

DESEJO E REPARAÇÃO: A MÚSICA NA ESFERA DO FANTÁSTICO

ao poeta Adriano Lobão Aragão

Alfredo Werney*

“A música não exprime nunca o fenômeno, mas unicamente a essência íntima de todo o fenômeno, numa palavra a própria vontade. Portanto não exprime uma alegria especial ou definida, certas tristezas, certa dor, o medo, os transportes, o prazer, a serenidade do espírito; exprime-lhes a essência abstrata e a geral, fora de qualquer motivo ou circunstância. E, todavia nessa quinta essência abstrata, sabemos compreendê-la perfeitamente”. (*Arthur Schopenhauer*)

I

Há quem compreenda a composição para cinema como algo que se acrescenta ao que já está pronto, com o intuito de, tão-somente, adornar a imagem. Alguns concebem a música de cena como uma criadora de diferentes “climas” para cada ação dramática. Partindo de uma concepção diferente das expostas, acreditamos que a música composta para cenas está para além do papel de uma simples coadjuvante – visão que ainda está arraigada em muitos diretores da atualidade. O som é um elemento fundamental para a construção de sentido de um filme, e não se limita, portanto, a ser “algo que se acrescenta” ou um simples “criador de diferentes climas”. “Desejo e Reparação” (*Atonement*, 2007), direção de Joe Wright e música de Dario Marianelli, corrobora nossas idéias.

Dario Marianelli não é ainda uma referência para o universo das trilhas sonoras – embora já tenha recebido o Oscar de melhor música com *Atonement*. Nasceu na Itália em 1963 e iniciou sua parceria com o inglês Joe Wright em 2005, com a película “Orgulho e Preconceito” (*Pride & Prejudice*).

Sua obra para o cinema não é tão vasta, mas já se nos revela de grande importância para a compreensão das relações entre a música e o cinema contemporâneo. Há, na obra do italiano, todo um cuidado com os timbres utilizados, com a funcionalidade dos temas, com o equilíbrio entre os componentes sonoros do filme, como cada nota se concatena com determinado ruído da cena. Trata-se de um tipo de composição que não busca apenas contribuir com o discurso da narrativa fílmica (atitude comum das trilhas mais clássicas), mas se relacionar de maneira poética e sutil com cada plano visual e sonoro.

O universo musical de Marianelli, pelo que percebemos, se aproxima mais de um Nino Rota (também italiano) do que de um Bernard Herrmann. O jovem compositor não constrói uma música muito densa e de forte teor dramático como fizera de maneira primorosa o maestro nova-iorquino. As intervenções musicais lembram mais aquela poesia viva e “gratuita” da obra de Nino Rota. É claro que em alguns momentos de “Desejo e Reparação” a música nos chama a atenção em demasia para as associações que se propõe a realizar – o que faz com que se perda um pouco da espontaneidade poética. De certa forma, há uma insistência na reaparição de alguns temas (como o que é anunciado pela gaita na própria *diegese* do filme) que não é tão necessário para um ouvido mais apurado. Porém, as intervenções musicais de Marianelli são, em geral, muito certeiras e contribuem sobremaneira para criar a atmosfera de irrealidade e fantasia que permeia todo filme.

II

Um dos aspectos mais marcantes de “Desejo e Reparação” é a relação empreendida entre o design sonoro, a música e os diálogos, isto é, entre os componentes da trilha sonora. Embora o filme possua, em geral, uma construção mais aproximada da linguagem fílmica clássica, observamos que a concepção de som procura extrapolar a idéia de naturalismo. Em outros termos: a música, os diálogos e os ruídos procuram se desvincular, em muitos momentos, da noção de continuidade e realismo sonoro inerentes ao cinema mais tradicional. A música procura chamar a atenção do interlocutor para

aspectos do filme que não são mostrados tão claramente pela imagem, mas que estão latentes no discurso fílmico.

Em “Desejo e Reparação” não sabemos distinguir com precisão cada elemento que compõe a banda sonora. Na realidade, esta parece ser a intenção estética do filme: construir um universo de sons que extravasam a noção tradicional de trilha sonora. Os ruídos facilmente se transformam em ritmo musical (como os da máquina de escrever de Briony); a música dialoga com os eventos sonoros de uma forma não muito habitual (como a cena em que Cecília conclui a melodia da música incidental no piano de sua casa); as falas, os gritos, os cantos se mesclam com a harmonia da música incidental (como nas seqüências da II Segunda Guerra Mundial, em que os soldados cantam um hino religioso); o isqueiro de Robbie se transforma em um instrumento percussivo e contribui para a construção rítmica da música propriamente dita. Lívio Tragtemberg, sobre esse assunto, comenta que “ao se evitar o uso de sons referenciais em sua forma natural, potencializa-se sua capacidade de abrigo de novos contornos e sentidos, além de contribuir para a unidade timbrística da composição”ⁱ.

As idéias que temos acerca de “sons diegéticos” (isto é, os que aparecem na própria narrativa do filme) e “sons extra-diegéticos” (os que não participam da narrativa do filme, pois são sons “de fundo”) são constantemente problematizadas a cada cena que assistimos de *Atonement*. É claro que todos estes recursos de que falamos já foram estudados por alguns teóricos e experimentados por vários cineastas e trilhistas – o que não diminui em nada o poder criativo da trilha de Marianelli. Nino Rota, em “Amarcord” (*Amarcord*, 1973; direção de Federico Fellini), se utiliza de uma flauta, tocada por um dos personagens, que extrapola a noção dos sons que estão *dentro* e *fora* do quadro. Padre Gabriel, no filme “A Missão” (*The mission*, 1986; direção de Roland Joffé), toca seu oboé na imensa floresta dos nativos. Enio Morricone mescla a melodia do aerofone de Gabriel com os sons orquestrais da trilha incidentalⁱⁱ: um raro momento de beleza e simbiose entre música e cinema.

Em trabalhos mais recentes também podemos visualizar tais recursos. O trilhista norte-americano James Newton Howard, em “Fim dos tempos” (*The happening*, 2008; direção de M. Night Shyamalan), utilizou recursos similares aos anteriormente citados. Sr. Jones é uma velha amarga e solitária que reside

em um escuro casarão, no Condado de Arundell. Ao cometer suicídio, a personagem golpeia sua cabeça sobre as janelas de vidro do casarão (elemento diegético). Howard, de maneira inventiva, emprega os ruídos das cabeçadas sobre o vidro como um componente percussivo da trilha musical (elemento extra-diegético).

Sabemos que, mesmo no cinema mais tradicional, houve muitas construções sonoras que empreenderam uma relação puramente poética com a imagem. O cineasta e teórico russo Eisenstein, por exemplo, defendera, de maneira peremptória, a não sincronização entre o elemento sonoro e visual. A relação entre a imagem e a música, na visão do cineasta, deve ser construída como um contraponto musical. Em outros termos: os dois componentes (sonoro e visual) precisam ser articulados como duas vozes independentes. Em sua “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”, de 1928, o artista russo afirma que “o *método polifônico* de se construir o cinema sonoro não apenas não enfraquecerá o cinema internacional, mas fará com que seu significado tenha um poder sem precedentes e alcance a perfeição cultural”ⁱⁱⁱ. Embora reconheçamos um entusiasmo exagerado por parte de Eisenstein e seus companheiros Pudovkin e Alexandrov, devemos admitir que as idéias dos teóricos russos foram de extrema importância para entendermos que o som é componente basilar de uma obra cinematográfica.

É interessante notar que, embora “Desejo e Reparação” seja uma produção mais voltada para um público menos iniciado ao mundo do audiovisual, a obra propõe uma maneira não muito habitual de “ouvirmos” o cinema. Em vez de se conceber o som como um componente reforçador da narrativa e um gerador de realismo das cenas, a banda sonora é entendida como um recurso que engendra fantasia e poesia.

III

A música de *Atonement*, em sua maior parte, é elaborada com a utilização de piano, cordofones friccionados (destaque para o violoncelo), aerofones, membranofones e ruídos de máquina de escrever (que funcionam como instrumento de percussão). A orquestração é feita a partir de uma textura leve, com a base harmônica centrada nas cordas. Há um pequeno trecho

melódico que funciona como motivo de toda construção musical da partitura de Marianelli.

Esse motivo melódico, que aparece primeiramente no tema de “Briony”, é recomposto de diferentes formas em outras seqüências do filme. Há mudanças de tonalidade, de timbre, de textura, de dinâmica, dentre outras. Marianelli recorre ao princípio da composição da música de cinema: pequenos motivos que são rearranjados de diferentes formas durante cada seqüência do filme. Neste sentido, sua partitura se aproxima das trilhas sonoras do cinema clássico, embora saibamos que a construção musical da obra como um todo está mais vinculado às experiências audiovisuais contemporâneas.

“Desejo e Reparação” possui seqüências inteiras que são musicadas com a utilização de apenas uma nota (ostinato melódico) do piano. Há quem veja nesta construção declarada influência do minimalismo do americano Philip Glass. O fato é que Dario Marianelli economiza recursos musicais, com o intuito de elaborar uma trilha musical menos poluída de informações desnecessárias. O compositor parece não aprovar as trilhas sonoras de texturas orquestrais muito “pesadas” e de pontuações musicais com excesso de dramatismo. Sua música procura apoiar as curvas dramáticas da imagem, mais sem se subordinar a ela. Dessa maneira, a composição de Marianelli empreende um discurso particular (ainda que não isolado, pois está ligado a um conjunto de imagens) que contribui para uma leitura mais abrangente da película.

O trabalho do trilhista, como observamos, é de grande complexidade. Ele convive com um eterno paradoxo: deve criar um discurso próprio, mas, ao mesmo tempo, coletivo. Lívio Tragtenberg, ao tratar desse paradoxo, afirma que “o compositor de cena é, por essência, parte de uma equipe, o que de forma nenhuma anula sua personalidade criativa, mas o coloca numa situação de diálogos com diferentes códigos, linguagens.”^{iv}

Em relação ao motivo musical do filme, verificamos que ele é composto com intervalos dissonantes e notas cromáticas que nos transmitem uma sensação de incerteza e de instabilidade – fato que nos remete à complexa personalidade de Briony (personagem central da obra), ao momento dramático da guerra e também à época de bastante calor na Inglaterra (ano de 1935). Primeiramente, o tema é tocado ao piano. Em seguida este mesmo tema é re-

arranjado para outros instrumentos, com uma textura mais pesada e com uma expressão musical mais contundente. Ou seja, a música cresce proporcionalmente ao drama das personagens.

Os ruídos percussivos da máquina de escrever criam também uma atmosfera de tensão. Não são “mera sonoplastia”, pois se tratam de sons retirados do seu contexto natural e trabalhados com o objetivo de se atingir a força expressiva que possui a música em estado “puro”. No que se refere à dinâmica musical, podemos notar que os ruídos estão intimamente concatenados com as tensões psíquicas de Briony. No momento do casamento de Lola e Paul Marshal, por exemplo, percebemos nitidamente que sua tensão é representada musicalmente pelos ruídos da máquina, que vão crescendo gradativamente até ficarem fortíssimos (*ff*).

IV

Para uma melhor compreensão dos aspectos musicais até então levantados, discutiremos, de forma breve, o processo de composição de três seqüências do filme: 1) a ida de Robbie para a prisão 2) o aparecimento de Robbie e seus companheiros em um escuro abrigo, no norte da França 3) o canto religioso dos soldados na II Guerra Mundial.

Robbie é acusado de ter estuprado Lola e é condenado, injustamente, à prisão. A fotografia escurece e vemos uma forte luz vermelha vinda do carro da polícia, o que expressa muito bem o momento de fúria e tensão das personagens. A polícia, em seu percurso, é interrompida pela mãe do réu. Ela, desesperada por causa da prisão injusta do filho, imprime várias pancadas de guarda-chuva sobre o carro da polícia. Musicalmente, a cena se inicia com ostinatos rítmicos no registro grave dos cordofones. Sobre esta base rítmica se insere o motivo melódico do filme, enfatizando o drama enfrentado por Robbie, sua mãe e sua amada Cecília. Há uma interessante conexão rítmica entre a música incidental e as pancadas do guarda-chuva: pouco a pouco, as duas linhas rítmicas se harmonizam e o ruído vira “pura música”. Os ruídos se mesclam com os membranosos da orquestra e fazem um contraponto com os toques da máquina de escrever – uma relação muito significativa entre o que está “dentro” e “fora” do quadro.

A segunda seqüência se inicia logo após a prisão de Robbie. O ambiente é escuro, precário e vemos três pessoas que descansam. Um dos companheiros de Robbie executa uma melodia simples em sua gaita. A melodia é interrompida, pois aparecem outras pessoas no abrigo. Robbie e seus amigos se preparam para o ataque, mas logo percebem que não se trata de inimigos, mas sim de soldados franceses que trazem comida e vinho para todos. As notas finais da seqüência da prisão de Robbie fazem a ligação com esta cena do abrigo escuro. Este recurso serve para não modificar a narrativa de maneira muito brusca, já que se trata de ambientes (Inglaterra/ França) e situações bem diferentes. É interessante notar que, momentos depois, a melodia executada pela gaita é retomada pelo clarinete da música incidental. O trilhista parece adotar a mesma idéia de cenas anteriores: os sons do ambiente servem de material para a composição da música propriamente dita. Este simples material melódico é desenvolvido e se transforma, como se observa em cenas posteriores, em um tema tocado por todo o grupo instrumental. Há certa semelhança entre esse procedimento e a construção musical de “Era uma vez no Oeste” (*C'era una Volta il West*, 1969), de Sergio Leone. Ennio Morricone, neste filme de Leone, se utiliza de uma pequena melodia da gaita que um dos personagens toca, sempre que aparece em cena. Nas últimas seqüências do filme, o mesmo tema da gaita é retomado na trilha incidental.

Processo de composição muito sugestivo pode ser observado também na terceira seqüência elencada. Em um plano-seqüência elaborado com um rigor técnico que impressiona o mais exigente dos analistas, observamos os destroços provocados pela guerra. Os soldados entoam um hino religioso pedindo a Deus paz e uma vida mais amena. A música que acompanha esse plano-seqüência trata-se de uma linha melódica harmônica e suave tocada pelo violoncelo e apoiada harmonicamente pelas cordas. Percebe-se que o compositor procurou criar uma textura musical leve para contrastar com o impacto visual das dolorosas cenas da guerra.

O processo de criação que mais nos causa interesse nessa seqüência é a superposição da trilha musical (extradieética) com o canto dos soldados (dieético). A música da trilha incidental, gradativamente, vai se harmonizando com o coral. Chega-se a um momento em que as duas linhas musicais se unem e as cordas passam a funcionar como base harmônica para o referido

hino religioso. Trata-se de um processo de composição muito inventivo, assim como os demais elencados anteriormente. São procedimentos que fazem da trilha sonora um componente ativo e de importância basilar para a compreensão de uma obra cinematográfica. Uma espécie de contraponto e não um mero reforço do componente visual.

V

Se não é uma obra-prima como asseveram alguns críticos, “Desejo e Reparação” é um filme repleto de inventividade e possuidor de um equilíbrio formal que impressiona. Há quem veja exagero na construção formal da obra, e coloque que o tecnicismo tornou o filme enfadonho. Além do que, se sobrepôs à poética e à emoção. André Renato, imbuído de certo exagero, diz que “*Atonement* é um filme todo rococó. É de uma estética impecável – o que, neste caso, está longe de ser uma qualidade. É feito para impressionar espectadores sensíveis e com senso estético não mais do que elementar”^v.

Alguns analistas também criticam, com certa razão, as seqüências finais da obra em que Briony, já idosa, narra os fatos ocorridos em sua vida pessoal. A crítica se deve ao fato de que tais cenas perdem o poder de sugestão e diminuem a intensidade poética do discurso cinematográfico antes empreendido, uma vez que o diretor opta por uma explicação oral (e mesmo banal, se formos muito rigorosos) da escritora. Fábio Andrade, complementando nossas idéias, observa que “não deixa de ser decepcionante, portanto, que ‘Desejo e Reparação’ perca momentos de força em uma mínima falta de confiança, que no plano final toma uma proporção bastante incômoda. Que a sutileza do domínio de linguagem de Wright por vezes se mostre abalada pela aparente necessidade de redundância que ajuda os espectadores menos atentos”^{vi}.

Devemos, entretanto, notar que os procedimentos musicais adotados por Dario Marianelli são muito significativos e extrapolam as velhas e cansativas associações entre imagem e música estabelecidas por algumas obras de Hollywood. Trilhando por outros caminhos menos explorados, o compositor italiano se utiliza de muitos elementos “morriconianos” e “nino-rotianos” – o que não desemboca em imitações pueris, mas sim em uma re-construção criativa.

Sua música é parte inseparável da narrativa fílmica, ela permeia toda obra com um teor lúdico característico das trilhas de Rota e com uma elaboração timbrística a *la maniera* de Morricone.

Em “Desejo” e “Reparação” os elementos que compõe a linguagem fílmica estão harmonizados de uma forma que nos transmitem a sensação de estarmos vendo uma fábula, um mundo regido pela imaginação de um artista. E, de fato, o universo que vemos, em grande parte do filme, é através dos olhos atentos da pequena escritora Briony (que vê, na verdade, o que a sua imaginação *quer ver*). A sensação de estarmos diante de algo fabuloso fica mais claro quando analisamos a fotografia e a trilha sonora – componentes que realmente transfiguram, modificam a leitura de uma seqüência fílmica. Alexandre Werneck observa, de maneira inteligente, que “a luz de Wright é um tanto irreal, com contornos alvos e fortes, demarcando quase-auras nas pessoas e objetos. Da mesma forma, o foco, sobretudo o da primeira parte – até a prisão de Robbie (James McAvoy) – é também criador de uma visualidade pouco realista: a profundidade de campo muito baixa cria espaços de ocultamento e centra o olhar em pequenas áreas do plano”^{vii}.

Resta ao compositor e ao *soundesign*, diante desse mundo cambiante e prenhe de irrealismo, negar o uso do som como tão-somente um reforço mimético do que se vê na tela. A música, em vez de “explicar” as cenas e transmitir uma idéia de naturalidade e realismo, ela almeja atingir o poético, o “não-narrativo” (se é que poderíamos assim dizer). A trilha musical se vincula, enfim, à esfera do fantástico.

* **Alfredo Werney** é violonista, arte-educador e pesquisador. Escreveu com Wanderson Lima “Reencantamento do Mundo” (Ed. Amalgama, Teresina, 2008). Possui o blog <http://alfredowerney.blogspot.com/>

ⁱ In: TRAGTEMBERG, Lívio. *Música de cena*. São Paulo: Perspectiva, 1999. pg. 92.

ⁱⁱ Colocamos a denominação “trilha incidental” para nos referirmos à música que não faz parte da cena propriamente dita. Ela aparece fora do quadro e funciona como uma espécie de “música de fundo”.

ⁱⁱⁱ In: EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2002. pg. 227.

^{iv} In: Op.Cit. pg. 45.

^v In: *Desejo e Reparação*. Texto publicado no blog: sombras-eletricas.blogspot.com

^{vi} In: *Desejo e Reparação (Atonement)*, de Joe Wright (Inglaterra/França, 2007). Texto publicado no site: www.revistacinetica.com.br

^{vii} In: *Desejo e Reparação*. Texto publicado no site: www.contracampo.com.br