os significados afetivos do estímulo visual para um pólo ou outro da escala semântica bipolar. Isso significa que os efeitos dessas experiências mostraram que os indivíduos colocaram em prática a informação musical a fim de criar um padrão afetivo consistente sobre a associação modal, ou seja, o grau para o qual a polarização influenciou a interpretação resultou na consequência do estímulo visual.

Jeff Smith reconhece que a polarização opera de forma semelhante para cenas em que a música significa os estados emocionais de uma personagem. O espectador/ouvinte utiliza os significados emocionais da música para interpretar o comportamento de personagens. Os significados afetivos da música permitem o espectador/ouvinte reconhecer os sentimentos das personagens. Essa capacidade de

---

<sup>108</sup> No original: The results not only showed marked agreement on the appropriateness of three of the four titles, but they also revealed a consensus for semantic differential ratings for all four of the musical selections. Moreover, when two of the selections were used to accompany short excerpts of a film, subjects' semantic differential ratings revealed that changes in both title and musical selection corresponded with measures obtained for the musical selections themselves, which suggests that musical associations influenced both the denotative and affective meanings of each film excerpt. (Jeff Smith, 199: 161)

interpretação por meio do afeto musical é determinada pelo processo narrativo do filme. Nesse caso, o afeto musical funciona para o espectador/ouvinte como um personagem orientador no filme. Smith esclarece a diferença entre polarização e coerência afetiva.

Como a polarização, a coerência afetiva envolve interação visual e musical tal que o último influencia interpretações do primeiro. Ao contrário da polarização, contudo, a coerência afetiva não envolve alteração ou mudança de qualidades afetivas da imagem, mais que aumentar e intensificá-las. Através da coerência afetiva, os indivíduos sentem características emocionais mais fortemente do que sentiriam com a imagem ou a música sozinhas<sup>109</sup>. (Jeff Smith, 1997:162)

Há maior número de trabalhos sobre a coerência afetiva do que sobre a polarização, isso não significa que trabalhos interessantes não existam. Os teóricos George Sirius e Eric F. Clarke tomaram o trabalho de Sandra Marschall e Annabel Cohen como ponto de partida para desenvolverem uma experiência a fim de testar se a música e a imagem se combinam de uma forma aditiva ou produzem efeitos semânticos característicos de uma verdadeira percepção audiovisual. Jeff Smith esclarece:

Para este estudo, aos sujeitos foi pedido para classificar um grupo de excertos musicais e imagens geradas por computador em doze escalas adjetivas bipolares. As imagens eram gráficos tridimensionais de figuras geométricas e os exemplos musicais especificamente compostos em estilos de gêneros musicais e de filmes específicos, tais como disco, espanhol, thriller e spaghetti western<sup>110</sup>. (Jeff Smith, 1997:162)

O trabalho de Sirius e Clarke permitiu aos estudiosos dizerem que as conclusões são provisórias e mostrou que a música teve apenas efeitos aditivos na relação entre som e imagem. A música foi percebida como especialmente expressiva. Essa percepção

---

<sup>109</sup> No original: Like polarization, affective congruence involves an interaction of visual and musical information such that the latter influences interpretations of the former. Unlike polarization, however, affective congruence does not involve changing or shifting the affective qualities of the image so much as it does heightening and intensifying them. Through affective congruence, subjects feel emotional characteristics more strongly than they would with either image or music alone. (Jeff Smith, 1997:162)

<sup>110</sup> No original: For this study, subjects were asked to rate a group of musical excerpts and computer-generated images on twelve bipolar adjective scales. The images were three-dimensional graphics of geometrical figures and the musical examples were specially composed in the styles of specific musical and film genres, such as disco, Spanish, thriller, and spaghetti Western. (Jeff Smith, 1997:162)

expressiva ocorreu porque a música levantava as contagens avaliadoras para a combinação audiovisual em que era destacada, independentemente do extrato visual específico que era usado. A experiência mostrou que quando o extrato visual era semanticamente ambíguo, a polarização estruturava a interpretação sobre as qualidades afetivas da música. Jeff Smith revelou,

Contudo, quando os valores semânticos dos visuais eram mais pronunciados, o efeito aditivo da música simplesmente aumentava os significados afetivos que estavam presentes nos resultados visuais e sonoros. Por outras palavras, os efeitos aditivos da música simplesmente intensificavam as impressões do sujeito dos significados afetivos de tal forma que a combinação era maior do que a percepção visual ou sonora por si só<sup>111</sup>. (Jeff Smith, 1997:162-163)

Em experiências posteriores, outros estudiosos reforçaram o efeito da coerência afetiva da música de filme e da memória. É o caso de Marilyn Boltz, Matthew Schulkind e Suzanne Kantra. O trabalho desses pesquisadores centrou-se na extensão da influência da música de fundo e na capacidade dos sujeitos para se lembrarem de eventos filmados de eventos. O estudo mostrou que a simples existência da música não era suficiente para melhorar a memória. De acordo com Jeff Smith (1997), além dessa ocorrência, o estudo apontou:

[A]penas quando a música era coerente afetivamente e temporalmente com o resultado de um evento que os espectadores se lembrassem é que era aumentada significativamente. Mais, mesmo quando os indivíduos não conseguiam identificar o tom, a passagem dele frequentemente melhorava a capacidade de o sujeito se lembrar do episódio que o acompanhava. A interpretação dos autores destes resultados sugere que os significados afetivos da música direcionam a atenção do espectador para o clima subjacente à cena. A música de filme, por outras palavras direciona a nossa atenção a padrões de atividade que correspondem às qualidades afetivas da música. Através do processo da confirmação de modalidades cruzadas, os significados afetivos partilhados que por sua vez reforçam e produzem o significado afetivo da cena. Neste sentido, a coerência do clima produz uma

---

<sup>111</sup> No original: However, when the semantic values of the visuals were more pronounced, the additive effect of the music simply heightened the affective meanings that were present in both visual and audio inputs. In other words, the additive effects of the music simply intensified the subject's impressions of affective meaning such that the combination was greater than the audio or visual percept by itself. (Jeff Smith, 1997: 162-163)

percepção audiovisual que é coerente e fortemente codificada com as associações. Estas duas condições facilitam a capacidade mental para recuperar a informação audiovisual codificada na memória curta. (Jeff Smith, 1997 *apud* Boltz; Schulkind; Kantra, “Effects of Background Music,” esp. 600-602 )<sup>112</sup>

Smith revela que, apesar dos resultados desses estudos serem ainda menos conclusivos que os da polarização, o primeiro resultado aponta a tendência da coerência afetiva para aumentar o significado emocional das combinações audiovisuais enquanto o segundo resultado dá a ideia de como se consegue esse efeito de aumento. Smith esclarece um fato pertinente.

Mais importante, porém, estes resultados suportam a hipótese de que a música de filme pode despertar uma resposta emotiva como parte de uma expressão *combinatória*. Os efeitos aditivos da coerência afetiva são especialmente importantes pois sugerem que quando combinamos uma pista visual emocionalmente poderosa com uma banda sonora emocionalmente expressiva, o aumento de significados afetivos atinge uma intensidade que pode produzir uma resposta fisiológica aos espectadores. A avaliação desta resposta fisiológica por seu turno produz um sentido de auto-consciência que o espectador atribuiu a expressividade emocional do filme<sup>113</sup>. (Jeff Smith, 1997:163)

Nesse sentido, Jeff Smith faz um retorno ao exemplo mencionado inicialmente no filme *Homem Elefante*, acerca da personagem John Merrick. A razão de Jeff Smith regressar ao referido exemplo é para mostrar a coerência afetiva na música de Samuel Barber carregada de emoção, que reforça os significados afetivos da cena.

---

<sup>112</sup> No original: only when music was temporally and affectively congruent with an event outcome that spectators’ recall was significantly enhanced. Most tellingly, even when subjects were unable to identify a tune, the playing of it often enhanced a subject’s ability to recall the episode that it accompanied. The author’s interpretation of these results suggests that the affective meanings of music direct the spectator’s attention to the underlying mood of a scene. Film music, in other words, directs our attention to patterns of activity that correspond with the affective qualities of the music. Through the process of cross-modal confirmation, the shared affective meanings of music and visuals direct attention to shared formal features which in turn reinforce and engender the affective meaning of the scene. In this way, mood congruence produces an audiovisual percept that is both coherent and strongly encoded with associations. Both of these conditions facilitate the mind’s ability to retrieve the audiovisual information encoded in short-term memory. (Jeff Smith, 1997:163)

<sup>113</sup> No original: More important, however, these results support the hypothesis that film music can arouse an emotional response as part of a *combinatoire* of expression. The additive effects of affective congruence are especially important here since it suggests that when an emotionally powerful visual track is combined with an emotionally expressive soundtrack, the heightening of affective meanings achieves an intensity that can produce a physiological response in spectators. The evaluation of this physiological response in turn produces a sense of selfawareness that the spectator attributes to the emotional expressiveness of the film. (Jeff Smith, 1997:163)

Smith reconhece a importância da investigação psicomusical no que se refere à apresentação para as percepções na questão da significação da música de filmes. O estudioso, adverte, porém o cuidado que se deve ter em relação ao peso que se coloca nessa evidência por algumas razões. Menciona como primeira razão, a indicação feita por Cohen, na qual assinalou a extensão a que a música molda a compreensão da imagem pelo espectador/ouvinte que, na visão de Jeff Smith é menos previsível do que se esperava. A segunda razão diz respeito à utilização de uma escala semântica, em que os investigadores pressupõem determinadas assunções cruciais do modelo cognitivo.

Tal experiência mostrou a capacidade do indivíduo em reconhecer qualidades afetivas e identificar algumas delas com algum nível de acordo intersubjetivo. Essas experiências tendem a confirmar o modelo de afeto musical proposto por Peter Kivy. Na opinião do autor Jeff Smith, o uso de escalas semânticas diferenciadas também constrange os tipos de habilidades interpretativas que os sujeitos possam trazer para a audição.

Experiências que usam questões mais fechadas mostram que as qualidades afetivas estão frequentemente relacionadas a elementos de representação musical. Num teste feito por Philip Tagg, por exemplo, era pedido aos sujeitos para ouvirem uma breve peça de filme ou música de televisão e rapidamente apontarem as suas impressões do que eles pensavam estar a ocorrer na tela. Uma resposta típica mostrava associações verbais-visuais com qualidades afetivas como clareza e romance, mas também elementos representativos como “vestido branco”, “prado”, “câmara lenta” e “champô”<sup>114</sup>. (Smith, 1997 *apud* Tagg, “An Anthropology of TV Music?”, 1995)

A última razão, portanto, a terceira, destinou-se mostrar testes em várias formas que os envolvidos na pesquisa tivessem uma experiência que fosse diferente a uma típica ida ao cinema. Os filmes e a música foram criados especialmente para a experiência. Cohen, por exemplo, usou em algumas experiências uma simples animação na forma de bolas saltitantes ou figuras geométricas para fazer a função de personagem.

---

<sup>114</sup> No original: Experiments that use more open-ended questions show that affective qualities are frequently linked to elements of musical representation. In a test performed by Philip Tagg, for example, subjects were asked to listen to a brief piece of film or television music and quickly jot down their impressions of what they thought might be occurring on-screen. A typical response showed verbal-visual associations with affective qualities, like “brightness” and “romance”, but also with more representational elements, like “white dress,” “meadow,” “slow motion,” and “shampoo.” (Jeff Smith, 1997:164)

Os resultados são interessantes porque nos dizem da capacidade da música para determinar o significado de eventos não-narrativos, mas obviamente estes são muito diferentes de uma típica experiência de cinema. Similarmente, muitas experiências usam apenas pequenos excertos para testar a relação da significação cinematográfica e da significação da música<sup>115</sup>. (Jeff Smith, 1997:164)

Jeff Smith admite a utilidade dos resultados, porém, as condições experimentais são muito diferentes do desenrolar temporal da maioria das narrativas cinematográficas. Isso significa que os testes aplicados nessa experiência revelam que os envolvidos reconhecem significados emocionais localizados, o que dificulta o teste mostrar esse resultado acerca da pista sonora completa do filme.

Levando-se em consideração estas aferições, resta ainda compilar mais algumas informações acerca da investigação psicomusicológica. Isto é, o desdobramento da teoria do afeto da música de filme apresenta duplas contribuições analisadas por meio da psicomusicologia. As palavras de Jeff Smith a seguir facilitam a compreensão.

Primeiro, a investigação psicomusical tende a suportar a hipótese de que os espectadores muito comumente reconhecem a expressividade emocional como uma das funções dramáticas da música de filme. Segundo, a investigação psicomusicológica permite-nos uma descrição mais precisa da experiência fenomenológica do espectador. A investigação de Cohen sugere que a atividade do espectador é mais bem compreendida em termos de um modelo associacionista que é muito compatível com a teoria da expressividade mostrada anteriormente<sup>116</sup>. (Smith, 1997:164-165)

Verifica-se que o espectador/ouvinte associa a expressividade emocional à música de filme. Essa associação permite-lhe condições fisiológicas para reconhecer, na música de filme, a dramaticidade da música. Nesse caso, a investigação teórica de

---

<sup>115</sup> No original: The results are interesting for what they tell us about music's ability to shape the meaning of nonnarrative events, but obviously these are quite unlike a typical cinematic experience. Similarly, many experiments use only short excerpts to test the relation of cinematic and musical signification. (Jeff Smith, 1997:164)

<sup>116</sup> No original: First of all, psychomusicological research tends to support the hypothesis that spectators quite commonly recognize emotional expressiveness as one of film music's dramatic functions. Second, psychomusicological research affords us a more precise description of the spectator's phenomenological experience. Cohen's research suggests that the spectator's activity is best understood in terms of an associationist model that is quite compatible with the theory of expressiveness outlined earlier. (Jeff Smith, 1997:164-165)



Cohen possibilitou comprovar que esse modelo de associação assemelha-se à teoria da qual Kivy descreve em todos os níveis que a música acompanha a imagem. Cohen apresentou quatro características para definir esse associacionismo.

A primeira é que associacionismo é sensacionalista na medida em que identifica os componentes mais fundamentais da vida mental com a experiência sensorial. Para Cohen, a música é sensacionalista pois tem acesso direto às emoções. A segunda característica é que o associacionismo é mecanicista. Por isso Cohen quer dizer, que configurações cognitivas complexas são profetizadas por sensações subjacentes. Isso é importante na compreensão do afeto musical pois é consistente com a hipótese de que a música independentemente adiciona sentido a um evento. Terceiro, associacionismo é reducionista pois os eventos analisados se decompõem em simples percepções. No cinema, esse reducionismo refere-se ao fato de que pode ser separado em elementos musicais e visuais, cada um processado por um mecanismo cognitivo. Por último, associacionismo é conexcionista significando que ideias, dados dos sentidos, modos de memória e outros elementos mentais são associados conjuntamente ou continuamente pela experiência<sup>117</sup>. (Jeff Smith, 1997: 165)

Nesse caso as percepções do espectador/ouvinte associam-se ao conteúdo expressivo da música. É evidente que, quando o espectador/ouvinte associa as percepções do conteúdo expressivo da música com o conteúdo expressivo visual a narrativa cinematográfica faz sentido.

O uso frequente da banda sonora do filme em temas e motivos guiados é consistente com uma consideração conexcionista da cognição musical. Mais importante, tanto os significados denotativos como afetivos podem ser considerados por este princípio conexcionista em que a música de filme adquire o seu significado através de associações anteriores com personagens, localizações e ideias e depois transfere estes significados e sequências do filme que acompanha<sup>118</sup>. (Jeff Smith, 1997:165)

---

<sup>117</sup> No original: The first is that associationism is sensationalistic in that it identifies the most fundamental components of mental life with sensory experience. For Cohen, music is sensationist in that it has direct access to emotions. The second trait is that associationism is mechanistic. By this Cohen means that complex cognitive configurations are predicted from underlying sensations. This is important in the understanding of musical affect in that it is consistent with the hypothesis that music independently adds meaning to an event. Third, associationism is reductionist in that the events to be analyzed decompose into simpler percepts. In cinema, this reductionism refers to the fact that it can be separated into visual and music elements, each of which is processed by a different cognitive mechanism. Last, associationism is connectionist meaning that ideas, sense data, memory modes, and other mental elements are associated together through simultaneous or contiguous experience. (Jeff Smith, 1997: 165)

<sup>118</sup> No original: The film score's frequent use of themes and leitmotifs is consistent with a connectionist account of musical cognition. More important, both denotative and affective meanings can be accounted

Um fato relevante no desenvolvimento teórico da cognição musical em música de filmes apresentado por Jeff Smith merece destaque. Isto é, a banda sonora utilizada em filmes tem a função de guiar o espectador/ouvinte. Esse processo possibilita o espectador/ouvinte fazer conexões musicais afetivas as quais permite significado para o filme. Além disso, Smith reconhece que a música proporciona ao espectador/ouvinte significados denotativos e/ou significados afetivos para que esse espectador/ouvinte possa fazer a leitura da narrativa por meio das associações.

Assim, enquanto esta filosofia analítica fornece pistas importantes para o mistério da expressividade emocional da música de filmes, a psicomusicologia enriquece essa consideração oferecendo-nos uma descrição mais precisa das formas em que os espectadores dão sentido à expressividade da música dentro do contexto audiovisual<sup>119</sup>.  
(Jeff Smith, 1997:165)

Smith sugere que a música de filme evoca resposta diferente nos espectadores/ouvintes, ou seja, a resposta que o autor tem de uma música de filme é diferente da resposta dessa mesma música de filme em outros espectadores/ouvintes. Smith esclarece que uma razão para isso é a possibilidade para diferentes respostas emocionais que a música abre em si. A banda sonora apresenta especificidade emocional, mas a sua utilização no contexto narrativo desse recurso cinematográfico não é uma qualidade inerente à música.

Em contrapartida, ainda que a banda sonora seja colocada dentro do contexto narrativo, a música de filme sugere várias emoções entre os espectadores/ouvintes. Outras razões apresentadas por Jeff Smith referem-se à variância nas respostas emocionais que envolvem fatores específicos ao espectador/ouvinte individual. Smith recorre a John Sloboda para esclarecer essas razões. Para John Sloboda, a variância nas respostas emocionais incluem coisas como a disposição principal de um espectador/ouvinte antes de ver o filme e a extensão a que uma situação narrativa possa

---

for by this connectionist principle in that film music acquires its meaning through prior associations with characters, settings, and ideas and then transfers these meanings to the sequences of the film that it accompanies. (Jeff Smith, 1997: 165)

<sup>119</sup> No original: Thus, while analytic philosophy provides important clues to the mystery of film music's emotional expressiveness, psychomusicology enriches that account by offering us a more precise description of the ways in which spectators make sense of music's expressiveness within an audiovisual context. (Jeff Smith, 1997: 165)

relatar as fraquezas, os medos, os desejos e as ansiedades desse espectador/ouvinte. Smith chama a atenção para um fato:

Enquanto me foquei profundamente nesta secção nos processos que influenciam a compreensão do afeto, é importante lembrar que estes processos estão frequentemente ligados a outras atividades cognitivas, tais como recuperação de memória, modelação mental, compreensão narrativa, e confirmação de várias modalidades cruzadas<sup>120</sup>. (Jeff Smith, 1997:166)

Jeff Smith deixa clara a necessidade de haver mais investigação acerca da polarização e da coerência afetiva para explicar as várias formas que essas formas de explicar a recepção de música de filme influenciam as atividades. O teórico sugere algumas propostas de pesquisa, relacionando banda sonora de filmes, modelos cinematográficos e cognição para encontrar inferências na interpretação do espectador/ouvinte, envolvendo o material visual acerca da narrativa.

O teórico menciona que determinados modelos são associados aos ambientes dos filmes. A música romântica poderá levar os espectadores/ouvintes a reconhecer qualidades afetivas como cordialidade, ternura ou paixão. A música de horror que poderá levar o espectador/ouvinte a predispor julgamentos de medo, terror, ansiedade que uma determinada cena expressa. A música cômica poderá revelar ao espectador/ouvinte a ativação de leveza e alegria.

Jeff Smith declara que se essas experiências pudessem ser demonstradas, a investigação poderia fornecer um conhecimento mais preciso de como a polarização e a coerência afetiva atuam na mente do espectador/ouvinte. Smith apresenta exemplos de filmes em que são exploradas as formas em que o compromisso emocional do espectador/ouvinte intervém por outras funções narrativas da banda sonora, por exemplo, o uso de motivos guiados ou a associação com outras obras de arte.

---

<sup>120</sup> No original: While I have focused somewhat narrowly in this section on the processes that influence affect comprehension, it is important to remember that these processes are frequently linked to other cognitive activities, such as memory retrieval, mental modeling, narrative comprehension, and cross-modal confirmation. (Jeff Smith, 1997: 166)

O autor sugere ainda que uma teoria mais ampla da teoria da cognição examine associações extratextuais e extramusicais e a sua relação com certos aspectos do compromisso emocional. Verifica-se, por um lado, que o posicionamento de Jeff Smith acerca das teorias cognitivas e das teorias de emoção, de modo mais específico, os conceitos de polarização e de coerência afetiva mostram como a banda sonora dos filmes tem influência direta na emoção do espectador/ouvinte por meio da cognição. Confirma-se, por outro lado, que a teoria de Peter Kivy fundamenta a função da música de filme no que se refere à expressividade desta música utilizada no cinema.

Busca-se, portanto, no próximo capítulo desta dissertação relacionar as teorias aqui abordadas e os conceitos desenvolvidos com os filmes do modelo artístico melodrama cinematográfico. Para isso, utilizaremos duas obras clássicas de produtores diferentes e duas obras contemporâneas igualmente diferentes os produtores, por considerar que as quatro produções apresentam-se adequadas nas teorias desenvolvidas no primeiro e no segundo capítulos.

## **CAPÍTULO III – Aplicação das categorias expressividade, polarização e coerência afetiva aos exemplos escolhidos de produções cinematográficas**

### **3.1 A escolha dos filmes**

Este capítulo destina-se à análise dos filmes escolhidos para este trabalho. Quatro são os melodramas cinematográficos selecionados para ser verificada a teoria do filósofo Peter Kivy acerca da expressividade da música no cinema, em filmes sonoros e a teoria de Jeff Smith acerca dos conceitos de polarização e coerência afetiva na música de filme. As obras cinematográficas escolhidas estão divididas em duas produções clássicas e duas produções contemporâneas. As produções clássicas são os melodramas *Tempo para amar e tempo para morrer* (1958), do cineasta alemão Douglas Sirk e *Deus sabe quanto amei* (1958), do norte-americano Vincente Minnelli; as obras contemporâneas do melodrama são *As pontes de Madison County* (1995), do realizador norte-americano Clint Eastwood e *Tudo sobre minha mãe* (1998), do espanhol Pedro Almodóvar.

Os filmes escolhidos para o desenvolvimento deste trabalho estão situados em momentos distintos na história da produção cinematográfica, porém, os quatro filmes adequam-se ao conceito de melodrama e apresentam as características essenciais da teoria de Kivy e de Smith aplicadas à análise estética da música em filmes sonoros. Essas produções escolhidas permitem identificar a diversidade de elementos que emergem na produção de um filme. Os elementos artísticos complementam, em sua essência, a obra cinematográfica, especificamente o melodrama: a ação colocada em evidência pelo drama, a música em sua manifestação, a banda sonora e os efeitos que a associação desses elementos sonoros e visuais provoca no espectador/ouvinte.

A diversidade de temas que integram o melodrama cinematográfico exige que façamos a escolha de um aspecto a ser analisado neste trabalho. Por essa razão, é possível que haja aspectos que não tenham a nossa atenção durante nosso percurso, todavia, procuraremos atentar no que consideramos ser indispensável para a função estética da música no cinema, ou seja, verificar como a expressividade da música no cinema proposta por Peter Kivy, facilita a compreensão dos conceitos desenvolvidos por Jeff Smith acerca da polarização e da coerência afetiva nas cenas selecionadas para

tal análise ou, em algum momento, mostrar como os testes mencionados por Smith rejeitam a teoria de Kivy. Para tanto, escolhemos a metodologia que apresenta ampla possibilidade de reflexões acerca do funcionamento dessas categorias nomeadamente polarização e coerência afetiva permitindo a emoção no espectador/ouvinte.

Todavia, buscaremos destinar atenção para as questões que consideramos mais relevantes do ponto de vista da essência do modelo cinematográfico melodrama, que faz parte da relação música e imagem, e que se refere a um conjunto de elementos cinematográficos do melodrama, ou seja, o que se mostrou metodologicamente mais rico para os aspectos aqui mencionados. Para se realizar a contextualização acerca do conteúdo cinematográfico é necessário antes, porém, apresentar um breve resumo do enredo dos filmes que serão verificadas a expressividade da música, de acordo com Peter Kivy e a aplicação das categorias propostas por Jeff Smith.

## **3.2. Breve Resumo dos Filmes Selecionados para a análise**

### **3.2.1 Tempo de amar e Tempo de morrer**

*Tempo de Amar e Tempo de Morrer* (1958) é uma produção cinematográfica de Douglas Sirk. O contexto é o da Segunda Guerra mundial, no ano de 1944. A narrativa divide-se em dois ambientes. O primeiro ambiente é a Frente Germano-Rússia. E o ambiente posterior é a cidade de Bremen, na Alemanha. Os protagonistas do filme são as personagens Ernst Graeber (John Gavin) e Elizabeth Kruse (Lilo Pulver).

Ernst é combatente militar no exército alemão. Elizabeth Kruse uma jovem moça a aguardar o retorno de seu pai, doutor Bernard Kruse, que fora capturado pela polícia secreta do exército alemão, a Gestapo. Graeber recebe licença da Frente Germano-Rússia e retorna à sua cidade natal, Bremen, com a esperança de rever os seus pais, que já não via-os há dois anos, desde que partira para a guerra. No local onde provavelmente estivera a sua casa, só há destruição e não encontra a sua família. Graeber vai, então, à casa de um amigo de sua família, o doutor Bernard Kruse.

Quem o recebe é a oficial do governo nazista e chefe do bairro, senhora Frau Lieser, interpretada por Dorothea Wieck. Ela e mais três pessoas membros do partido foram alojadas na residência da família Kruse. Esse fato forçara a jovem Elizabeth Kruse, filha de Bernard Kruse, a reduzir o ambiente domiciliar apenas ao seu quarto. A

senhorita Kruse anseia pelo retorno do pai e associa a chegada de Ernst em sua casa a possíveis informações sobre Bernard. No entanto, Elizabeth descobre que Ernst também estava em busca de informações da família dele.

Após um alarme de alerta de bomba todos se retiram da casa e seguem para o abrigo, onde permanecem até o cessar da tensão. Então, Ernst leva Elizabeth até sua casa como um gesto de cavalheirismo e também lhe oferece uma caixa com alimentos. Contudo, Elizabeth se ofende com a prenda pois considera esta atitude uma tentativa de sedução por parte do militar. Ernst segue para o abrigo dos militares.

Elizabeth se arrepende da atitude e deixa um bilhete na porta de recados da cidade para Ernst marcando um novo encontro. Ernst chega à residência de Elizabeth no horário marcado e a convida para sair. Nesse passeio acontece a primeira cena romântica do filme, que resulta no beijo do casal. A partir de então Elizabeth e Ernst casam-se.

Certo dia, Ernst vai novamente à porta de recados e encontra uma embalagem enviada por seus pais. Ao chegar em casa a senhora Frau Lieser entrega-lhe uma correspondência de Elizabeth vinda da Gestapo. Ernst sai imediatamente para buscar informações sobre o que essa carta significa. Enquanto está na rua acontece um novo bombardeio. Preocupado essa personagem dirige-se à fábrica onde trabalha Elizabeth. O local das fábricas, porém, está em chamas. Ernst recebe a indicação de um militar para seguir para a sua casa para procurar sua esposa.

A casa encontra-se atingida pelo incêndio. Mesmo assim, Ernst entra na residência à procura de Elizabeth, não a encontra, mas consegue retirar alguns objetos. Ernst sai em busca de Elizabeth nos abrigos. Eles se encontram. Passadas algumas cenas, Ernst revela a Elizabeth que Bernard Kruse está morto. O filme mostra ainda a última cena em que o casal Elizabeth e Ernst está junto em uma pensão. Ernst retorna à frente Germano-Rússia. Lá recebe uma carta de Elizabeth a dizer que está grávida, mas durante a leitura é atingido por um tiro de uma arma de um dos prisioneiros que libertara e cai no chão.

Após essa breve contextualização do filme, é possível dizer que o clássico do cinema mundial *Tempo de Amar e Tempo de Morrer* (1958) apresenta no título a dualidade de duas circunstâncias vividas pela protagonista Ernst Graeber. Amar e

morrer são as condições para a qual a personagem Graeber está predestinada. Nesse sentido, compreende-se o envolvimento dessa personagem protagonista com o cenário de guerra, que parece ser a indicação da qual está anunciada no título, ou seja, para Ernst, há dois tempos, o tempo de amar a sua esposa e o tempo de morrer na guerra.

O livro intitulado *Douglas Sirk*, organizado por Antonio Rodrigues apresenta a análise dos filmes produzidos por esse mesmo cineasta, que evidenciou em seus filmes a adequada relação da música e da imagem, consolidando assim, o melodrama no cinema mundial. Há nessa referida obra uma passagem que melhor explica a questão acerca do título e o contexto narrativo do filme, nomeadamente, o amor, um tema abordado nesse modelo artístico amplamente difundido por Sirk. O excerto a seguir esclarece igualmente o cenário de guerra no clássico da produção cinematográfica *Tempo de amar e tempo de morrer* (1958).

O filme intitula-se muito corretamente TEMPO DE AMAR E TEMPO DE MORRER. O tempo é de guerra. É claro que este é um tempo para morrer. E onde há morte, bombas, frio e lágrimas, pode surgir um amor – para Douglas Sirk. Liselotte Pulver plantou salsa à janela, o único sinal de vida em meio aos escombros da guerra. John Gavin morre no final, o que já podíamos imaginar desde o início. E de algum modo, isto tudo nada tem a ver com a guerra. Um filme de guerra deveria ser muito diferente. O filme, neste caso, fala de um estado de coisas, uma maneira de ser. A guerra enquanto situação e base para o amor. (Rodrigues, 2002:127)

O cenário onde as bombas imprimem o medo, destroem os sonhos e fazem as pessoas derramarem lágrimas parece não ser o mais adequado para o amor entre dois jovens. Mas a guerra não é o foco neste filme, que está inserido adequadamente no conceito de melodrama. Como bem disse Antonio Rodrigues, a guerra, neste filme, serve apenas como fundamento para o amor de Ernst Graeber e Elizabeth Kruse.

Ou seja, é aqui que se verifica a estrutura do modelo artístico que faz a aproximação do grotesco com o sublime, do heroísmo com a vilania, do tom grave com o ridículo, a fim de reunir um conjunto narrativo dinâmico para manter o espectador/ouvinte atento do início ao fim, conforme escreveu Victor Hugo no prefácio de *Cromwell*, e está descrito no primeiro capítulo desta dissertação quando foi abordado o estudo de Ivete Huppés (2000).



### 3.2.2 Deus sabe quanto amei

*Deus sabe quanto amei* é a tradução feita em Portugal para a produção cinematográfica *Some Came Running* (1958). Nesse clássico do cinema mundial, o realizador Vincente Minnelli coloca Frank Sinatra como protagonista, com o nome Dave Hirsh. Esta personagem é um soldado do exército que viaja com destino à cidade natal, Parkman, no estado de Indiana, Estados Unidos da América do Norte, onde a narrativa se passa. A atriz Shirley MacLaine interpreta a personagem Ginnie Moorehead, que segue a personagem Dave no mesmo ônibus até Parkman. Steve Pack interpreta a personagem do vilão Raymond, que vai a Parkman à procura da garota por quem está apaixonado, Ginnie Moorehead.

O enredo do filme apresenta-se rico em seus elementos simples. A vida quotidiana das personagens que habitam Parkman, uma cidade interiorana e tranquila, o adultério cometido por Frank, irmão de Dave, a jovem Dawn, que é a sobrinha de Dave, as características físicas das próprias personagens e a trama que se desenvolve na cidade, “dão o tom” do melodrama nesse filme clássico de Minnelli. A família de Dave é constituída pelo irmão tímido, a cunhada delicada e a sobrinha bela. Miss French, interpretada por Martha Hyer, é uma professora imaculada que possui conhecimento acadêmico, mas desconhece muito daquilo que diz respeito ao amor entre os seres humanos.

Dave se apaixona pela bela Gwen French, a professora universitária de escrita criativa. O interesse dessa professora por Dave é, porém, exclusivamente pelos textos literários que Dave escreve. Dave é um exímio escritor literário, mas a bela Gwen não aprecia os hábitos grosseiros de Dave. A personagem que, de fato, sente amor por Dave é a simplória Ginnie Moorehead.

A garota Ginnie Moorehead não possui as mesmas faculdades intelectuais e a beleza de Gwen. Ginnie faz qualquer coisa para ter a atenção e o amor de Dave, aceita as situações mais corriqueiras como limpar a casa de Dave e acompanhá-lo no bar sem que Dave retribua com consideração a atenção de Ginnie. Na realidade, Ginnie espera que Dave retribua o amor que ela sente por Dave, mas o amor não é um sentimento recíproco entre essas personagens.

Recusado o amor de Dave por Gwen, Dave encontra em Ginnie a sua única alternativa de matrimônio. Tal fato revela desentendimento entre os amigos Dave e Bama. A personagem Bama é interpretada pelo ator Dean Martin. A característica física de Bama é o seu chapéu, que está sempre a usar na cabeça. Bama não o retira da cabeça, mesmo quando está internado num hospital. O único momento que Bama retira o chapéu da cabeça é na última cena do filme, quando Bama presta a sua homenagem a Ginnie. Ao saber do casamento de Ginnie e Dave, Raymond trava uma perseguição ao casal. Essa ação de Raymond imprime velocidade à diegese cinematográfica.

Em *Some Came Running*, só se corre aparentemente no final, esse final alucinante, [...] com Dean Martin e o assassino (Steven Peck) a tentarem ser mais velozes do que os fados na busca de Shirley MacLaine e Frank Sinatra, recém-casados e engolidos pela multidão que comemora, na feira de todos os carroceiros, o centenário da cidade de província (Parkman, Indiana) onde a ação decorre. (Costa, 2003:162)

Nesse momento da narrativa, a tranquilidade cede lugar ao movimento das personagens do filme. Ou seja, a narrativa calma e tranquila que até então fizera parte do enredo transpõe-se para a diegese agitada, traduzindo assim, o movimento das personagens Raymond e Bama, que ao correrem durante a cena fornecem a ação no filme. Raymond está a correr para matar Dave. Bama está a correr para tentar impedir a tragédia. A música expressiva denota durante a cena a tensão na narrativa.

O desfecho da história contada no filme é conseguido brilhantemente pelo realizador Vicente Minnelli ao associar o enredo que coloca em evidência todos os elementos que configuram o modelo que associa o drama das personagens do filme à música de James Van Heusen a fim de proporcionar o efeito completo da ação fílmica.

### 3.2.3 As pontes de Madison County

A obra cinematográfica *As pontes de Madison County* (1995) apresenta o romance da personagem Francesca Jonhson, interpretada por Meryl Streep e da personagem Robert Kincaid interpretado pelo próprio realizador, Clint Eastwood. Francesca é casada com Richard Johnson, mãe de Carolyn e Michael. Francesca é uma dona de casa dedicada, que abdicou os seus desejos particulares para viver ao lado do marido e dos filhos. Francesca mora com o família num sítio, próximo à ponte Roseman. Robert Kincaid é divorciado, trabalha como fotógrafo viajante na revista “National Geographic”.

A narrativa sucede à medida que Carolyn e Michael lêem os escritos deixados pela mãe, Francesca Jonhson. O nó do enredo começa a desenrolar-se quando o filme exhibe Francesca a colocar à mesa o almoço para a família. Após a refeição Richard Johnson e os dois filhos partem para uma feira em Illinois. Francesca fica em casa a cuidar dos afazeres domésticos. A feira durará quatro dias. Serão quatro dias inesquecíveis para Francesca. Depois que o marido e os filhos partem, o fotógrafo Robert Kincaid aparece em seu carro a solicitar informações acerca da ponte Roseman.

Francesca Jonhson dá-lhe as coordenadas, mas as informações parecem-lhe confusas. A senhora Jonhson se dispõe a levar o fotógrafo à ponte. Robert e Francesca entram no carro do fotógrafo. Enquanto fazem o percurso até Roseman, as personagens conversam assuntos relacionados ao quotidiano, tanto ao casamento de Kincaid, como ao casamento de Francesca.

Francesca Jonhson e Robert Kincaid chegam à ponte Roseman. Kincaid prepara a máquina fotográfica para as imagens que irá capturar no dia seguinte. Francesca aprecia a paisagem e enquanto caminha sobre a ponte observa o fotógrafo. Robert colhe um ramalhete ao pé da ponte e oferece à Francesca.

A partir desse momento, as personagens Robert Kincaid e Francesca Jonhson estarão próximas e sentimentalmente envolvidas em um relacionamento amoroso. As características de Robert e Francesca são singulares, mas adequadas às características das personagens do melodrama. O comportamento que falta em uma personagem é

complementado por outra personagem. As palavras de Maria João Madeira (2008) descrevem as características das personagens.

Robert é um homem de instantâneos: um fotógrafo que escolhe os lugares precisos, a luz e o enquadramento da sua visão (embora se considere um “tipo demasiado normal para ser artista”, no que parece uma declaração de princípios de Eastwood). Francesca uma mulher que se deixou enredar numa vida familiar que preza mas que, fora o burburinho dos dias a que ela resignadamente responde, não a preenche especialmente. (Madeira, 2008:140)

Essas características são essenciais para compreendermos a aplicação das características das personagens nesse melodrama cinematográfico contemporâneo, principalmente no caso da personagem feminina, que apresenta características comuns de mulheres que dedicam a sua vida à família. Francesca Jonhson, porém, teve a possibilidade de vivenciar a paixão intensa e o amor verdadeiro por Robert. A presença dessa personagem masculina na vida de Francesca parece adicionar o que faltava, isto é, paixão na vida de Francesca.

Essa concepção confirma-se quando Francesca toma banho na banheira que Robert acabara de usar e, a *voz off* da personagem, fornece ao espectador/ouvinte as informações de que necessita para compreender o que pensara Francesca em relação a Kincaid naquele momento. Os escritos deixados aos filhos pela matriarca da família Jonhson revelam o romance que Francesca tivera com o fotógrafo Kincaid. Nesse sentido, à medida que Carolyn e Michael lêem os escritos deixados pela mãe, os filhos compreendem o desejo de Francesca em ter as suas cinzas atiradas na ponte Roseman.

Clint Eastwood utilizou os elementos essenciais que compõem o melodrama, uma vez que o realizador une o drama das personagens Francesca e Robert à música expressiva que permite o espectador/ouvinte experimentar as sensações proporcionadas pela música associada às imagens. Neste filme Eastwood utiliza adequadamente a música composta por Lennie Niehaus para levar o público desse melodrama à emoção.

### 3.2.4 Tudo sobre minha mãe

*Tudo sobre minha mãe* (1999) é uma produção do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Essa obra fílmica do cinema contemporâneo relata o drama de Manuela, interpretada por Cecilia Roth. Manuela é mãe de Esteban e trabalha como coordenadora da área de transplantes de um hospital na cidade de Madrid. O ator Eloy Azorín interpreta Esteban, filho da travesti Lola, que é interpretada pelo ator Toni Cantó. Esteban não conhece o pai. A mãe dessa personagem ocultou a existência do genitor para o filho durante dezoito anos. Esteban é amante das letras e escreve um conto para Manuela intitulado *Tudo sobre minha mãe*.

O filho de Manuela é fã de uma atriz de teatro, a personagem Huma Rojo interpretada por Marisa Paredes. No dia do aniversário de Esteban, Manuela oferece-lhe de presente um bilhete para assistir a peça de teatro “Um Bonde Chamado Desejo”. Essa peça é uma montagem a qual apresenta como protagonista Huma Rojo. Depois da encenação, Esteban tenta conseguir um autógrafo dessa atriz, mas assim que essa estrela da dramaturgia sai do teatro, entra no carro. O carro sai, Esteban corre em busca do autógrafo, porém, é atropelado por outro veículo e termina por falecer.

Os acontecimentos nesse melodrama contemporâneo apresentam intensidade na narrativa. A morte do filho forçara Manuela retornar a Barcelona, cidade que há dezesseis anos deixara com o filho que levava no ventre para morar em Madrid. Manuela deixara também para trás todas as questões inerentes ao ambiente perturbador daquela cidade o qual fizera parte. Além da dor da perda do filho, Manuela enfrenta conflitos pessoais com seu retorno a Barcelona. A chegada de Manuela em Barcelona, dentro de um táxi, sugere a tristeza que essa cidade representa para a personagem mostrada tanto pela música como pelo ambiente de prostituição.

As lembranças do passado de Manuela fazem parte desse ambiente, ou melhor, o retorno de Manuela a Barcelona, mais especificamente nesse ambiente de prostituição, é, de algum modo, o reencontro de Manuela com a sua própria história de vida. Nesse ambiente, Manuela encontrara um amigo da época em que morara em Barcelona, o travesti Agrado, interpretado por Antonia San Juan. Os sentimentos de Manuela e a realidade que presencia ainda neste local de prostituição, sobretudo quando Manuela bate com uma pedra na cabeça de um homem que está a forçar uma relação sexual com

o travesti Agrado é apenas uma dificuldade das circunstâncias impostas no retorno de Manuela a cidade que deixou há dezoito anos.

Neste caso, a intensidade da protagonista Manuela centra-se na profundidade dessa personagem. O reencontro de Manuela com Agrado indica que é nesse ambiente, ou nos muitos fatos que sucederão a partir desse ambiente, que Manuela encontrará o pai de Esteban, o travesti Lola. Agrado é, então, uma personagem fundamental na permanência de Manuela em Barcelona, pois de agora em diante, na narrativa, Manuela terá encontros com outras personagens que permitirão o desenvolvimento de muitos fatos que emergem na vida de Manuela.

A aproximação de Manuela com Huma Rojo, o contato com Irmã Rosa, interpretada por Penélope Cruz, e sua mãe, Rosa, interpretada por Rosa Maria Sardà, e o filho de Irmã Rosa fornecem à narrativa a intensidade do drama dessas personagens e, de algum modo, afetam a personagem Manuela. O desfecho dessa narrativa em Barcelona permitirá uma sucessão de fatos que revelam a intensidade em todos os elementos que constitui essa narrativa cinematográfica.

O livro intitulado *Conversas com Pedro Almodóvar*, de Frédéric Strauss apresenta uma contribuição acerca da complexidade dos elementos que compõem a narrativa de *Tudo sobre minha mãe* (1999). Nesse livro há um excerto acerca dessa produção cinematográfica, onde emerge a intenção do cineasta Pedro Almodóvar quando produziu essa obra contemporânea e pretendeu evidenciar a intensidade dos elementos nesse melodrama.

Há qualquer coisa de surpreendente e de muito forte em *Tudo Sobre a Minha Mãe*, tu pareces ter posto tudo o que gostas nesse filme: a literatura e a escrita, o espetáculo e os bastidores, as mulheres e as atrizes, a mãe e o filho, o universo dos travestis... Sente-se que tudo o que tu filmas em *Tudo Sobre Minha Mãe* te toca o coração.

Sim, todos esses elementos me são próximos. Tudo isso são coisas muito fortes e muito profundas para mim, do princípio ao fim. *Tudo Sobre a Minha Mãe* fala da criação artística, das mulheres, dos homens, da vida, da morte, e é sem dúvida um dos filmes mais intensos que já fiz. Não que nos outros tenha havido sequências banais, mas neste aqui eu quis ir ao essencial de cada sequência utilizando elipses, e isso dá uma sensação de intensidade, por vezes mesmo um pouco asfixiante. A literatura, o teatro, o amor de duas mulheres, a mãe ferida que luta, o mundo do travesti Agrado e da prostituição são assuntos que eu já tinha

tratado, mas desta vez abordo-os de uma maneira muito diferente. Eu acho que com os mesmos elementos e com as mesmas personagens se pode fazer milhares de filmes diferentes. (Strauss, 2000: 203)

O final da narrativa cinematográfica é o sepultamento de Irmã Rosa. É neste momento da narrativa que Manuela comunica ao pai de Esteban o seu falecimento. Aqui, fecha-se um ciclo para a personagem Manuela. Inicia-se, porém, outro ciclo para essa mesma personagem, pois a Irmã Rosa em seu leito final concedera à Manuela o direito de cuidar de seu filho, também batizado Esteban. Ainda sobre esse ciclo, o espectador/ouvinte confirmará mais adiante no enredo a fase que se iniciara para Manuela, que à Manuela ficara reservado o direito de cuidar do filho de Irmã Rosa e do travesti Lola também batizado Esteban.

Manuela apresenta o filho de Irmã Rosa ao pai da criança. Essa atitude de Manuela levar o filho que Lola tivera com Irmã Rosa sugere uma “compensação” por essa personagem não ter permitido seu filho Esteban conhecer o pai e, da mesma maneira, a Lola que não conhecera o filho que tivera com Manuela. O filho de Irmã Rosa e Lola contraiu o vírus HIV. Manuela, retorna para Madrid com Esteban. Após dois anos, novamente Manuela, agora com Esteban nos braços volta para Barcelona para participar de um congresso sobre Aids. A criança negativizou o vírus em tempo recorde e os médicos querem investigá-la.

O realizador dessa produção contemporânea, Pedro Almodóvar, adequara-se perfeitamente os aspectos de todas as personagens ao drama da protagonista Manuela. A música de Alberto Iglesias utilizada por Almodóvar influencia sobremaneira o espectador/ouvinte para associá-la ao drama das personagens que compõem a narrativa permitindo-lhe a emoção. Por assim dizer, esse filme de Almodóvar compreende perfeitamente o modelo estabelecido para o melodrama cinematográfico.

### **3.3 Análises dos filmes: a aplicação da teoria e dos conceitos abordados na pesquisa**

#### **3.3.1 Elementos dos filmes que permitem relacioná-los com o modelo cinematográfico melodrama – a relação entre música e imagem**

Muitas produções cinematográficas integram o modelo do melodrama, porém, analisar todas as cinegrafias seria um trabalho que foge aos objetivos propostos para esta dissertação. No que toca os objetivos deste trabalho, é fundamental mostrar algumas produções consideradas como bons exemplos de melodrama cinematográfico, o que posteriormente facilitará verificar as características essenciais do modelo aplicadas à teoria do filósofo Peter Kivy e aos conceitos denominados polarização e coerência afetiva por Jeff Smith.

O fato de diversificar as obras cinematográficas em duas produções clássicas e duas produções contemporâneas, de diferentes realizadores garante pontos de vistas variados sobre o melodrama e enriquece o nosso trabalho, permitindo-nos destacar a essência desse modelo artístico tanto em produções nos meados do século XX como no final desse mesmo século. Isto permite dizer que a escolha dos quatro filmes *Tempo de amar e tempo de morrer* (1958), do diretor Douglas Sirk; *Deus sabe quanto amei* (1958), de Vicente Minnelli; *As Pontes de Madison County* (1995), de Clint Eastwood e; *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar atende às características do modelo melodrama cinematográfico.

É nesse sentido que pode afirmar-se que essas produções cinematográficas apresentam relações entre música e narrativa quando a música é utilizada intencionalmente pelo realizador para colmatar o vazio na cena, sublinhar as vozes das personagens, aumentar a música para intensificar os sentimentos de determinada personagem em situação de perigo ou mesmo quando uma personagem tem de tomar decisão em alguma situação adversa. Essa relação da música com a narrativa favorece um outro ponto igualmente relevante, isto é, a música relaciona-se com a narrativa à medida que comunica as emoções de personagens ao espectador/ouvinte. Assim, a música cumpre a sua função no cinema que é a de transmitir a expressividade.

Essas relações entre música e narrativa integram, portanto, as características do modelo artístico melodrama. Por essas razões, os filmes escolhidos permitem a



compreensão da aplicação dos conceitos de polarização e coerência afetiva fundamentada na teoria de Jeff Smith, bem como a aplicação da expressividade ancorada na teoria do filósofo Peter Kivy. No melodrama cinematográfico, música e imagem determinam a essência desse modelo artístico. Essa essência deste modelo cinematográfico pode ser confirmada nos quatro filmes. Apresentaremos, a seguir, na ordem dos filmes mencionados a identificação da essência do melodrama.

Selecionamos para este trabalho uma cena do filme *Tempo de amar e tempo de morrer* (1958), que permite o leitor perceber um exemplo da essência do modelo artístico, ou seja, o melodrama. A descrição, a seguir, da cena é o exato momento em que é possível identificar a essência do melodrama.

Cena 1 – Momento em que Ernst Graeber e Elizabeth Kruse chegam à orla de um rio. A princípio, Ernst leva Elizabeth a um bar que está ali mesmo na orla do rio. O bar está fechado. A paisagem bucólica é o pano de fundo da cena. Durante toda a cena há música instrumental expressiva.

Os elementos que compõem a cena nomeadamente as cadeiras, as árvores, a floresta, o rio, as aves a nadarem no rio e os barcos, transmitem as informações necessárias para o espectador/ouvinte compreender que o local é adequado para o surgimento do amor entre Graeber e Kruse. Há também nesta cena uma árvore com uns galhos secos e outros galhos floridos reportando subliminarmente ao título do filme, ou seja, uma parte da árvore está morta e a outra parte da árvore está a florescer. Há ainda mais um aspecto relacionado com esta árvore que está a florescer, ou seja, seguindo o filme o espectador/ouvinte verificará a gravidez de Elizabeth. Este momento acerca da gravidez é também o amor do casal revelando-se simbólico para a árvore que está a florescer. A música é utilizada nesta cena em primeiro momento para preencher o vazio das imagens e em um momento posterior para sublinhar as vozes das personagens, características estas do melodrama. A música, nesta cena, representa variações no estado emocional das personagens. Neste caso, quando Elizabeth sente o cheiro de violetas, a música sugere descontração das personagens, que rapidamente evolui para o clima romântico entre as personagens. A utilização da música, nesta cena, contudo, fornece ao espectador/ouvinte a informação que neste momento do filme floresce o amor entre Elizabeth e Graeber. A cena descrita revela a profícua relação que a música exerce na sétima arte e as contribuições que esse recurso sonoro apresenta na narrativa

desse filme clássico de Douglas Sirk. A utilização da música nesta cena permite, portanto, a identificação do elemento que distingue o melodrama no cinema, ou seja, a música que é associada às imagens e as vozes das personagens Ernst e Elizabeth também serve para fornecer as informações da narrativa para o espectador/ouvinte compreender a mudança do estado emocional das personagens.

Selecionamos para este trabalho uma cena do filme *Deus Sabe quanto amei* (1958), que permite o leitor perceber que essa produção cinematográfica está inserida no modelo cinematográfico melodrama.

Cena 1 – As personagens Dave e Ginnie chegam à cidade de Parkman e estão a conversar após terem desembarcado do ônibus. Nesta cena, a simplicidade na forma da linguagem utilizada pela personagem Dave que tenta convencer a personagem Ginnie que Parkman não é a cidade adequada para ela é saliente. Ou seja, o moral presente no discurso de Dave não se adequa à personagem Ginnie, que está caracterizada com elementos próprios de uma prostituta. Os elementos que caracterizam Ginnie podem ser identificados pelo vestido decotado, com ombros e braços à mostra, maquiagem forte no rosto, batom vermelho e na mão da personagem que segura uma bolsa de peluche no formato de um coelho, características inadequadas para a sociedade da época, porque se considerarmos o ano de produção deste clássico do cinema, 1958, a sociedade, sobretudo a norte-americana, adotava estilos conservadores nas roupas femininas. Esses estilos conservadores podem ser verificados nas personagens femininas do filme, que estão caracterizadas, em sua maioria, com vestidos que cobrem os ombros e os joelhos das personagens. Uma personagem que contrapõe os hábitos de Ginnie no modo de se portar é Gwen. Essa personagem, além de apresentar hábitos requintados, é discreta no modo de se vestir, no uso de maquiagem leve no rosto, batom em tom mais discreto combinando com a maquiagem leve no rosto, a bolsa de Gwen tem a ver com a ocasião em que Gwen está, portanto, o uso da bolsa para esta personagem é uma questão de adequação ao ambiente. O recurso utilizado pelo realizador do filme nessa cena do diálogo de Dave e Ginnie pode ser confirmado no diálogo das personagens a seguir:

Ginnie: - Ei, onde vais? Então, ias-te embora sem mim?

Dave: - Escuta, querida, ainda é algo cedo para...

Ginnie: - Bem, gosto disso. Convidas uma pessoa para viajar e depois...

Dave: - Espera aí, espera aí. Convidei-te?

Ginnie: - Se não o fizesses, pensas que eu teria vindo? Quem achas que eu sou, alguma vagabunda? A Sala Verde Gilly, em Chicago. Estava com Raymond.

Dave: - Raymond. Raymond?

Ginnie: - O tipo a quem deste um murro.

Dave: - Ah, sim.

Ginnie: - Agora já te lembras?

Dave: - Gostava de esquecê-lo.

Ginnie: - Céus, Dave, sabes, foste muito querido comigo.

Dave: - Ouve...

Ginnie: - Sabes uma coisa? Gostaria de arranjar uma cama suave. O que me dizes a...? O que dizes a irmos descansar e depois disso irmos falar com a tua família? Isso é o maior elogio que um rapaz pode fazer para a sua rapariga. Pedir-lhe que conheça os pais.

Dave: - Escuta, escuta... ouve, doce. Sinto-me mal com isto, mas isto não é uma cidade para ti.

Ginnie: - Tu não me queres aqui?

Dave: - Não, não disse isso. É só que, bom, tenho aqui assuntos a resolver. Por que não vais a um lado, descansas e tomas um banho? O autocarro sai daqui a... Ao meio dia ou 12h30, não sei bem.

Ginnie: - Não precisas de fazer isso, Dave.

Dave: - Bom, acabei por levar essa cara linda para muito longe.

Ginnie: - Cinquenta dólares.

Dave: - Escuta, lamento imenso. Mas sabes como é, um tipo embebeda-se depois conhece uma rapariga... És uma miúda simpática. Gosto de ti. Toma cuidado contigo.

No diálogo das personagens Dave e Ginnie, fica evidenciada a característica dos recursos fáceis utilizados neste clássico do melodrama cinematográfico, ou seja, a linguagem simples e o moral ficam claramente demonstrados também por meio do figurino e dos apetrechos utilizados pela personagem feminina Ginnie.

Em *As pontes de Madison County* (1995) percebemos os elementos que “dão vida” ao melodrama nessa produção de Clint Eastwood. Para tanto, selecionamos uma cena que permite a visualização dos aspectos naturais utilizados pelo realizador nesse filme contemporâneo.

Cena 1 – As personagens Robert Kincaid e Francesca Jonhson estão na ponte Roseman. A ausência de música e o som de insetos revelam um aspecto natural da cena. A música expressiva somente será acionada no fim da cena. Jonhson está sobre a ponte Roseman e Kincaid procura um local para fixar sua câmera fotográfica. Francesca observa Robert enquanto este focaliza a câmera fotográfica. O clima caracterizado verão é perceptível no calor que as personagens sentem. Kincaid diz a Jonhson para pegar uma bebida na camionete. Francesca faz o que Robert disse. Após pegar a bebida, Francesca vê a câmera fotográfica, mas ela não vê Robert. Jonhson caminha sobre a ponte à procura de Kincaid. Francesca o encontra no momento em que Robert recolhe algumas flores na paisagem bucólica, da qual faz parte a ponte Roseman. A personagem masculina entrega um ramalhete de flores a Francesca em agradecimento à sua amabilidade. Esse gesto de Robert acontece de maneira natural e a representação dessa ação da personagem associada ao ambiente natural da cena, “dá um ar” natural à cena, ou seja, tudo nesta cena fica sem exagero. Francesca, porém, brinca com Robert e diz que as flores são venenosas. Robert deixa as flores caírem. Esta brincadeira de Jonhson revela mais uma vez um aspecto natural da cena porém, agora, o aspecto natural diz respeito às personagens. Neste momento da cena, verifica-se o grotesco demonstrado pela atitude risível das personagens. Isto é, este aspecto natural das personagens “dá vida” à narrativa desse melodrama cinematográfico. As personagens abaixam-se para apanhar as flores. A música expressiva surge neste momento da cena. A música utilizada nesta cena acompanha a simplicidade dos aspectos naturais da cena, pois esta música não é exagerada e, por isso, não excede as características das personagens e da narrativa. Aqui a música tem a sua função na narrativa, pois preenche o vazio da cena, sublinha as vozes das personagens Robert e Francesca e comunica ao espectador/ouvinte o surgimento do amor entre as personagens. Neste momento da narrativa fílmica em que a música é acionada, compondo com os sons dos insetos na paisagem natural, o espectador/ouvinte percebe a emoção de Robert Kincaid e Francesca Jonhson, revelada num ambiente natural e, portanto, adequado para demonstrar os aspectos naturais da cena. Ainda com relação aos aspectos naturais nesta cena, o surgimento do amor entre Robert e Francesca na ponte Roseman é a informação subliminar do filme para o espectador/ouvinte compreender a alusão ao título do filme. Neste sentido, esta cena é, assim, apresentada ao espectador/ouvinte possibilitando-o identificar as características peculiares desse modelo que une a música e o drama, que, neste caso, são os aspectos naturais da narrativa neste melodrama cinematográfico.

Durante a pesquisa verificamos que uma das especificidades do melodrama reside na complicação do enredo ficcional. Para identificarmos essa complicação da narrativa selecionamos uma cena que ajuda-nos a compreender os elementos necessários para tornar inteligível o enredo ficcional em sua totalidade. No filme *Tudo sobre a minha mãe* (1999), fica explícita essa peculiaridade desse modelo artístico.

Cena 1 – O desenvolvimento de toda a trama centra-se no momento em que, após o espetáculo *Um bonde chamado desejo*, que Manuela levou o filho Esteban como presente de aniversário, sob forte chuva Esteban espera Huma Rojo para pedir-lhe um autógrafo. Enquanto espera este momento com a atriz, Esteban está a conversar com a mãe acerca do espetáculo. Manuela associa a história do espetáculo com a sua história. Neste momento, Manuela refere o pai de Esteban no diálogo. Esteban, então, diz à Manuela que algum dia a sua mãe terá que dizer a ele tudo sobre o seu pai. Esteban acredita que seu pai falecera antes de seu nascimento. Nesse diálogo Esteban pede a Manuela que lhe dê como presente de aniversário o conhecimento da existência de seu pai. Manuela diz que não seria um bom presente, mas Esteban insiste em saber informações de seu pai. Manuela decide, então, que fará o que pede o filho quando chegar à casa. Esteban beija Manuela no rosto. As atrizes do espetáculo Huma e Nina saem do teatro. O táxi surge, as atrizes entram no táxi. Esteban corre até o carro em que Huma e Nina estão e com a mão bate no vidro. O carro, porém, avança. Neste momento a música preenche o vazio da cena e é aumentada à medida que aumenta a tensão da cena. Manuela aproxima-se de Esteban e diz para esquecer o autógrafo e irem embora. Esteban, porém, corre atrás do carro. A música é a indicação para o espectador/ouvinte que a tensão da cena aumenta à medida que Esteban corre atrás do carro sob forte chuva e, essa ação da personagem revela perigo para essa mesma personagem. Aqui reside a complicação do enredo ficcional desse melodrama cinematográfico, pois nesta mesma cena Esteban é atropelado. A música pára. Ouve-se a voz de Manuela e o som da chuva. A cena que segue a narrativa revela a morte de Esteban. Este acontecimento na diegese, iniciado com o acidente de Esteban é o nó desse enredo ficcional que decorrerá uma sucessão de fatos envolvendo a mãe de Esteban, ou melhor, tudo o que diz respeito a história de Manuela. É, portanto, a partir da cena que imprime complicação no enredo ficcional desse melodrama cinematográfico que o espectador/ouvinte reconhece subliminarmente a alusão ao título do filme. Consideramos a cena descrita como elemento central para o desdobramento da narrativa fílmica devido ao fato de que a

partir dessa cena o realizador desse melodrama contemporâneo suscita na personagem Manuela a necessidade de retornar ao seu passado por meio da viagem que faz à cidade de Barcelona para encontrar o pai de seu filho, o travesti Lola.

Torna-se importante dizer que durante os estudos acerca do tema, verificamos que o público a quem se destina essa categoria cinematográfica é bem diversificado, o que permite pensar que esse público necessita ser conduzido por um fio que o leva a expressar suas emoções e seus sentimentos. É esse conhecimento sobre a identidade do público do melodrama que permite o modelo perpetuar-se nas artes expressivas, adaptando-se à sétima arte, sem perder a sua essência, ou seja, a música.

Levando-se em consideração as cenas descritas anteriormente, acerca dos filmes selecionados para este estudo, verificamos como a música contribui para o público compreender a narrativa cinematográfica. Podemos considerar que, neste sistema simbólico onde a música associa-se à imagem para fornecer informações que ajudem o público do melodrama a compreender a narrativa, a música é um elemento essencial. Ronel Alberti da Rosa mais uma vez traz para este estudo uma contribuição que explica a convergência dos sistemas simbólicos música e imagem no cinema.

Um ponto é pacífico, observam Adorno e Eisler: *alguma* relação tem de haver entre imagem e música. Se não a que sugeriu Eisenstein, qual então? Os autores de *Komposition für den Film* acreditam que, apesar da mediação que possa haver entre os dois e apesar de seu caráter antitético – e justamente por causa dele música e imagem têm que convergir. A exigência básica da concepção musical do filme é que a natureza específica da sequência determine a natureza específica da música – ou, de forma inversa, em geral um caso mais hipotético, que uma música específica determine uma imagem específica. (Rosa, 2003:107)

O esclarecimento de Ronel Alberti da Rosa, quando refere Adorno e Eisler explica a relação entre a música e a imagem no cinema. A convergência destes dois sistemas simbólicos é necessária, pois o cinema não pode funcionar sem a música. E, neste caso, a natureza específica das imagens determina a natureza específica da música, ou seja, uma música com uma natureza específica é utilizada num conteúdo de natureza específica, quando o produtor do filme quer demonstrar alguma intenção específica para o espectador/ouvinte.

Ainda neste ponto do produtor utilizar a música na narrativa cinematográfica para comunicar a intenção ao espectador/ouvinte, há outro fator identificado nos filmes. Trata-se dos aspectos cómicos e trágicos, sublinhados pela música, e que intensificavam os seus efeitos ao exaltar as características *vício* e *virtude* das personagens, para uma orientação particularmente adaptada no modelo melodrama cinematográfico. Acerca deste assunto, Edmundo Cordeiro menciona:

Estas narrativas representadas, sujeitas embora a evoluções e a manifestações variadas no decorrer do século XIX, por simplificadas na forma e por esquemáticas, tinham a virtude, e talvez daí o seu sucesso, de devolver aspectos da vida quotidiana de muitos. De modo que, quando surge o cinema, o filme vem a tornar-se na forma que substitui o melodrama teatral enquanto espectáculo popular – filme enquanto espectáculo popular, desde logo, nos seus começos, nas feiras, com a projecção de breves rábulas filmadas. E, sendo mudo o cinema, a mímica dos actores, além de excessiva, era como que naturalmente acompanhada pela música: melo-drama.

O filme, porém, só vem efectivamente a substituir o melodrama teatral um pouco mais tarde, no início da segunda década do século XX; e na América com o decisivo contributo de D.W. Griffith e Charles Chaplin [...]. (Cordeiro, 2006:26)

É possível afirmar que, desde o início do cinema, a música possui um papel fundamental na execução do filme. A ausência do som no cinema mudo conta apenas com a música para intensificar a carga dramática das histórias projetadas em telas utilizadas para fazer o público se emocionar. É neste ponto que interessa dizer, aqui, que o melodrama relaciona-se com o burlesco, percebido pela intensidade musical para instaurar a tristeza sonora e provocar a lágrima no espectador/ouvinte. Esse efeito da música no filme intensifica a ação e torna intenso o melodrama, permitindo o espectador/ouvinte experienciar as sensações que a música provoca.

Assim como nos clássicos de Chaplin (*O Garoto de Charlot* [*The kid*, 1921] e *Luzes da Ribalta* [*Limelight*, 1952]) e D.W. Griffith (*Nascimento de Uma Nação* [*The Birth of a Nation*, 1915] e *O Lírio Quebrado* [*Broken Blossoms*, 1919]), considerados precursores na história do melodrama cinematográfico, os filmes analisados se aproximam por dois fatores, o primeiro fator retrata a vida quotidiana de muitas pessoas, que, embora seja vivida, nem sempre é demonstrada. O fator seguinte é a

montagem das imagens, como determinação das emoções para as filmagens do melodrama no cinema. Edmundo Cordeiro considera:

O cinema passou a ser *montagem*: mais do que o conteúdo dos pedaços ou planos, o que importa é a maneira como estes são ligados. Isto tem interesse decisivo para a apropriação do melodrama por parte do cinema, na medida em que se pôde explorar os efeitos emocionais da montagem à escala do filme inteiro – sobretudo por intermédio da montagem paralela e alternada, e pelo uso do grande plano. E diga-se que o termo melodrama veio a ganhar um poder descritivo tal, que, na primeira metade do século XX, *melodrama* era o nome comum de qualquer filme: em Hollywood faziam-se melodramas. (Cordeiro, 2006: 27)

A montagem adequada é determinante para o êxito do melodrama cinematográfico. Os pedaços ou os planos ligados são os recursos artísticos que estabelecem as condições necessárias para a produção fílmica, mas a maneira como estes pedaços ou estes planos são ligados podem variar de acordo com a intenção do produtor. As características que combinam as circunstâncias ficcionais organizam este modelo de filmes para transmitir os efeitos emotivos.

As características desta categoria apresentam algumas semelhanças com a vida do ser humano comum. De entre a representação das características do melodrama destaca-se a virtude representada pela vida quotidiana. Esta característica encenada na linguagem cinematográfica do melodrama compõe um complexo quadro de montagem resultando nos efeitos emocionais que a técnica de montar os pedaços ou os planos exerce no espectador/ouvinte. Isto implica dizer que a ligação dos planos, na montagem do melodrama cinematográfico, permitiu novo significado para o termo, uma vez que os filmes produzidos em Hollywood passaram a ser designados melodrama.

Neste sentido, a tentativa de o cinema utilizar os recursos do melodrama parece garantir sucesso na produção e na recepção do modelo. A receita de elementos fáceis, utilizados em narrativas circulares e repetitivas opera na inunção desse modelo que emprega a técnica melodramática para contar histórias comuns para o público em geral. Percebe-se, neste ponto, o quanto o público pode identificar-se e estar ligado à narrativa do melodrama. Por esta razão, interessa, aqui, referir as reflexões da teórica brasileira



Silvia Oroz (1999), que contribuem para a compreensão da dualidade na relação do público e da crítica com o modelo artístico melodrama:

O melodrama foi o gênero cinematográfico mais amado pelo público e o mais repudiado pela crítica e pelos chamados “públicos eruditos”. Na década de 60, quando a necessidade imperiosa era situar o cinema num momento histórico de características antiimperialistas e destacar sua importância autoral e político-cultural, afastou-se e combateu-se a produção anterior. Foi negada e desqualificada fobicamente. Historicamente, compreende-se esta atitude como uma necessidade tática e não estratégica. De outro modo, seria o suicídio cultural de negação das próprias referências cinematográficas e da importância que aquele tipo de cinema teve para seu público. (Oroz, 1999:13-14)

Esclarecida a utilização do termo melodrama para as montagens que se faziam nos filmes na primeira metade do século XX em Hollywood, as características utilizadas no cinema para produzir esse modelo artístico, reconhecido por ser rico em seus excessos estilístico e/ou emocional a contrastar com a narrativa realista que conduz o espectador/ouvinte à emoção, verificaremos a aplicação da teoria da expressividade de Peter Kivy e os conceitos de polarização e de coerência afetiva, de Jeff Smith aplicados aos filmes selecionados para este trabalho.

Ainda que as cinegrafias escolhidas sejam de diferentes realizadores e contextos, é possível verificar a relação entre a música e a imagem, e a combinação da palavra e da música, conforme estabelece o inquérito filosófico de Peter Kivy, que trata da teoria da expressividade da música, ou seja, do preenchimento do vazio expressivo das imagens na cena. Esta relação será analisada na seção a seguir, que aborda a aplicação da teoria de Peter Kivy e os conceitos propostos por Jeff Smith.

### **3.3.2 A teoria de Peter Kivy e os conceitos de polarização e de coerência afetiva, de Jeff Smith aplicados aos filmes selecionados**

A aplicação das teorias de Peter Kivy (1999) e Jeff Smith (1997) serão visivelmente aplicadas durante a análise das cenas dos filmes *Tempo de Amar e Tempo de Morrer* (1958), *Deus sabe quanto amei* (1958), *As pontes de Madison County* (1995) e *Tudo sobre minha mãe* (1999).

Diante da variedade de elementos que compõem o melodrama, cabe ressaltar que fizemos um recorte de duas categorias para verificar como a função da música aplica-se no cinema. Essas duas categorias são nomeadas por Jeff Smith de polarização e de coerência afetiva, que serão utilizadas na análise dos filmes descritos no parágrafo acima.

Destacamos que embora tais categorias já tenham sido apresentadas no segundo capítulo desta dissertação, trabalharemos aqui a identificação dessas categorias no contexto fílmico das obras selecionadas para esta pesquisa. Para tanto, abordaremos primeiramente as cenas dos filmes em que a categoria denominada polarização teorizada por Jeff Smith e, posteriormente, evidenciaremos a categoria coerência afetiva, teorizada por esse mesmo autor, que aparece de forma explícita nas referidas produções cinematográficas.

A polarização foi identificada na análise dos quatro filmes. De acordo com esta pesquisa, a polarização é a variação da escala semântica bipolar na música que acompanha a imagem na cena. A música proporciona o deslocamento da personagem no filme a possibilitar o espectador/ouvinte imaginar ou deduzir o devir na ação seguinte da cena no filme. As escalas musicais vão de um extremo ao outro e possui uma variação de espaço e de tempo peculiar à produção cinematográfica clássica e contemporânea. Isso foi comprovado na análise dos filmes selecionados para este trabalho, conforme está descrito a seguir.

Em *Tempo de amar e tempo de morrer* (1958), às duas horas e três minutos do filme surge a cena em que Ernst Graeber está a ler a carta enviada por sua esposa, após libertar os prisioneiros da granja. Nesta cena, verifica-se o entrecruzamento de pólos tal como escreveu Victor Hugo no prefácio de *Cromwell* acerca do melodrama. A polarização aplica-se durante toda a cena, pois a variação da escala semântica na música

utilizada pelo realizador Douglas Sirk acompanha a imagem da personagem Graeber. Ou seja, no momento em que a personagem Ernst está a ler a carta, as escalas musicais utilizadas por Sirk variam no espaço e no tempo da cena. Para facilitar a compreensão da aplicação da polarização nesta cena, é possível afirmar que no momento em que o soldado, colega de Ernst, chega para avisá-lo que o pelotão do exército irá se deslocar, a música fornece informações ao espectador/ouvinte que algo acontecerá na cena. A música é aumentada neste momento. O espectador/ouvinte espera uma situação de tensão na cena, pois a personagem está com uma arma empunhada nas mãos e mira nos prisioneiros para matá-los. A música nesta cena move o conteúdo expressivo da imagem. Essa música sugere que a personagem Ernst irá atirar em seu colega do exército para libertar os prisioneiros. Novamente a variação da escala semântica na música revela um movimento que vai de um extremo ao outro na cena, pois agora a música sugere tranquilidade para as personagens libertas por Ernst. A câmera focaliza a personagem que Ernst matou. A polarização aplica-se novamente na cena pois a música agora comunica ao espectador/ouvinte a tensão que instaura-se na cena. Essa comunicação é fornecida pela música por meio da variação musical que está presente neste momento da cena no filme.

O filme *Deus sabe quanto amei* (1958) exhibe aos quarenta e quatro minutos e cinquenta segundos as personagens Dave e Ginnie a caminharem pela calçada após saírem do Smitty's Bar. Neste momento do filme aplica-se a polarização. A música inicial na cena sugere tranquilidade e descontração a Dave e Ginnie. Em seguida, Raymond surge na frente dessas personagens. A variação tonal da música movimenta a ação nesta cena da narrativa e sugere tensão. Essa variação tonal da música é medida pela escala semântica musical que passa do estado de tranquilidade e descontração das personagens Dave e Ginnie à tensão destas mesmas personagens para a narrativa cinematográfica. Ressalta-se que essa tensão na cena tem a ver com a personagem Raymond que briga com Dave por causa de Ginnie. Deste modo, configura-se a perfeita aplicação da polarização na cena. Ou seja, à medida que, nesta cena, o processo envolve os significados afetivos do estímulo visual das personagens para um pólo tranquilidade ou para um pólo de tensão, na cena, a música acompanha essa movimentação dos pólos. Assim, os indivíduos colocaram em prática a informação musical, criando um padrão afetivo consistente sobre a associação modal entre a música e a imagem, influenciando a interpretação visual das imagens. A briga entre as personagens masculinas, a seguir no

filme, é a indicação para o leitor desta dissertação perceber que a polarização cumpre efeito nesta produção cinematográfica a qual fora fornecida por meio da variação da escala semântica da música. Esta categoria conceitual, a polarização, aplica-se em todo o momento da cena.

A produção cinematográfica *As pontes de Madison County* (1995) revela a uma hora e cinquenta segundos de exibição do filme a aplicação da polarização. Essa aplicação ocorre no momento em que a personagem Francesca aperta a maçaneta da porta da camionete enquanto ela vê Robert parado na sua frente. Há música nesta cena. Nesse momento, a variação da escala semântica na música acompanha a imagem da mão da personagem a apertar a maçaneta da porta. Essa atitude da personagem Francesca revela o que Smith chamou de interação, onde a música move o conteúdo da imagem para o pólo emocional comunicado pela música. Ou seja, no momento em que a personagem Francesca aperta a maçaneta, essa personagem revela a vontade de abrir a porta e descer da camionete para encontrar Robert e juntos seguirem a vida. Nesse caso, o conteúdo da imagem é essa mesma personagem, que interage com a música expressiva de tristeza/angústia na forma de um conjunto suficientemente dinâmico para manter o público atento na cena. É, portanto, neste momento da cena que ocorre a polarização pois essa variação da escala semântica na música possibilita ao espectador/ouvinte imaginar a ação seguinte da personagem. Nesse sentido, fica fácil compreender o processo que envolve os significados afetivos do estímulo visual para um pólo ou outro da escala semântica bipolar da música, utilizadas neste momento da produção cinematográfica, que denotam a aplicação da polarização. Ainda assim, importa dizer que, nesta cena, a informação musical de tristeza/angústia é revelada pela personagem Francesca a apertar a maçaneta da camionete. Por esse motivo, o conteúdo visual da personagem Francesca aproxima-se do caráter específico de tristeza/angústia da música.

A obra cinematográfica *Tudo sobre minha mãe* (1999) mostra aos doze minutos e vinte e cinco segundos do filme a personagem Esteban a correr até o táxi em que Huma Rojo acabara de entrar. Esteban quer um autógrafa da estrela do teatro madrileno. Neste momento da cena aplica-se a polarização, pois a música utilizada pelo realizador do filme indica uma variação da escala semântica que acompanha a imagem de Esteban na cena. Isto é, a música utilizada neste momento da cena proporciona o deslocamento dessa personagem que está com a sua mãe, a personagem Manuela, até o carro. Esteban

corre em direção ao carro em que Huma está com Nina. Nesse caso, a aplicação da polarização reconhece-se pelas incoerências temporais entre música e imagem que continuam a alternar-se na cena, pois no momento em que Esteban, sob chuva, corre atrás do carro que acabara de arrancar com as atrizes do teatro, as escalas musicais alternam-se nos pólos de tensão e suspense da cena, acompanhando os significados afetivos do estímulo visual da cena, isto é, de tensão e suspense. Essas escalas musicais são fornecidas pela música que sugere tensão e suspense numa variação dos pólos da própria cena, a qual a música é interrompida quando essa personagem é atropelada por um carro. Assim, o entendimento da variação da escala semântica bipolar da música proporciona a compreensão da polarização aplicada nesta cena.

Prosseguindo-se à pesquisa, buscaremos agora identificar nos quatro filmes selecionados para esta pesquisa, os dois clássicos e os dois contemporâneos, conforme fora descrito anteriormente a aplicação da coerência afetiva. De acordo com Jeff Smith, a coerência afetiva é o recurso utilizado pelo realizador do filme para intensificar as qualidades afetivas da imagem proporcionando as características emocionais mais fortemente no espectador/ouvinte. Esse autor considera que se a imagem ou a música forem apresentadas isoladamente o espectador/ouvinte não seria capaz de sentir o efeito da coerência afetiva.

Por essa razão, a coerência afetiva acontece por meio da associação da música com a imagem. As características emocionais do espectador/ouvinte são facilmente percebidas no momento em que esse espectador/ouvinte assiste a cena, pois, a associação entre as músicas e as imagens nos filmes analisados intensificam a emoção da personagem, que é experienciada pelo espectador/ouvinte. Cabe mencionar neste momento um ponto relevante, ou seja, ao separar a imagem da música foi possível perceber que o resultado emocional experienciado pelo espectador/ouvinte não é o mesmo conforme afirmou o teórico Smith no segundo capítulo desta dissertação.

Para facilitar a compreensão do leitor desta dissertação relataremos a seguir as cenas selecionadas para exemplificar a aplicação do conceito de coerência afetiva. Lembramos ainda que o recorte para verificar a aplicação deste conceito nas cenas foi escolhido com base no conhecimento apreendido no desenvolvido desta pesquisa.

As primeiras imagens do filme *Tempo de amar e tempo de morrer* (1958) apresentam o título a sobrepor-se à imagem de uma árvore com flores nos galhos, na

sequência exibe os nomes do realizador, do músico que compôs as trilhas sonoras e o nome dos atores que fazem parte desse melodrama cinematográfico. A música instrumental transmite uma sensação agradável para o espectador/ouvinte e sugere romance na história que será contada. Enquanto o espectador/ouvinte vê a imagem e ouve essa música expressiva, caem as flores. A imagem exibe a mudança da estação do ano, que muda do outono para o inverno. Cai a neve. As flores não estão mais na árvore. À medida que a imagem mostra a mudança da estação do ano, muda-se também a música. Nota-se que a música utilizada por Douglas Sirk tem a intenção de chamar a atenção do espectador/ouvinte, sugerindo o desenvolvimento do enredo na perspectiva do quotidiano de pessoas comuns que convivem com a guerra. Além de preencher o vazio da cena, que segue sem diálogo, a música permite ao espectador/ouvinte a sensação “agradável” de outono, que em seguida torna-se uma sensação de “apreensão” transmitida por outra música na cena seguinte do filme, quando há mudança da estação do ano do outono para o inverno.

Uma outra cena onde podemos confirmar a aplicação da coerência afetiva está no filme *As pontes de Madison County* (1995). A coerência afetiva percebida na relação estabelecida por meio da sonoridade associada à cena em que Francesca revê Robert da janela da camionete, durante a chuva. A música acompanha a falta de movimento da personagem e a sua tristeza em rever Robert fisicamente tão perto, mas ao mesmo tempo tão distante da sua realidade naquele momento. O drama dessa personagem feminina em permanecer na camionete ou descer e buscar o que realmente deseja poderá ser sentido pelo espectador/ouvinte no momento em que a música contínua e melancólica “dá vida” à imagem da personagem, intensificando as emoções de Francesca Jonhson.

Retomando ainda o que Smith (1997) teoriza acerca da coerência afetiva é possível dizer que o significado emocional das combinações audiovisuais poderá ser aumentado. Isoladamente, a música ou a imagem não teria o mesmo resultado. No desfecho do filme *Tempo de amar e tempo de morrer* (1958) a personagem Ernst Graeber transforma-se em um mártir do exército alemão, quando é atingida por uma bala no momento em que lê a carta de sua amada, Elizabeth Kruse. Aqui buscamos identificar, a partir da cena da morte de Ernst, como a trilha sonora utilizada no filme somada aos recursos de imagens nesta cena traduz o que queremos explicitar acerca da coerência afetiva e de seu efeito no espectador/ouvinte. A aplicação da coerência afetiva

ocorre quando o sentimento afetivo na música assim como na imagem das personagens na cena aumenta a experiência do espectador/ouvinte para a compreensão de perigo por que passa Ernst Graeber.

Uma outra cena propícia para análise da coerência afetiva à qual se dedicou Jeff Smith (1997) poderá ser confirmada no filme *Deus sabe quanto meei* (1958), quando Ginnie desembarca em Parkman, após Dave desembarcar também na mesma cidade. Ginnie conheceu Dave na cidade de Chicago. Dave, supostamente, a teria convidado a viajar com ele. O diálogo das personagens se dá ali mesmo na estação de ônibus. A personagem Dave oferece dinheiro a Ginnie para que volte a Chicago. Neste momento fica evidente a coerência afetiva, pois a tristeza que Ginnie sente é visível na imagem do rosto da personagem. Ou seja, ao final do diálogo das personagens, a música expressiva sugere sentimento de decepção/desamparo para Ginnie. Aqui há uma questão a ser considerada. Quando Smith (1997) sugere que, muitas vezes, a música fornece ao espectador/ouvinte uma informação diferente da que indicam as imagens, acerca de uma cena aparentemente macabra que se transforma em comédia por meio do uso da música, há um equívoco na cena que impede o espectador/ouvinte compreender a cena que a narrativa apresenta. A música, nesse caso, leva o espectador/ouvinte a distanciar-se do que mostram as imagens. Especificamente, nessa cena de Dave e Ginnie, acontece esse equívoco entre o conteúdo expressivo das imagens e o conteúdo expressivo da música.

Torna-se relevante apresentar também como a coerência afetiva poderá ser percebida no quarto melodrama analisado. Em *Tudo sobre minha mãe* (1999) é possível dizer que a ligação mental que o espectador/ouvinte faz no sentido afetivo da música bem como na parte visual da personagem em uma sequência de cenas aumenta a experiência desse espectador/ouvinte para a compreensão da cena. Durante a narrativa tudo se torna intenso para Manuela: a perda do filho, o retorno à Barcelona, cidade que ela deixou quando levava Esteban no ventre, os reencontros e os acontecimentos na vida de cada personagem que ali ela encontra. Há a gravidez da personagem Irmã Rosa, que provoca uma aproximação com a personagem Manuela, pois Rosa engravidou do travesti Lola, pai de Esteban e ainda contraira de Lola o vírus HIV. A intensidade de recursos utilizados nessa produção fílmica é uma constante presença que permite visualizar o clímax na cena mais aguardada, isto é, a cena em que Manuela encontra Lola para dar a notícia do falecimento de seu filho, Esteban. Lola aparece no local de sepultamento de Irmã Rosa. Ainda com relação ao clímax, embora durante a narrativa a

personagem Lola não esteja presente, o diálogo entre Manuela e Lola traz para o tempo presente, o passado dessas duas personagens. O diálogo dessas personagens dá à cena um tom de objetivo cumprido para a personagem Manuela, já que a mãe de Esteban fora a Barcelona somente para essa finalidade. A aplicação do conceito de coerência afetiva desenvolvido por Jeff Smith (1997) fica nítida nesta cena. No momento em que Lola aparece no alto do cemitério, a música instrumental de tristeza utilizada pelo realizador do filme, logo após Manuela estar com a Irmã Rosa no hospital, indica para o espectador/ouvinte, que o sepultamento é de Irmã Rosa. Neste sentido, é possível compreender o significado afetivo de tristeza da música expressiva em despedida a mover o conteúdo da imagem, quando o filme exhibe ao alto da cena a personagem Lola em traje na cor preta. Além disso, poderá ser comprovada a coerência afetiva, quando o espectador/ouvinte liga o sentido afetivo de tristeza da música à parte visual, o ambiente, cemitério, e das demais personagens que compõem a cena e, o que poderá fazer com que o espectador/ouvinte intensifique suas emoções no momento em que ouve a música e percebe as qualidades afetivas das personagens Manuela e Lola, proporcionadas pela trilha sonora.

Até este momento da dissertação, discorreremos acerca da aplicação dos conceitos apresentados por Jeff Smith a saber, a polarização e a coerência afetiva. Doravante, desenvolveremos a aplicação da teoria de Peter Kivy, quando o autor explica como a música é utilizada no cinema para ultrapassar o déficit expressivo das imagens e sublinhar as vozes das personagens. Mais uma vez, o filme *Tempo de Amar e Tempo de Morrer* adequa-se à aplicação da teoria que abordamos nesta dissertação. Sendo assim, a teoria de Peter Kivy aplica-se no filme *Tempo de Amar e Tempo de Morrer*, pois a música expressiva preenche o vazio das imagens na cena em que os militares caminham sobre a neve no campo de concentração do exército alemão. Esta cena é ausente da voz humana. A música expressiva preenche o vazio da cena. Essa música adequada à cena ajuda o espectador/ouvinte a compreender que os soldados estão no campo de concentração. A música instrumental faz-se presente durante os dois minutos e trinta segundos iniciais do filme e as imagens que espectador/ouvinte vê/ouve são estas:





Figura 3.1 – A música colmata as imagens na cena em que os militares marcham sobre o gelo em direcção ao campo de concentração.

Uma outra cena deste filme em que novamente aplica-se a teoria da expressividade de Peter Kivy (1999) é a cena que as personagens Ernst e Elizabeth caminham em direcção à orla do rio. A teoria da expressividade de Kivy (1999) aplica-se, então, no momento em que as imagens das personagens Ernst e Elizabeth acionam a música para preencher a falta de expressividade que há nessas imagens na cena. Nesse sentido, aplica-se nesta cena do filme a função da música no cinema tal como disse Kivy. Essa verificação da função da música no cinema aplicada nesta cena ocorre no momento em que a música expressiva preenche esse 'vazio do silêncio' das imagens, permitindo assim, o efeito de sentimentalismo entre as personagens Ernst e Elizabeth, mais especificamente, o efeito de romance dessas personagens na cena. Nesse sentido, este melodrama fornece o tecido musical expressivo e dramático à cena. Esta aplicação da teoria nesta cena vai ao encontro da conclusão esclarecedora que Kivy (1999) chegou acerca da necessidade da música atuar na cena fílmica. Aqui, neste momento da cena, aplica-se a ideia que Kivy (1999) afirmou quando disse que a música ultrapassa o défice expressivo das imagens. No caso dessa cena, a música adiciona a dimensão do som expressivo, fornecendo à Elizabeth a expressão emotiva que falta à imagem da personagem. Aplica-se novamente a teoria de Kivy (1999) nessa cena, quando a música sublinha as palavras das personagens Ernst e Elizabeth. Ou seja, a música que sublinha as palavras de Graeber e Kruse enquanto, as personagens dialogam transmite a expressividade que, as palavras sem o acompanhamento sonoro, não conseguem transmitir ao espectador/ouvinte. A música, então, funciona nesta aplicação da teoria de Kivy (1999) na cena desse filme como uma coordenação com a palavra das personagens Ernst e Elizabeth. A música que, agora, no filme, sublinha as vozes das personagens enquanto Graeber e Kruse dirigem-se para a orla transmite essa expressividade das palavras das personagens. Nos intervalos das vozes das personagens a música, nesta cena, colmata o vazio das imagens das personagens. No caso desta cena, Graeber

conduz o diálogo para o envolvimento amoroso com Elizabeth. Mais uma vez a teoria de Peter Kivy (1999) aplica-se, pois a música expressiva sublinha as vozes das personagens, que se beijam ali mesmo na orla do rio. Neste momento a cena sugere romantismo, a música é aumentada e cumpre o que Kivy (1999) chamou de “a função da música preencher o silêncio da cena”. Aqui aplica-se novamente a teoria de Kivy (1999), quando este teórico afirmou que o cinema sonoro, assim como o cinema mudo, conta com o recurso de utilização sonora, tornando intrínseca a relação entre música e imagem. A música expressiva relaciona-se com a imagem das personagens Ernst e Elizabeth. As imagens abaixo permitem visualizar o momento em que aplica-se a teoria de Peter Kivy (1999) e os conceitos de polarização e de coerência afetiva, desenvolvidos por Jeff Smith (1997) nesta cena no filme.

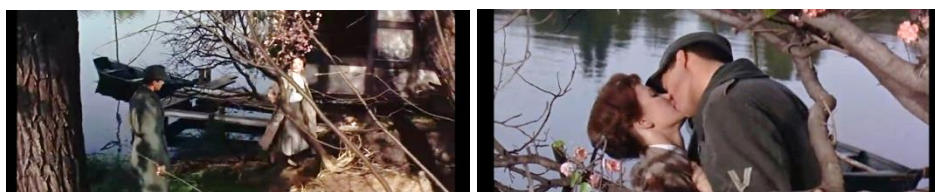


Figura 3.2 – A música colmata as imagens na cena em que as personagens Ernst e Elizabeth estão em baixo da árvore a florescer.

Outra cena que selecionamos para verificar a aplicação da teoria de Kivy (1999) é quando Ernst está a procurar por sua esposa e encontra um militar que está a socorrer uma vítima. Ernst pede-lhe informações. Neste momento, Ernst olha para o prédio em chamas, que provavelmente é a fábrica onde sua esposa trabalha. O espectador/ouvinte ouve a música expressiva de tensão. Ernst vai em direção à sua casa. Nessa cena, a teoria da expressividade de Peter Kivy continua a ser aplicada. Como também os conceitos de polarização e de coerência afetiva desenvolvidos por Jeff Smith. Ou seja, por um lado a música de suspense atribui a expressividade à cena, por outro lado, a expressividade emocional da música comunica os sentimentos de medo e de apreensão da personagem Ernst Graeber ao espectador/ouvinte. Importa mencionar que esse modelo de associação da qual o espectador/ouvinte se adequa na pesquisa psicomusicológica assemelha-se à teoria da expressividade de Peter Kivy (1999), que relaciona a música às imagens. Ora, se as imagens dessa cena revelam tensão ao filme, então essas imagens relacionam-se com a música expressiva de suspense. Nessa cena

aplica-se, portanto, a teoria de Kivy (1999), quando este filósofo menciona a metáfora do espaguete para explicar, depois que o cinema sonoro passou a utilizar a música para transmitir a expressividade, a música passou a ser associada adequadamente à imagem. Uma vez conhecida essa relação, o cinema não mais deixou a música para transmitir a expressividade. No caso específico dessa cena, a função da música é transmitir a expressividade que há na tensão da personagem Ernst que procura desesperadamente a sua esposa e, nesse momento da cena, a imagem que o espectador/ouvinte vê é de uma fábrica em chamas e não da personagem Graeber. Nesta relação da música com a imagem aplica-se, mais uma vez, a teoria de Kivy, quando este autor disse que a música permite que a história que está sendo contada faça sentido para o espectador/ouvinte, pois, no momento em que o espectador/ouvinte vê/ouve a imagem/música este público compreende que nessa cena do filme a personagem Graeber passa por sentimento de tensão. A expressividade da música fornece essa informação para o espectador/ouvinte. A imagem que a personagem Ernst Graeber e o espectador/ouvinte veem é esta:



Figura 3.3 – A música de suspense preenche a imagem na cena em que Graeber está a ver a fábrica em chamas.

Seguindo esta cena no filme, Ernst entra na sua casa, que está em chamas. Aplica-se, aqui, uma característica do melodrama apresentada por Ivete Huppés (2000), no primeiro capítulo desta dissertação, quando a autora disse da virtude da personagem nesse modelo artístico que tem por essência relacionar a música à ação. Ou seja, a atitude heróica da personagem Ernst Graeber representa, nesse modelo artístico, o melodrama, que evoluiu para o cinema, a virtude. Ernst Graeber sobe até o quarto para salvar a sua esposa, não a vê mas recolhe os objetos que consegue. A música de suspense é aumentada. Nesta cena, a intenção de deixar o espectador/ouvinte com a sensação de aflição, prendendo-o à narrativa é conseguida pelo realizador do filme. O incêndio atinge o quarto onde encontra-se a personagem Graeber. Ernst atira os objetos

que consegue reunir pela janela. A música da cena se mistura com o som expressivo das chamas do fogo. Ernst Graeber sai do quarto pela janela, pois o fogo o impediu de passar pela porta. Aplica-se nesta descrição o heroísmo contra a vilania, da qual disseram os autores do melodrama no primeiro capítulo desta dissertação. O incêndio, nessa cena, representa o perigo, a vilania, uma característica no enredo do melodrama. A música de suspense utilizada nesse momento provoca apreensão no espectador/ouvinte prendendo a atenção desse espectador/ouvinte na narrativa. Utilizando a teoria de Peter Kivy (1999) nessa cena, acredita-se na intencionalidade do realizador desse filme em manter o público atento na história contada. As imagens a seguir exibem o momento por que passa a personagem Ernst Graeber.



Figura 3.4 – A música de suspense colmata o vazio expressivo das imagens na cena. As seqüências de imagens exibidas no filme mostram a personagem Ernst Graeber a sair do quarto com os pertences na mão.

Uma das cenas a ser considerada aqui que direciona a leitura do espectador/ouvinte para o desfecho da diegese fílmica é a cena em que Ernst está a ler a carta enviada por sua esposa. Neste momento, a teoria da expressividade à qual se dedicou Peter Kivy (1999) aplica-se na cena, pois a música sutil que transmite leveza, sublinha a *voz off* da personagem Elizabeth, que está a ler a carta para o espectador/ouvinte. Este momento pode ser percebido na imagem a seguir, que revela, na expressão facial, a tranquilidade da personagem Ernst Graeber.



Figura 3.5 – Ernst Graeber a ler a carta de Elizabeth Kruse Graeber. A cena no filme exhibe a *voz off* de Elizabeth a ler a carta.

A leitura da carta é interrompida por um colega militar de Graeber. Eles discutem pelo destino das personagens prisioneiras, que Graeber está a vigiar. Nesse momento, a música de suspense passa a preencher a cena e a sublinhar as vozes das personagens, cumprindo-se assim, mais uma vez, a aplicação da teoria desenvolvida por Peter Kivy, a qual diz que a música expressiva sublinha as vozes das personagens, quando essa mesma música expressiva adiciona expressividade que falta às imagens. Um momento percebido nesse diálogo dos colegas militares na cena pode ser identificado quando o militar responde à Graeber: “não vamos levá-los conosco. Vou acabar com eles”. O soldado abre a porta onde os prisioneiros se encontram. A música, novamente de suspense atua em tom de suspense na cena. Há nesse momento a aplicação da teoria de Peter Kivy. Graeber a tentar salvar os civis segura no ombro do militar e a música sublinha o diálogo das personagens. Nesse sentido é possível reconhecer que a dramaticidade da música acompanha a imagem, como está descrito na teoria de Kivy e no modelo associacionista defendido por Cohen acerca da experiência fenomenológica do espectador/ouvinte, conforme está referenciado no segundo capítulo desta dissertação. Após a discussão sobre o destino dos prisioneiros, o militar tenta atirar neles, porém Graeber o impede. É, então, nesse momento que o colega volta sua arma na mira de Graeber que em autodefesa dispara primeiro a arma. A música de suspense toma conta da ação na cena transformando-se em representação do sentimento de dor dessa personagem atingida pela bala da arma e do Graeber ao ver que matou o seu colega. Em seguida, Graeber vira-se para os prisioneiros e liberta-os. Nesse momento da cena, mais uma vez, aplica-se a teoria de Kivy, pois a música expressiva preenche o vazio da cena e acompanha as imagens. Graeber olha para o militar morto. A música indica, novamente, suspense no filme. Ernst Graeber sai de cena e os prisioneiros saem ao som de música que sugere liberdade. Graeber pega na carta, a música muda, mas mantém a leveza. O som muda e indica o surgimento de um suspense. O último prisioneiro a sair pega na arma do soldado que a personagem Graeber matara. Neste momento a música de suspense entremeia na cena com a música suave para a personagem Ernst Graeber, que caminha próximo a um lago para ler a sua carta. Ouve-se uma voz a dizer: “Ei, alemão!”. Ernst Graeber vira-se e olha para trás. É o prisioneiro que pegou na arma do soldado e está a mirar nele. Esse ex-prisioneiro civil atira em Graeber. A música de suspense preenche a cena. O prisioneiro foge. Graeber cai. Nesse momento, aplica-se mais uma vez a teoria de Peter Kivy (1999), pois a música de acompanhamento das imagens colmata o vazio expressivo da imagem na

cena e remete a vingança do civil e a dor de Graeber, complementada pelo movimento corporal da personagem e da expressão facial de Ernst Graeber. A carta que Graeber recebera de sua esposa está sobre a água no lago. Ernst tenta pegá-la. A música expressiva continua a atuar na cena e expressa o desespero de Ernst em tentar pegar a sua carta, mas é tarde. Graeber morre. A carta segue na água. A teoria de Peter Kivy (1999) mantém-se a aplicar nessa cena, quando Ernst já encontra-se morto. Ou seja, neste momento a música é o elemento expressivo que colmata o 'vazio da cena', como referiu Kivy (1999). Aqui também há outra aplicação da teoria de Kivy (1999), pois neste momento final do filme o espectador/ouvinte compreende por meio da expressividade da música que este é o tempo para a personagem Graeber morrer, tal como está indicado no título do filme. Aqui, neste momento da cena aplica-se a teoria de Kivy (1999) quando o autor disse da relação da imagem com a música. A imagem a seguir exhibe este momento da narrativa, quando a carta que Elizabeth enviara a seu marido Ernst está na água e o corpo dessa personagem está refletido na água.



Figura 3.6 – Imagem de Ernst Graeber morto, refletida na água. A carta que recebera de Elizabeth Kruse Graeber segue na água.

A segunda produção cinematográfica analisada, *Deus sabe quanto amei* produzida por Vincente Minnelli, no ano de 1958, inicia-se com a câmara focalizada na personagem Dave Hirsh a dormir dentro do ônibus. O recurso utilizado pelo realizador para manter a atenção do espectador/ouvinte, na história que será contada na cena inicial do filme é a música.

Nesta primeira cena, aplica-se a teoria da expressividade da música de Peter Kivy (1999). A música expressiva cumpre nesta cena o que Kivy (1999) chamara de preenchimento do vazio da imagem. Ainda na primeira cena do filme, Ginnie está a

dormir no mesmo ônibus em que Dave se encontra. O espectador/ouvinte vê as personagens Ginnie a dormir deitada sobre a mala com o braço sobre o rosto e Dave a dormir encostado na janela do ônibus. A imagem a seguir mostra Dave e Ginnie a chegar à cidade natal de Dave, Parkman.



Figura 3.7 – Momento em que as personagens Dave e Ginnie estão indo para a cidade de Parkman. A música preenche o vazio expressivo das imagens na cena.

Na cena em que as personagens Dave e Gwen dançam ao som de música instrumental tocada pelos músicos no salão, aplica-se a teoria da expressividade de Peter Kivy, pois no momento em que as personagens estão a dançar, a música cumpre a função de preencher o vazio da cena com a finalidade, portanto, de ultrapassar a falta de expressividade das imagens. Acreditamos que se não houvesse essa música faltaria expressividade à cena, pois essa imagem das personagens a dançar não seria suficientemente expressiva para o espectador/ouvinte compreender a cena tal como defende Peter Kivy (1999). Sem a música nesta cena, provavelmente faltaria a expressividade e, provavelmente o espectador/ouvinte sentiria dificuldade para a leitura adequada da cena e não experimentaria as sensações permitidas pela música. Para ficar bastante nítida a ideia de que a ausência da música não se aplica nesta cena do filme *Deus sabe quanto me amei* (1958), o esclarecimento referido na secção 2.8 desta dissertação, ajuda a compreender quando a ausência da música é utilizada em uma produção cinematográfica. Ainda neste filme, quando Dave entra no Bar Smitty's, se aproxima do balcão e vê Ginnie (neste momento Raymond Lanck está ao lado de Ginnie), Dave e Ginnie conversam. Raymond não gosta da aproximação de Dave e discute com Ginnie. As personagens Dave e Ginnie saem do bar e caminham na calçada. É neste momento da cena que se aplica a teoria da expressividade de Peter Kivy (1999). Ou seja, a música colmata a expressividade das personagens enquanto estas personagens caminham silenciosas na cena.





Figura 3.8 – As personagens Ginnie e Dave caminham após saírem do Bar Smitty's. Raymond espera Dave escondido atrás das latas de lixo. Assim que as personagens começam a brigar a música colmata o vazio expressivo das imagens na cena.

A cena em que demonstra o desfecho do filme é mais uma cena onde aplica-se a teoria de Kivy. A tensão se estabelece no momento em que, Dave e Ginnie casados, a personagem Raymond surge na cena do parque de diversões à procura de Dave para matá-lo. Neste momento da cena, a música expressiva de tensão colmata o vazio expressivo da cena. Aqui reside a aplicação da teoria de Kivy, pois, no momento em que a música preenche a cena, ela fornece a indicação para o espectador/ouvinte que Dave corre perigo de morte. Nesse caso, se não houvesse a música na cena, o espectador/ouvinte não interpretaria essa cena do modo que indica o perigo para Dave, pois esse espectador/ouvinte apenas viria a personagem Raymond embriagado por ingerir bebida alcoólica à frente de uma parede vermelha, sem produzir sentido à narrativa. Nesse caso, se a música não existisse na cena, a imagem, seria então, fantasmática, tal como considerou Eisler e Adrono. A tensão nessa cena continua revelada, por um lado, pela personagem Raymond, que trava a perseguição de Dave e, por outro lado, pela personagem Bama, que tenta salvar o seu amigo. A tensão nessa cena alterna com a tranquilidade das personagens de Dave e Ginnie também na mesma cena. Nesse caso, o que diferencia a tensão e a tranquilidade é a música expressiva, que fornece ao espectador/ouvinte tais sensações. Nesse momento, portanto, aplica-se mais uma vez a teoria de Kivy (1999) quando, a câmera focaliza as personagens que representam a tensão da cena, isto é, Raymond e Bama na cena, a música expressiva preenche o vazio da cena, e, quando a câmera focaliza as personagens que representam a tranquilidade da cena, isto é, Dave e Ginnie, a música colmata o vazio da cena e sublinha as palavras das personagens. Nota-se, portanto, a aplicação da teoria de Kivy em dois momentos da mesma cena. Estes momentos são divergentes, mas fazem parte da mesma cena e a música possui funções distintas. A teoria de Kivy, no entanto, aplica-se nos dois momentos. Isto é, enquanto, por um lado, a música funciona de modo



a preencher o vazio expressivo da cena, por outro lado, nos intervalos do diálogo de Dave e Ginnie, a música continua a ter a função na cena, isto é, preencher esse vazio expressivo deixado pelas palavras das personagens. À medida que Dave e sua esposa, Ginnie caminham e ficam mais próximos de Raymond, a música expressiva fornece a informação para o espectador/ouvinte que o perigo para Dave aumenta. A teoria de Kivy é ainda aplicada neste momento da cena porque preenche o vazio expressivo da cena. Obviamente, se não houvesse música o espectador/ouvinte não teria essa informação, pois de acordo com Carroll a música “modificadora”, modifica as imagens da cena. E nesse sentido, sem a música, as imagens não teriam essa modificação na narrativa contada para o espectador/ouvinte. Mesmo ainda quando Raymond vê o casal caminhando tranquilamente no parque de diversões a música muda e fornece a expressividade à cena. Desse modo, a teoria de Kivy (1999) é aplicada em toda a cena fornecendo a expressividade que falta às imagens. Importa mencionair mais uma vez, que se a música expressiva não fizesse parte dessa cena, o espectador/ouvinte ficaria a espera de uma informação que faltaria no filme. A música de tensão somente pára quando Raymond atira em Ginnie. A música tranquila do parque de diversões retoma à cena.

O realizador desse filme clássico adequa o conceito de melodrama, uma vez que Vincente Minnelli coloca em evidência o drama da personagem Dave associado à música nesta cena. Percebe-se que a teoria de Peter Kivy (1999) aplica-se perfeitamente nesta produção cinematográfica, quando a música colmata o vazio da cena e sublinha as vozes das personagens. Verifica-se também que a função fílmica da música provoca emoções no espectador/ouvinte.

Já na terceira obra cinematográfica *As Pontes de Madison County*, filme contemporâneo, produzido em 1995, a cena exibida aos vinte e sete minutos e trinta segundos do filme é a que Robert Kincaid e Francesca Jonhson estão na ponte Roseman. Robert apanha as flores que deixou cair após uma brincadeira feita por Francesca. Neste momento da cena, aplica-se a teoria de Peter Kivy (1999) para a função fílmica da música. Isto é, nesta cena a música expressiva sublinha as palavras dessas personagens Kincaid e Jonhson. Nesta cena, aplica-se a teoria de Kivy quando a música é utilizada para sublinhar as palavras das personagens, ajudando a transmitir a expressividade que as imagens e as palavras sem o acompanhamento musical não conseguem transmitir.

Mais uma vez a teoria de Kivy aplica-se neste filme, agora, na cena em que Francesca está sozinha em casa a ler um livro na varanda, após ter conversado com Robert e este ter ido embora de sua casa. Trata-se da cena onde a personagem começa a perceber o seu corpo. Francesca abre o seu roupão para refrescar-se no vento que sopra à noite. Neste momento, a música expressiva colmata o ‘vazio do silêncio na cena’. É neste momento que aplica-se a teoria de Kivy, pois a música expressiva na cena cumpre o que estabeleceu este autor para a música no cinema. Nesta cena, não há voz. Nesta cena, a música assume um lugar essencial na narrativa cinematográfica, pois sem a música, o espectador/ouvinte não compreende a expressividade que a cena necessita e a imagem da personagem Francesca, por si, não é suficiente para ultrapassar esse déficit expressivo da imagem da personagem. Neste momento da cena, aplica-se novamente a teoria de Kivy quando reconhece-se que a música adiciona não apenas a dimensão do som à tela silenciosa do mundo, mas, mais importante, adiciona a dimensão do som *expressivo*. Kivy disse que a música, não pode dar à atriz silenciosa a maneira das palavras mas pode dar-lhe *expressão emotiva*. É nesta definição de Kivy que é possível aplicar a teoria deste filósofo nesta cena, pois a a música fornece à atriz Meryl Streep a expressão emotiva que a personagem Francesca necessita para ter uma expressão emotiva na cena. Esta cena continua na narrativa cinematográfica quando Francesca entra em sua casa e, com algodão passa um creme próprio para o corpo em picadas dos insetos em seu corpo. Neste momento da cena a teoria de Kivy (1999) continua a ser aplicada, pois a ausência expressiva da imagem de Francesca é colmatada pela expressividade da música. Aqui, neste momento da cena, Francesca se olha nua no espelho e passa a mão no corpo, num gesto de descobrir-se, ou melhor, de redescobrir-se mulher em seu próprio corpo. Importa dizer que sem a música expressiva, nesta cena, o espectador/ouvinte interpretaria a narrativa de um modo diferente, já que, nas palavras de Noël Carroll (1996), a música é “modificadora”. Isto é, a música modifica a imagem. Assim, a música expressiva modifica esta cena que necessita de expressividade para transmitir informações adequadas para o espectador/ouvinte que faz a leitura da diegese fílmica. A sequência dessa cena ocorre quando Francesca pega num bloco de notas e escreve um bilhete para Kincaid. A música expressiva é a indicação para o espectador/ouvinte perceber que Francesca começa a despertar um interesse por Kincaid. A música, agora, nesta cena, sublinha a *voz off* da personagem Francesca Johnson. Novamente aplica-se a teoria de Peter Kivy quando este autor afirma que a música expressiva de filme tem também a função de sublinhar as palavras das

personagens. Neste sentido, é possível dizer que sem a música a sublinhar as palavras, o espectador/ouvinte ficaria a necessitar de uma informação que não está lá na narrativa.

Uma outra cena no filme acontece quando Francesca Johnson observa Robert Kincaid pela janela do carro. Nessa cena emblemática, Robert vê Francesca dentro do carro sob contínua chuva torrencial. O clímax do drama das personagens Francesca e Robert é transmitido ao espectador/ouvinte por meio do som da chuva e da música expressiva instrumental que preenchem completamente o vazio que há na cena. As imagens a seguir exibem este momento na narrativa cinematográfica.



Figura 3.9 – Francesca Johnson observa Robert Kincaid pela janela do carro. Robert observa Francesca dentro do carro sob chuva contínua torrencial.

Nesta cena aplicam-se a teoria de Peter Kivy (1999) e o pensamento de Noël Carroll comprovados em dois momentos acerca da utilização da música no cinema, a fim de transmitir a expressividade das personagens. A música expressiva de tristeza, neste caso, transmite esse mesmo sentimento de tristeza as quais sentem as personagens. No momento em que a música expressiva atua nesta cena, enquanto Robert está sob forte chuva essa personagem masculina não emite voz, contudo, a imagem de Robert debaixo de chuva parece dar voz à personagem como se a sua presença na rua, sob a chuva estivesse a chamar por Francesca para, juntos, irem embora da cidade. Neste momento da cena aplica-se a teoria de Kivy (1999), uma vez que a música expressiva da cena colmata o vazio da cena. Aqui, aplica-se também o pensamento de Carroll (1996) quando esse teórico disse que a música no cinema projeta qualidades descritíveis em termos antropomórficos e emotivos no espectador/ouvinte. Por um lado, esse sentimento de tristeza da personagem Robert é provocado pela decepção de ver Francesca e ela não descer da camionete e ir ao seu encontro. Por outro lado, o

sentimento de tristeza da personagem Francesca é provocado por ela saber que a sua permanência dentro da camionete representa a perda de sua paixão. A música de tristeza transmite o sentimento das duas personagens. A música expressiva de tristeza cumpre, nesta cena, então, o que Carroll (1996) disse acerca do acesso da música ao reino das emoções do espectador/ouvinte para esse espectador/ouvinte compreender a narrativa cinematográfica. Isto acontece porque, as conexões mentais que o espectador/ouvinte faz entre música expressiva e a imagem visual permite a esse mesmo espectador/ouvinte as emoções das personagens por meio da interação audiovisual, música e imagem.

O quarto melodrama cinematográfico analisado *Tudo sobre minha mãe* (1999), produzido por Pedro Almodóvar inicia-se com música expressiva instrumental de suspense a acompanhar a exibição de imagens de instrumentos hospitalares. A estratégia do realizador ao utilizar esta música instrumental adequa-se ao conceito de melodrama, o qual está desenvolvido no primeiro capítulo desta dissertação, quando referimos as características desse modelo artístico que une a música e o drama para manter o público atento do início ao fim da narrativa.

Enquanto o espectador/ouvinte percorre a sequência de imagens no filme, nesta primeira cena, a música prende a atenção do espectador/ouvinte para a narrativa que será contada. As imagens a seguir revelam o que este espectador/ouvinte vê neste momento do filme.



Figura 3.10 – A música de suspense preenche o vazio expressivo das imagens na cena. A personagem Manuela diz à enfermeira que telefonará para a Organização Nacional de Transplantes da Espanha.

Essa estratégia utilizada pelo realizador neste momento do filme inicia-se exibindo uma sucessão de acontecimentos que parecem indicar ao espectador/ouvinte o que acontecerá durante a narrativa. Os sons dos aparelhos médico-hospitalares da Unidade de Terapia Intensiva (UTI) do Hospital Ramón y Cajal e a música utilizada por

Almodóvar nesta cena associam-se à imagem. Neste momento da narrativa cinematográfica, aplica-se a teoria da expressividade de Peter Kivy (1999), uma vez que a música expressiva instrumental cumpre a função fílmica de colmatar o vazio nesta cena. Um exemplo de cena neste melodrama cinematográfico contemporâneo em que aplicam-se essas teorias é a cena em que Esteban e sua mãe, Manuela, sob chuva aguardam Huma Rojo do lado de fora do teatro para Esteban pedir seu autógrafo. Nesta cena Huma sai do teatro com sua companheira, a atriz Nina e entram no táxi. Esteban olha para elas e corre até o táxi. Neste momento da cena, a música sugere suspense, quando ao correr na rua, à noite, Esteban está a passar por perigo, e assim, cumpre a função fílmica de fornecer a expressividade que falta à imagem, conforme disse Peter Kivy. As imagens a seguir exibem esse momento no filme.



Figura 3.11 – Sem atender ao pedido de Esteban, que bateu no vidro do automóvel para pedir o autógrafo à atriz, Huma olha pela janela do automóvel. Esteban corre atrás do carro. Neste momento, a música expressiva colmata o vazio da cena e pára quando Esteban é atropelado por outro automóvel.

A morte de Esteban é o motivo para Manuela viajar à Barcelona para comunicar ao pai de seu filho, o travesti Lola o trágico acontecimento. Em Barcelona, o reencontro com a personagem Agrado e o contato com a Irmã Rosa são inevitáveis para Manuela. No percurso que Manuela faz até a cidade de Barcelona a *voz off* da personagem fornece as informações do pensamento nostálgico que ela pensara. Enquanto a personagem comunica ao espectador/ouvinte os seus pensamentos, a teoria de Peter Kivy aplica-se na cena, pois quando a música sublinha a *voz off* dessa personagem feminina e colmata o vazio da cena, essa mesma música cumpre a sua função no filme sublinhando as palavras da personagem Manuela. Nesta cena, aplica-se a teoria de Kivy, quando o autor afirma que a música colmata o vazio expressivo das imagens. Após as informações fornecidas pela *voz off* de Manuela as imagens que o espectador/ouvinte vê são de um túnel sugerindo a viagem que Manuela está a fazer na cena de Madrid a Barcelona.

Neste momento da cena, aplica-se a teoria de Kivy, pois a música expressiva colmata o vazio das imagens. Nesse caso, a música colmata o vazio da imagem de Manuela, que agora não tem mais a *voz off* na cena, fornecendo o seu pensamento ao espectador/ouvinte e as imagens do túnel sem voz de qualquer outra personagem. Aqui aplica-se mais uma vez a teoria de Kivy, quando o autor esclarece que a função da música é transmitir a expressividade das imagens. As imagens que o espectador/ouvinte vê no filme são estas:



Figura 3.12 – A música colmata o vazio expressivo da imagem na cena e sublinha a *voz off* da personagem Manuela, que está a viajar com destino a cidade de Barcelona.

Na cena em que a personagem Manuela encontra Lola, Manuela cumpre, então, o dever que a levava a Barcelona, ou seja, comunica à Lola que tivera um filho com essa personagem, e que o filho, Esteban, que fora registado com o nome do pai falecera recentemente. A função fílmica da música cumpre, portanto, neste momento da cena, o que estabeleceu Peter Kivy (1999), ou seja, a música colmata o vazio da cena que sugere sofrimento e sublinha as vozes das personagens Manuela e Lola. Após a aplicação dos conceitos de polarização e de coerência afetiva, propostos por Jeff Smith e a aplicação da teoria de Peter Kivy nas cenas que consideramos mais significativas para o desenvolvimento da pesquisa, o que podemos afirmar é que mesmo havendo discussões acerca da polarização, da coerência afetiva e da teoria de Kivy, é inegável a existência da relação música e imagem nas produções cinematográficas.

Tanto nos filmes clássicos quanto nos filmes contemporâneos evidencia-se neste estudo a contribuição da música utilizada em produções cinematográficas como recurso sonoro que complementa o déficit expressivo das imagens, permitindo assim, por um lado, a música de filme ser utilizada como acompanhamento das vozes das personagens e, por outro lado, a música de filme ser utilizada como recurso expressivo para colmatar

as lacunas expressivas deixadas pelas imagens. Nesse sentido, seja por meio da teoria de Kivy, seja por meio dos conceitos de Smith o fato é que

[A] música caracteriza a cena, ou seja, imbui-a com determinadas propriedades expressivas. Isto pode ser uma questão de realçar qualidades que já estão sugeridas na imagética, mas que não necessitam de estar; a música pode atribuir uma qualidade à imagética que não estava lá antes. (Carroll, 1996:140)

Tomamos a iniciativa de repetir a citação de Carroll, tendo em vista que, com base no trabalho realizado, sem a pretensão de esgotar o tema discutido concluímos que “[d]izer-se que a música é expressiva é dizer que projeta qualidades descritíveis em termos antropomórficos e emotivos”. (Carroll, 1996:141) Assim sendo, pode-se inferir que no momento em que o espectador/ouvinte interage com o audiovisual da cena, esse espectador/ouvinte associa a música às imagens, que proporcionam a esse mesmo espectador/ouvinte o significado dessa música por meio dos sentimentos da personagem dessa música expressiva. No que se refere à aplicação dos conceitos de polarização e coerência afetiva, conforme disse Jeff Smith (1997), pode-se dizer que a aplicação da polarização proporciona, por meio das escalas musicais que vão de um extremo ao outro, o deslocamento da imagem e com isso permite ao espectador/ouvinte imaginar ou deduzir o devir da ação na cena. Já a coerência afetiva atribui a esse espectador/ouvinte a possibilidade de ligar mentalmente o sentido afetivo da música ao sentido afetivo da parte visual e, essa ligação mental aumenta a experiência do espectador/ouvinte para o efeito geral de compreensão da narrativa.

Cabe ressaltar ainda que, Douglas Sirk, Vincente Minnelli, Clint Eastwood e Pedro Almodóvar, realizadores dos quatro melodramas analisados, os dois primeiros clássicos, nomeadamente *Tempo de amar e tempo de morrer* (1958), *Deus sabe quanto amei* (1958) e os dois seguintes contemporâneos, *As pontes de Madison County* (1995) e *Tudo sobre minha mãe* (1999) utilizaram os recursos sonoros nas produções cinematográficas. Esses recursos sonoros foram teorizados e categorizados por Jeff Smith (1997) e Peter Kivy (1999) a partir da teoria desenvolvida por Carroll (1996), acerca da função expressiva da música no cinema.





## Considerações finais

O melodrama cinematográfico não é essencialmente um modelo simples a ser apresentado ao espectador/ouvinte. Ainda que esse modelo da cinegrafia mundial seja considerado um modelo menor por apresentar estrutura narrativa de fácil interpretação, ele prende a atenção do espectador/ouvinte do início ao fim do filme. Trata-se fundamentalmente da utilização do elemento distintivo, a música, tendo em vista que no cinema esse elemento sonoro está longe de ser um recurso figurativo. A música assume dentro do filme a função expressiva e, não há outro sistema simbólico, que execute de maneira tão completa a sua expressividade.

O objetivo neste estudo não foi cotejar as relações entre o melodrama clássico e o melodrama contemporâneo cinematográficos. Há estudos que mostram como ocorre a evolução do modelo melodrama em produções cinematográficas. No que se refere à escolha dos filmes para este estudo, o nosso objetivo centrou em selecionar bons modelos cinematográficos onde aplicam-se satisfatoriamente as teorias aqui estudadas.

Escolher a função da música enquanto metodologia de estudo para esta dissertação possibilitou conhecer a expressividade no cinema proposta por Peter Kivy a fim de compreender a funcionalidade da música no melodrama cinematográfico. O estudo levou-nos a utilizar os filmes que adequam o modelo, separados aqui em dois clássicos, nomeados *Tempo de amar e tempo de morrer* (1958), de Douglas Sirk; *Deus sabe quanto meei* (1958), de Vincente Minnelli e dois contemporâneos *As Pontes de Madison County* (1995), de Clint Eastwood; *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, para verificarmos o aspecto distintivo que leva o espectador/ouvinte à emoção.

A teoria pretendeu explicar a expressividade na função da música de acordo com Peter Kivy (1999) e a maneira que o espectador/ouvinte relaciona esse modelo artístico que une a música e a imagem para emocionar-se com o enredo conforme descreveu Jeff Smith (1997) nos conceitos de polarização e de coerência afetiva.

Desde a época do cinema mudo, a música era utilizada por orquestras nas salas de cinema para acompanhar as imagens das personagens a fim de ultrapassar o défice expressivo das efígies e dos diálogos das personagens. No período do sonoro, a música reafirma a sua função no cinema, pois mesmo com a existência de vozes das personagens, a música tem por finalidade colmatar o vazio das cenas e sublinhar as vozes das personagens como também transmitir emoção à cena por meio da

expressividade. Essa percepção assenta-se na teoria de Peter Kivy, que defende que a imagem associada à música preenche o 'vácuo do silêncio' e permite a expressividade fornecida pela música a fim de proporcionar sentimentos no espectador/ouvinte.

Identificar esses sentimentos no momento em que o espectador/ouvinte recebe os estímulos audiovisuais foi a proposta de Jeff Smith. Esse teórico utilizara dois conceitos para explicar esse processo, a polarização e a coerência afetiva. No que se refere à polarização a música é capaz de fornecer os sentimentos das personagens dessa música para o espectador/ouvinte. O conceito de coerência afetiva baseia-se na recepção da música por parte desse espectador/ouvinte, pois no momento em que esse espectador/ouvinte ouve a música e vê a imagem das personagens, faz a ligação do sentido afetivo dessa música com a imagem e essa experiência permite maior compreensão geral da cena.

Esse posicionamento permite identificar os traços dessas teorias nas produções cinematográficas analisadas neste trabalho. A partir das análises dos filmes, referidos anteriormente, foi possível identificar as características distintivas entre eles que ajudam a conceber a extensão da música no cinema. Acerca da função fílmica da música, mais especificamente da teoria de Peter Kivy, esses filmes atendem as condições necessárias à definição de melodrama. O trabalho a que nos destinamos nesta dissertação nos permitira verificar que a música é o elemento expressivo utilizado inicialmente em artes representativas, e, posteriormente adaptada para o cinema a fim de possibilitar as condições expressivas no filme para levar o espectador/ouvinte à emoção.

O intuito desta pesquisa, portanto, é contribuir para os estudos que abordam a música no cinema e as emoções provocadas no espectador/ouvinte por meio da música associada às imagens em movimento, que possibilita esse espectador/ouvinte reconhecer-se nas histórias contadas, por meio da narrativa dramática e a trilha sonora. Estudar a função fílmica da música e os efeitos emotivos que a música de filme provoca no espectador/ouvinte do melodrama é o propósito deste trabalho, portanto, o objetivo, não é esgotar o assunto em torno da música no cinema mas sim, colocar em discussão a abordagem do tema e suscitar novas pesquisas para que o tema encontre perenidade.

## Bibliografia

- Aristóteles, Horácio, Longino, *Poética*, in: *A poética clássica*, trad. Jaime Bruna, São Paulo: Editora Cultrix, 1992.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel, *Dicionário teórico e crítico do cinema*, trad. Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte, Lisboa: Edições texto & grafia, 2008.
- Carroll, Noël, *Notes on movie music*, in: *Theorizing the moving image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Cartaxo, António, *Música pelo cinema* in: *Ao sabor da música*, Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- Cordeiro, Edmundo, *Géneros cinematográficos*, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2007.
- Cordeiro, Edmundo, *Melodrama e cinema* (I), in: *O melodrama I temas*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006.
- Cordeiro, Edmundo, *Sirk e Fassbinder: o que é o melodrama?*, in: Livro de Actas – 4º SOPCOM, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. s/d. p.1135-1140.
- Costa, João Bérnard, *Deus sabe quanto amei* in: *Os filmes da minha vida os meus filmes da vida*, Lisboa: Assírio Alvim, 2003.
- França, Ana Luiza de Pinho Marques; et alli, *Melodrama Hollywoodiano: o cinema sensível do clássico ao contemporâneo*, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Faculdade de Comunicação e Artes, Trabalho de conclusão de curso, Belo Horizonte: 2007.
- Hauser, Arnold, *História social da arte e da literatura*, trad. Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Huppés, Ivete, *Melodrama: o Género e sua Permanência*, Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- Kivy, Peter, *The corded shell*, in: *Sound Sentiment as essay on the musical emotions*, Temple University Press, Philadelphia: 1989.
- Kivy, Peter, *Music in the movies: a philosophical enquiry*, in *Film Theory and Philosophy*, (C. Plantinga e G. Smith (eds.)), Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- Lopes, Ana Cristina M.; Reis, Carlos, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- Madeira, Maria João, *Clint Eastwood: um homem com passado*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2008.
- Moisés, Massaud (1974), *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

- Moura, Vítor, *The cinematic Muthos*, in *Análises – Actas do 2º Encontro de Filosofia Analítica*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.
- Nogueira, Luís, *Géneros Cinematográficos*, Livros LabCom Books, Covilhã: 2010.
- Oroz, Silvia, *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, Rio de Janeiro: Funarte, 2000.
- Rodrigues, Antonio, *Douglas Sirk*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do cinema, 2002.
- Rodríguez, Jesús, *Todo sobre mi madre: outro melodrama lacrimógeno* in: *Almodóvar y el melodrama de Hollywood: historia de una pasión*, Editorial Maxtor-Valladolid, Espanha, 2004.
- Rosa, Alberti da Rosa, *Música e Mitologia do Cinema: na trilha de Adorno e Eisler*, Ijuí: Editora Unijuí, 2003.
- Serôdio, Maria Helena, *Shakespeare: a sedução dos sentidos*, Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- Sadoul, Georges, *História do Cinema Mundial I*, trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- Smith, Jeff, *Movie music as moving music: emotion, cognition and the film score*, in *Passionate views: Film, cognition and emotion* (R. Allen e M. Smith (eds.)), Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Strauss, Frédéric, *Conversas com Pedro Almodóvar*, trad. Sandra Monteiro e João Freire, 90 Graus Editora, 2006.
- Thomasseau, Jean-marie, *O Melodrama*, trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon, São Paulo: Perspectiva, 2005.
- Xavier, Ismail, *Melodrama ou a sedução da moral negociada*, São Paulo: Folha de São Paulo, domingo, caderno mais. p.8, 31 de maio de 1998.

### **Bibliografia e endereços eletrônicos consultados**

- Aumont, Jacques; Marie, Michel, *A análise do filme*, trad. Marcelo Félix, Lisboa, Edições texto & grafia, 2004.
- Baptista, André, *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Disponível em: [«http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf»](http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf) acesso em 30-11-11
- Martin, Marcel, *A linguagem cinematográfica*, trad. Lauro António e Maira Eduarda Colares, Lisboa: Dinalivro, 2005.

Merisio, Paulo, *Confluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, commedia dell'arte e o Boulevard du Crime*. Disponível em: <[http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06\\_05.pdf](http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_05.pdf)> acesso 30-11-11

Vanoye, Francis, Goliot-Leté, Anne, *Ensaio sobre a análise fílmica*, 2ª ed. Campinas: Papyrus Editora, 2002.

## **Filmografia**

*Tempo de amar e tempo de morrer (A time to love and a time to die)*

Realizador: Douglas Sirk

Atores principais: John Gavin, Lilo Pulver

Ano: 1958

País: Estados Unidos da América

*Deus sabe quanto amei (Some Came Running)*

Realizador: Vicente Minnelli

Atores principais: Frank Sinatra, Shirley MacLaine

Ano: 1958

País: Estados Unidos da América

*As pontes de Madison County (The Bridges of Madison County)*

Realizador: Clint Eastwood

Atores principais: Clint Eastwood, Meryl Streep

Ano: 1995

País: Estados Unidos da América

*Tudo sobre minha mãe (Todo sobre mi madre)*

Realizador: Pedro Almodóvar

Atores principais: Cecilia Roth, Marisa Paredes

Ano: 1999

País: Espanha