

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE  
CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**A MÚSICA NO CINEMA E A MÚSICA DO  
CINEMA DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI**

**CAMPINAS - 1998**

**M672m**

**36598/BC**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
MESTRADO EM MULTIMEIOS

A MÚSICA NO CINEMA E A MÚSICA DO CINEMA DE  
KRZYSZTOF KIESLOWSKI

SUZANA RECK MIRANDA

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por SUZANA RECK

MIRANDA

e aprovada pela Comissão Julgadora em

23.11.1998

Prof. Dr. PERUJO VITOR JESSICA A RAMOS

- ORIENTADOR -

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Multimeios do Instituto  
de Artes da UNICAMP como  
requisito parcial para a obtenção do  
grau de Mestre em Multimeios sob a  
orientação do Prof. Dr. Fernão  
Ramos.

CAMPINAS - 1998

519.016.557



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V.	Es.
TOMBO BC/	36.598
PROC.	229/99
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	20/02/99
N.º CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM-00120834-7

M672m	<p>Miranda, Suzana Reck</p> <p>A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski / Suzana Reck Miranda. -- Campinas, SP : [s.n.], 1998.</p> <p>Orientador : Fernão Ramos.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas , Instituto de Artes.</p> <p>1. Kieslowski, Krzysztof. 2. Preisner, Zbigniew.</p> <p>3. Música de cinema. I. Ramos, Fernão, 1957-.</p> <p>II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.</p> <p>III. Título.</p>
-------	--

## RESUMO:

A pesquisa apresentada se propõe a descrever características específicas da utilização da música de Zbigniew Preisner em dois filmes de Krzysztof Kieslowski: *A Dupla Vida de Véronique* - 1991 e *A Liberdade é Azul* - 1993. Acredita-se que, nos exemplos levantados, a relação da música com a ficção contribui de uma forma bastante relevante para a estruturação dos temas apresentados nos filmes. Verificou-se como a expressão filmica de Kieslowski desenvolve o uso da linguagem musical a partir da reflexão sobre algumas particularidades do fluxo da música entre os campos diegético e não - diegético, abordando os modos pelos quais ela atua como instância narrativa, bem como a sua participação como temática dos filmes. A narrativa filmica é extremamente enriquecida com a contribuição das “pistas musicais”. Isto ocorre, entre outros fatores, devido à multiplicidade de interpretações que uma mesma melodia permite. Para conduzir tal verificação, foram utilizadas como referência metodológica as propostas teóricas de alguns autores - como Michel Chion, Claudia Gorbman, entre outros - sobre música no cinema.

## ABSTRACT:

The research presented has purpose of describing the specific characteristics of the use of Zbigniew Preisner music in Krzysztof Kieslowski's movies. It is believed that, in the shown examples, this relation of the music with the fiction contributes in a very relevant form to the structuring of the themes presented in the movies. It was verified the way Kieslowski's filmic expression develops the use of musical language from the reflection about some particularities of the music flow between the diegetic and the nondiegetic fields, tacking the ways in which the music acts as a narrative instance, as well as its participation as the film subject. It will be pointed possible contributions of "musical clues" to the enrichment of the filmic narrative. It was utilised as methodological references the theoretical proposals of authors such as Claudia Gorbman, Michel Chion, and others, on music in the movies.

*Dedico este trabalho  
aos meus pais,  
Luis Carlos e Maria de Lurdes.*

## ***AGRADECIMENTOS:***

Ao meu orientador Prof. Dr. Fernão Ramos, pela oportunidade e confiança.

À CAPES (Coordenadoria de Aperfeiçoamento Pessoal em Nível Superior), pelo apoio financeiro durante dois anos.

A todos os professores e funcionários do Instituto de Artes que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta pesquisa.

Aos grandes amigos e colegas que o "Multimeios" me apresentou: Índia, Octávio, Fábio, André F, André A, Célia, Marli, Márcia, Denise, Luciana, Rogério, Soraia, Flávio, Magali....

Aos meus amigos de Santa Maria (RS) que acompanharam o projeto inicial do que está nestas próximas páginas.

Um agradecimento especial para a minha prima Ana Cláudia e para as minhas amigas Mariane e Raquel, que estiveram presentes em momentos chaves da realização deste trabalho.

À Angélica, pela paciência de ler com atenção este texto.

Aos colegas da Escola do Sítio, pela torcida.

Ao Zbigniew Preisner, pela gentileza de ter conversado comigo sobre a sua criação musical para os filmes de Kieslowski.

Ao apoio incondicional dos meus pais e a força sempre presente do meu irmão Eduardo e da sua esposa Alexandra.

Ao Eugênio, por tudo!!! Tudo aquilo que é impossível descrever!

## ÍNDICE

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1 - O CINEMA E A PRESENÇA MUSICAL</b>	
1.1 Uma companheira constante	11
1.2 Particularidades de uma parceria	17
1.3 O modelo clássico X outras proposições	21
1.4 Uma parceria em particular	31
<b>CAPÍTULO 2 - A MÚSICA E O UNIVERSO FICCIONAL</b>	
2.1 O desdobramento de um tema	41
2.2 O real e o fictício na música de Zbigniew Preisner	43
2.3 O cinema de Kieslowski e as recorrências	48
2.4 Vozes musicais	53
<b>CAPÍTULO 3 - CAMPOS SONOROS E FRONTEIRAS</b>	
3.1 As fronteiras musicais	62
3.2 A liberdade do fluxo musical	72
<b>CAPÍTULO 4 - PONTO DE ESCUTA</b>	
4.1 O ato de escutar	85
4.2 Audição subjetiva	89
4.3 A percepção auditiva	96
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>108</b>
<b>ANEXO 1 - Entrevista Com Zbigniew Preisner</b>	<b>113</b>
<b>ANEXO 2 - Filmografia de Kieslowski</b>	<b>127</b>
<b>ANEXO 3 - Artigos gerados</b>	<b>133</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>134</b>

## APRESENTAÇÃO

Existe uma vasta bibliografia que trata da arte cinematográfica: livros técnicos, manuais de roteiro, análises, teorias, história, estética, biografias de diretores e atores, dicionários, revistas, entre outros. Comparando com o grande volume de informações sobre o cinema em geral, verifica-se que pouco se fala sobre a participação da música no cinema. E, pensando especificamente na disponibilidade deste material no Brasil, edições em língua portuguesa sobre o assunto são raras.

Na verdade, muitos livros que tratam sobre a linguagem cinematográfica costumam dedicar um ou dois capítulos para falar sobre o som no cinema. A música acaba ganhando um destaque pequeno, visto que ela é tratada apenas como um dos componentes da chamada banda - sonora de um filme. Nas línguas inglesa e francesa pode-se encontrar um bom material sobre o som no cinema. Porém, nem todos os autores escreveram algo mais amplo sobre a música para filmes.

A idéia de realizar uma pesquisa que tratasse especificamente de relações que o cinema e a linguagem musical podem estabelecer nasceu justamente de uma forte curiosidade. Como é possível não existir um volume maior de publicações sobre a música no cinema, visto que ela sempre esteve presente, desde o nascimento do espetáculo cinematográfico? E esta presença, diga-se de passagem, não é - nem nunca foi - ínfima. Ao contrário, existem filmes que usam e abusam da música.

Para percorrer o assunto em questão, este trabalho delimitou como objeto de estudo filmes de Krzysztof Kieslowski cujas trilhas sonoras foram compostas por Zbigniew Preisner. O fato é que dois de seus filmes produzidos nos anos 90 - *A Dupla Vida de Véronique (Podwojne Zycie Weroniki)* - 1991 e *A Liberdade é Azul (Trois Couleurs - Bleu)* - 1993 - colocaram a música em destaque especial. Ambos apresentam obras musicais dentro do universo ficcional, o Concerto em Mi Menor de Van den Budenmayer e a Canção para a Unificação da Europa de Patrice, respectivamente.

O modo como foi conduzida a participação destas músicas nos filmes pareceu ser algo novo e pertinente no campo da utilização da música em filmes. Ao mesmo tempo, pode-se encontrar procedimentos clássicos da relação música/cinema. Enfim, uma investigação que partisse de questões musicais para descobrir um pouco mais sobre os filmes de Kieslowski gerou um espécie de desafio e motivou a realização deste trabalho, principalmente pela oportunidade de traçar um percurso dentro destes dois assuntos fascinantes: música e cinema.

O objetivo da pesquisa é justamente refletir sobre os modos pelos quais o diretor e o compositor constituíram a relação da obra musical com o universo ficcional narrado, abordando principalmente como a expressão filmica da última fase da obra de Kieslowski desenvolveu a utilização da música. A observação foi feita a partir da reflexão sobre particularidades do fluxo da música entre os campos diegético e não - diegético, bem como da atuação, ou não, da mesma como instância narrativa. Além disto, foram observadas as características próprias da criação de Preisner.

Acredita-se que, nos exemplos selecionados, é possível perceber que a relação da música com a ficção contribuiu de uma forma bastante relevante na estruturação dos temas que os filmes se propuseram a retratar. Outra questão que esta pesquisa levanta é que a música proporciona novas possibilidades de interpretação dos filmes, visto que boa parte das inserções musicais permitem uma leitura, ou melhor, uma audição aberta. De acordo com as “pistas musicais” percebidas pelo espectador, uma melodia pode assumir funções variadas num mesmo momento.

O presente texto está dividido em quatro capítulos. O primeiro, com um caráter puramente informativo, apresenta questões sobre a utilização da música no cinema em geral, destacando alguns pontos, com a finalidade de colocar o leitor em contato com o assunto. O segundo descreve a música de Preisner, os temas que se desdobram em vozes diferentes e como se dá presença de vários compositores nos filmes de Kieslowski. Já o terceiro capítulo analisa o fluxo das melodias nos diferentes campos sonoros e suas implicações interpretativas, sempre conservando no horizonte

a linguagem específica do cinema de Kieslowski. O último capítulo, baseado na análise anterior, aprofunda conceitos de **ponto de escuta e audição subjetiva**, destacando tanto o tipo de percepção auditiva que os filmes podem apresentar como o quanto isto é relevante na obra deste cineasta. Os dois últimos capítulos partem do mesmo referencial teórico, baseado nas concepções sobre a música no cinema de Claudia Gorbman e de Michel Chion.

Por fim, é importante deixar claro que esta pesquisa não tem a pretensão de esgotar todos os temas referentes ao estilo e a estética kieszlowskiana, visto que a obra deste diretor pode ser abordada através de inúmeros pontos de vista. O que pretende-se aqui antes de mais nada, é demonstrar que alguns de seus filmes não devem ser apenas assistidos, mas “escutados” com atenção, devido às relações extremamente interessantes que o fluxo musical estabelece com a narrativa filmica.

## CAPÍTULO 1 - O CINEMA E A PRESENÇA MUSICAL.

### 1.1 UMA COMPANHEIRA CONSTANTE:

Paris, 28 de dezembro de 1895. No *Grand Café* do *Boulevard des Capucines* ocorreu a exibição de pequenos filmes dos irmãos *Lumière*. Esta data é reconhecida por grande parte dos historiadores do cinema como um marco, como o nascimento da chamada “sétima arte”. Contradições à parte em relação ao citado momento histórico, o que será destacado aqui não diz respeito à originalidade ou não do cinematógrafo, já que inventos da mesma natureza estavam surgindo, ao mesmo tempo, em outros países.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Não se pode deixar de citar o *kinetoscópio* de Thomas Alva Edison, que consistia numa caixa grande, de observação individual, onde era possível assistir imagens em movimento, já em filmes de 35 mm, com o sistema de perfuração.

Mas este momento foi escolhido porque apresentou outro aspecto importante: a presença de um pianista, executando uma seleção musical para acompanhar aquelas imagens que se movimentavam numa tela grande. Desde então, parece que esta união da música com o cinema não foi interrompida, exceto em alguns casos especiais.

Na maior parte da bibliografia existente sobre música para cinema pode-se encontrar explicações, teorias e idéias em torno desta parceria. Kurt London é considerado um dos primeiros a escrever sobre o assunto, no seu livro *Film Music*, de 1936<sup>2</sup>. Ele acreditava que um dos motivos principais para a existência da música no cinema era para cobrir o ruído extremamente desagradável do projetor de filmes. Mas, se fosse apenas por esta razão, como explicar a persistência de um fundo musical no cinema sonoro? Após tal idéia ser lançada, outros autores se dedicaram a encontrar respostas mais profundas sobre o tema. Para Adorno e Eisler<sup>3</sup>, a música, entre outras coisas, seria um antídoto mágico para a impressão fantasmagórica que as imagens carregavam. Chion<sup>4</sup> destaca ainda a existência da música fora da sala de exibição, para chamar a atenção dos transeuntes, semelhante ao que ocorria com outras atrações populares. Era uma maneira de fazer a propaganda, de avisar que logo mais haveria um espetáculo.

---

<sup>2</sup> LONDON, Kurt. *Film Music*. New York (Arno Press). 1970.

<sup>3</sup> ADORNO, T.W e EISLER, H. *El Cine y la Música*. Madrid (Editorial Fundamentos). 1976. (A primeira edição é de 1944)

<sup>4</sup> CHION, Michel. *La Musique au Cinéma*. Paris (Fayard). 1995. P.37.

Entre muitas razões estéticas, pragmáticas, psicológicas, antropológicas e históricas, serão destacadas aqui algumas que, na visão de Cláudia Gorbman<sup>5</sup>, predominaram entre os principais estudiosos do assunto. Primeiramente, é necessário observar outras formas de espetáculo anteriores ao cinema, como por exemplo o drama musical ou o teatro. A música sempre esteve por lá, de um modo ou de outro. Portanto, tinha-se estabelecido uma espécie de convenção, que já vinha sobrevivendo com muito êxito.

Por falar em convenção, o público já se encontrava familiarizado, desde o final do século XIX, com determinadas funções narrativas da música como, por exemplo, fornecer uma atmosfera, ou ainda as características geográficas e históricas de um lugar. A música pode também ajudar a ilustrar e identificar personagens e ações. Na opinião da autora, juntamente com os “intertítulos”, esta função semiótica da música compensava a falta de fala das personagens no cinema mudo.

Outro argumento forte para explicar a existência da música no cinema é o fato de que ela fornece um pulso rítmico forte, capaz de compensar ou impedir falhas no ritmo da edição ou do movimento na tela. Dentro desta linha, destaca-se ainda a dimensão espacial que uma música pode conferir a uma tela plana. Autores mais contemporâneos se dedicaram a estudos que relacionam a música diretamente com o espectador, demonstrando o quanto ela pode ser responsável para estabelecer um elo entre o inconsciente e as imagens.

---

<sup>5</sup> GORBMAN, C. Unheard Melodies - Narrative Film Music. London (BFI Publishing). 1987.

Após uma explanação detalhada do que foi resumidamente exposto acima, Gorbman<sup>6</sup>, no seu livro citado anteriormente, aborda uma questão muito relevante para esta pesquisa, que trata especificamente da permanência da música no filme sonoro. A autora verifica quais, dentre estes argumentos, podem realmente explicar a continuidade da presença musical no cinema, mesmo após o advento do som sincronizado. Sua idéia principal é que o processo desencadeado não se sustentaria apenas numa mera continuidade das convenções pré - estabelecidas na fase muda. Ao contrário, inúmeras funções novas foram se agregando, bem como particularidades específicas da narrativa cinematográfica sonora. Mas, que funções são estas? O que é que realmente a música pode acrescentar no cinema?

Antes de pensar a relação cinema/música, é importante conhecer algumas particularidades da linguagem musical. A música possui uma estrutura complexa, extremamente codificada, com uma relação sintática altamente elaborada. Ela se desenvolve no tempo e possui movimento interno próprio. Tempo e movimento são gerados pelas relações entre ritmos, melodias e harmonias, que criam tensões e repousos, de acordo com características estéticas de uma determinada época e/ou compositor. Então, inicialmente a música possui um significado próprio, essencialmente musical, relacionado estritamente com seus códigos próprios. Nestes termos, pode-se perfeitamente analisar a unidade de uma obra musical, decodificar sua organicidade e sua estrutura formal. Portanto, como é possível, de repente, a música

---

<sup>6</sup> IDEM. p. 32-69.

se libertar destes códigos todos para fluir com agilidade nas entrelinhas de uma outra linguagem?

Entretanto, isto é plenamente possível. A música traz consigo também uma característica essencial: a ausência de conteúdo semântico. Ela é uma linguagem que não possui caráter denotativo. Sem dúvida, esta particularidade da linguagem musical permite que a mesma tenha uma posição privilegiada na banda - sonora. Seu fluxo pelas instâncias narrativas, pelas fronteiras sonoras é intenso. Diferentemente da palavra e dos ruídos, sua presença não perturba, quando pertencente a um campo sonoro não - diegético<sup>7</sup>, por exemplo.

A respeito das considerações de Gorbman<sup>8</sup>, sua divisão para descrever as principais funções de significação da música no cinema, parece bastante esclarecedora. Este texto utilizará a classificação da autora para melhor situar o leitor no que diz respeito a determinados códigos que a música pode apresentar num filme narrativo.

Como foi dito antes, a música possui seus **próprios códigos**, puramente musicais. Apesar de não ser o procedimento mais usual, alguns filmes se

---

<sup>7</sup> Segundo definições de Gérard Genette e Etienne Souriau, tudo o que pertence, por inferência, à história narrada, ao universo ficcional proposto ou suposto por um filme constitui a diegese, o campo diegético deste filme. Uma música diegética, portanto, aparentemente deve ser originária de uma fonte existente na narrativa. Já uma música "de fundo" provavelmente deve pertencer a um campo sonoro não diegético, ou seja, não apresenta sua fonte sonora no universo ficcional. Maiores explicações sobre as definições de diegese podem ser encontradas no livro citado de Cláudia Gorbman, páginas 20-26.

<sup>8</sup> Op. Cit. p.3-7.

utilizam desta lógica específica da música para estruturar a narrativa. Sendo assim, a montagem de um filme torna-se subordinada ao conteúdo puramente musical, seja no seu ritmo, no seu movimento melódico ou na sua densidade harmônica.

Além de códigos musicais puros, a música pode significar no cinema através de **códigos culturais**. Este procedimento é extremamente utilizado nos filmes. Exemplos ilustrativos desta propriedade podem ser observados em cenas onde um lugar ou um determinado período histórico foi identificado através de uma simples linha melódica. Esteticamente a música apresenta características bem definidas de instrumentação, de tipos de ritmo e de melodias que caracterizam sua origem e sua época. Diferentes culturas produziram suas músicas de acordo com suas convenções. Um canto gregoriano por exemplo carrega códigos culturais extremamente distintos de uma música tradicional japonesa.

Uma terceira classificação diz respeito a **códigos cinemático - musicais**. Gorbman define estes tipos de códigos como sendo aqueles onde a música torna-se codificada a partir do contexto fílmico onde está inserida. Um exemplo bastante representativo deste tipo de atuação significativa da música é o emprego de temas inspirados nas técnicas wagnerianas de motivos condutores (*leitmotiv*)<sup>9</sup>, onde um determinado tema musical é usado para identificar um personagem, um lugar, uma atitude ou ainda um sentimento.

---

<sup>9</sup> Para Wagner, uma melodia torna-se *leitmotiv* no momento em que a ideia musical adquire uma definição semântica, ao ser conectada com algo. Maiores detalhes sobre esta técnica serão abordados no decorrer do texto.

Acompanhou-se, até o momento, esta breve explanação sobre a presença musical no cinema. Percorreu-se as principais justificativas elaboradas por diferentes autores sobre esta parceria e destacou-se o pensamento de Gorbman para melhor exemplificar os principais modos da atuação significativa da música no cinema. Entretanto, as possibilidades de pensar o assunto não param por aí, de modo algum. A cada passo vão surgindo outros questionamentos e particularidades. O que é a música de cinema? Ela é diferente das outras músicas? Qualquer música pode ser música para filmes?

## 1.2 PARTICULARIDADES DE UMA PARCERIA:

Quanto a um possível estatuto para a música no cinema, Michel Chion<sup>10</sup> afirma que não há critérios estilísticos novos para a “música de cinema”, pois uma música já existente poderia cumprir funções semelhantes. *“O interessante é colocar sobre um mesmo plano, com igualdade, todas as músicas, originais ou não. Pois, o mais importante é o que se passa quando se emprega a música no cinema”*, explica o autor. Nesta lógica, uma música passa a ser música para filme quando ela está lá, no filme. Apesar de defender uma não - especificidade para este tipo de música, argumentando que todos os procedimentos utilizados na música original para filmes já haviam sido utilizados anteriormente em outros gêneros musicais, o autor não deixou de mencionar duas características especiais, tipicamente da música de filmes: uma espécie de descontinuidade e um caráter fragmentário.

---

<sup>10</sup> CHION, Michel. Le Son au Cinéma. p.101-4

Outros autores apresentam idéias mais cautelosas em relação ao fato de existir ou não uma especificidade. Gorbman<sup>11</sup> não chega a tocar exatamente nesta questão, mas aponta características importantes da música de filmes. A autora afirma que não é qualquer música que pode acompanhar um filme, argumentando que é possível uma mesma seqüência apresentar leituras diferentes, de acordo com as diversas possibilidades de um acompanhamento musical para esta mesma seqüência. Isto significa que, dependendo das características próprias de uma determinada música, com seus códigos culturais e suas particularidades, impressões diferentes em relação à imagem podem ser captadas, como por exemplo, climas opostos, percepções temporais e espaciais específicas, maior ou menor grau de distanciamento por parte do espectador, entre outros.

Entretanto, esta capacidade de imprimir leituras diferentes a uma imagem se refere muito mais a uma **característica** da música de filmes do que a uma possível **especificidade**. Já o fato de a autora destacar que é bastante comum os filmes pertencentes ao chamado modelo clássico de narrativa apresentarem também um modelo de partitura musical, merece ser abordado com um pouco mais de atenção. Talvez seja possível enquadrar algumas características predominantes da música original para este tipo de filmes como uma suposta especificidade.

---

<sup>11</sup> Op. Cit. p. 14-18

Efetivamente, grande parte da forma musical está construída de acordo com as necessidades de manipulação desta música, juntamente com as imagens. Os temas melódicos são breves e o material harmônico não é tão complexo. Isto permite que a música seja cortada, fragmentada, sem roubar a atenção do espectador. Por outro lado, se a construção musical for muito elaborada, um possível corte poderá apresentar sonoridades bruscas e se destacar do contexto imagético. Ao contrário, quando construída com uma suposta simplicidade estilística, ela se torna uma música de “fácil escuta”, uma música feita para ser “de fundo”. Gorbman aproxima este tipo de música para filmes com a música chamada “utilitária”, cuja função é fornecer ao indivíduo uma agradável experiência social, como por exemplo, aliviar a espera num consultório médico ou ainda tornar ameno o momento da refeição num restaurante. Este conceito musical de ser “facilmente escutável”, próprio da música utilitária deste século (Muzak), apresenta, segundo a autora, características de música funcional, ou seja, um tipo de música que possui sua estrutura construída em função de sua utilização num outro contexto. E, por sua vez, isto tudo é muito semelhante ao que ocorre na construção da música para filmes.

Inicialmente, esta comparação que a autora apresentou pode resultar numa aproximação com a idéia de Chion anteriormente apontada, sobre o fato de que todos os procedimentos composicionais da música de filmes já foram utilizados em outras formas musicais. Porém, não se pode deixar de refletir em relação às particularidades próprias ao cinema. Mesmo que o uso e a criação da música para filmes seja semelhante a outras formas de espetáculo, a linguagem cinematográfica possui também inúmeras particularidades que, com certeza, a diferem de outras

linguagens. As várias instâncias narrativas, o transcorrer fragmentado ou não do tempo e do espaço, os diferentes campos sonoros, as possibilidades de montagem, até mesmo a própria condição de imagem projetada numa tela grande e no escuro, tudo isto e muito mais podem conferir à música de filmes um modo específico de utilização e construção.

Resumindo, de acordo com o pensamento de Chion destacado anteriormente, os procedimentos utilizados na criação da música para filmes não representam uma **especificidade** devido ao fato de terem sido usados anteriormente em outros gêneros musicais. Entretanto, pode-se dizer que as diversas características da linguagem cinematográfica acabam por determinar modos específicos do uso e/ou criação da música. Mesmo sendo possível encontrar semelhanças com outras formas artísticas, o cinema preserva dentro desta gama de expressões a sua especificidade. Deste modo, não se pode deixar de observar que a interação de um filme com a música pode vir a revelar alguma particularidade especial, que não seja comum a outra forma artística. Isto resultará, portanto, em algo próprio da linguagem cinematográfica. Tal fato não irá necessariamente justificar a existência de uma **especificidade** para a música de filmes, já que este exemplo diz respeito a um modo de utilização e não ao conteúdo estrutural da música. Porém, fica uma questão para ser pensada e que permeia esta pesquisa: será que as ocorrências musicais em um filme podem resultar na estruturação de uma peça musical? Alguns exemplos analisados no filme *A Liberdade é Azul* de Kieslowski abriram uma possibilidade para esta reflexão, conforme poderá ser conferido no decorrer desta dissertação.

### 1.3 O MODELO CLÁSSICO X OUTRAS PROPOSIÇÕES ESTÉTICAS:

Diversos autores se preocuparam em traçar elementos comuns na criação e no uso da música para filmes pertencentes ao modelo clássico hollywoodiano<sup>12</sup>. Adorno e Eisler<sup>13</sup> em um livro que escreveram sobre a música e o cinema, dedicaram um capítulo para abordar criticamente as práticas mais utilizadas, capítulo este que levou o nome de “prejuízos e maus costumes”. A abordagem de Gorbman, apesar de ser mais descritiva e informativa do que crítica, levanta basicamente os mesmos pontos. A partir da visão destes autores, serão apontadas, nos próximos parágrafos, as características dominantes desta prática.

A maior parte das ocorrências musicais é concebida para não ser ouvida, ou melhor, não ser escutada conscientemente, pois ela se encontra submersa pela narratividade fílmica. A música da narrativa clássica não deve chamar a atenção por si própria. Ao contrário, ela deve permanecer num segundo plano, apenas como um elemento complementar. Necessariamente, o aparato técnico ou a fonte sonora da música que está no espaço sônico não - diegético, não poderá ser visto. Geralmente o material musical é bastante melódico e tonal, apresentando um equilíbrio rítmico e harmônico, bem próximo das convenções da música tonal ocidental, em especial do estilo romântico melodioso, tão em voga no final do século XIX.

---

<sup>12</sup> Este tipo de filme apresenta uma narrativa convencional, onde a diegese é minuciosamente criada para dar uma impressão ilusória da realidade. Geralmente todas as potencialidades narrativas estão à favor do drama, da ação, resultando numa espécie de esvaziamento da instância discursiva para enfatizar a história narrada.

<sup>13</sup> Op.Cit.

Como veículo narrativo, a principal função deste tipo de música é ser portadora de emoção, sugerindo ou enfatizando sentimentos na narrativa. Adorno e Eisler ainda destacam um tipo de standardização na interpretação musical, a favor deste sentimentalismo a ser expresso. O uso mais comum da música no curso narrativo é na forma de *leitmotiv*, pontuando personagens, lugares, sensações, fatos, entre outros. Ela pode fornecer sugestões referenciais e narrativas, fortalecendo pontos de vista, tipos de ambientes e situações. Pode ainda interpretar e ilustrar eventos narrativos, de acordo com seu poder conotativo, através de códigos culturais pré - estabelecidos.

Ainda pode-se destacar a função de continuidade rítmica e formal que a música pode fornecer para um filme, amenizando o corte entre os planos ou a transição entre as cenas, por exemplo. Isto acontece especialmente porque os cortes, as mudanças abruptas, não devem ser percebidos pelo espectador, pois seriam prejudiciais ao efeito ilusionista pretendido por este tipo de cinema. A música acaba por contribuir na construção de uma unidade na narrativa.

Nem sempre ela vai estar plenamente de acordo com as funções citadas acima. Isto ocorrerá quando outros princípios motivarem a sua utilização na trama. Um exemplo ilustrativo seria a estrutura dos filmes pertencentes ao gênero “musical”, onde a música, em vários momentos da narrativa, torna-se mais importante que o próprio drama. Nos musicais é comum ocorrer uma quebra na ação para que uma música seja mostrada.

O cinema não se reduz, no entanto, apenas ao modelo clássico, tão valorizado pelo cinema chamado comercial, em especial pelas produções hollywoodianas. Surgiram inúmeras experimentações, linhas estéticas variadas, de acordo com épocas, fases e lugares diferentes. Não necessariamente a utilização da música é totalmente inovadora mas, sem dúvida, outras preocupações foram surgindo em relação à presença da mesma no cinema, vindo ao encontro de concepções diferenciadas da linguagem cinematográfica.

Um bom exemplo do uso da música não apenas como suporte da trama pode ser observado na obra de Eisenstein, um dos representantes do Construtivismo Russo. O diretor propunha a manipulação consciente das potencialidades da linguagem cinematográfica, com o objetivo de encontrar a melhor maneira de atingir a finalidade ideológica desejada. A montagem recebeu uma atenção profunda e o cineasta elaborou também uma obra teórica que serviu para divulgar seus métodos de construção da significação filmica.

Para Eisenstein, a montagem cinematográfica deve se sustentar na reunião, no confronto de idéias, onde os planos adquirem uma certa independência. Em outras palavras, eles não mais se articulam em função da descrição linear de um fato, mas sim na multiplicação do mesmo. Esta multiplicação traz como característica básica o conflito, a contradição. Para desenvolver esta montagem dialética, o cineasta elaborou seus métodos quase sempre fazendo referência a exemplos da articulação da linguagem musical para justificar suas teorias, chegando, inclusive, a usar uma terminologia pertencente ao mundo da música. Mas foi com desenvolvimento do som

sincronizado que Eisenstein começou a teorizar mais profundamente sobre a presença da música nos filmes, estendendo as suas regras de montagem visual também para a manipulação entre sons e imagens., na chamada Montagem Vertical. Várias idéias sobre a sincronização de elementos plásticos, tonais e sonoros foram desenvolvidos em seus filmes e registradas em artigos e livros.<sup>14</sup>

Em outras palavras, a Montagem Vertical deveria ser estruturada numa “partitura audiovisual”, onde a sincronização interna entre os elementos plásticos, tonais e sonoros deve ser planificada detalhadamente. Os principais tipos de sincronia foram descritos por Eisenstein da seguinte maneira:

- Natural: diz respeito aos ruídos naturais da filmagem, está fora do âmbito artístico.
- Métrica: estruturada em função da duração. O exemplo mais banal seria a extensão de um plano coincidir com a duração dos compassos musicais.
- Rítmica: possui com elemento chave o movimento interno do quadro ( seja um objeto se movendo ou os contornos de linhas e volumes que guiam o movimento do olhar do espectador) sincronizado em relação ao movimento rítmico musical.
- Melódico: semelhante ao anterior, porém a estruturação é articulada entre o movimento interno do quadro e o movimento melódico da música.
- Tonal: trabalha níveis de densidade musical ( timbres, volumes, vibrações) com níveis de densidade tonais do quadro ( linhas, cores, volumes, vibrações e variações de luz).

---

<sup>14</sup> Maiores detalhes sobre as teorias de Eisenstein podem ser encontradas nos seus livros A Forma do Filme e O Sentido do Filme. Rio de Janeiro (Jorge Zahar). 1990.

Com estes princípios, Eisenstein elaborou uma série de combinações, rígidas ou livres, sincronizadas ou sincopadas, desenvolvendo um verdadeiro contraponto, de acordo com a força de significação desejada, seja através do conflito, da contradição ou da exploração de vários sentidos da percepção. O cineasta teve a colaboração intensa do músico Sergei Prokofiev como compositor de suas trilhas sonoras. A famosa seqüência do filme *Alexander Nevsky* (1938) que está como exemplo de “partitura audiovisual” no terceiro artigo da “Montagem Vertical”, no livro O Sentido do Filme, pode demonstrar exatamente como Eisenstein e Prokofiev elaboravam a relação música/imagem.

Este mesmo exemplo, na opinião de Roy M. Prendergast no livro Film Music, a neglected art<sup>15</sup>, não representa uma total fusão entre música e imagem. O autor acredita que, apesar da absoluta correspondência entre os gráficos do movimento melódico e do movimento dos olhos nas linhas da composição plástica, há alguns pontos questionáveis, como por exemplo o fato de Eisenstein ter se referido a um simples plano, ao invés de considerar a relação entre eles, para identificar os ritmos visuais e melódicos. Jean Mitry<sup>16</sup> faz um comentário muito semelhante, porém destaca que em outras seqüências do filme, como a da “batalha no gelo” e a dos “cavaleiros teutônicos”, a ligação do movimento musical com o movimento das imagens (constituídas por conjunto rítmico e plástico altamente elaborado) resultam no que o autor denominou de “uma unidade audiovisual indissociável”.

---

<sup>15</sup> PRENDERGAST, Roy M. Film Musica, a neglected art. New York (W.W. Norton & Company). 1992. P.223-6.

<sup>16</sup> MITRY, Jean. “Musique et Cinéma” in: Cinéma: Theorie Lectures. Paris (Klincksieck). P. 317-20.

Pode-se observar, então, que longe dos estúdios de Hollywood a relação entre diretor e compositor era bem diferente. Adorno e Eisler<sup>17</sup> detalharam a relação de empregado dependente, subordinado ao departamento musical dos grandes estúdios hollywoodianos, que geralmente o compositor tinha que enfrentar. A composição musical para os filmes produzidos nestes estúdios se tornava uma propriedade da empresa, sendo subordinada ao gosto pessoal da mesma. Ao contrário, em filmes independentes ou em muitos filmes Europeus, por exemplo, havia uma maior liberdade para o compositor e, muitas vezes, se estabelecia uma relação mais próxima e pessoal entre o diretor e o compositor. Tal característica contribuiu com o fato de os diretores trabalharem em parceria com um mesmo compositor durante vários anos, como ocorreu com Eisenstein e Prokofiev.

Entretanto, nem tudo é regra no cinema Hollywoodiano. Uma das exceções mais conhecidas dentro da história da produção cinematográfica de Hollywood foi a estréia de Bernard Herrmann como compositor de trilha sonora para filmes, justamente no primeiro longa metragem de Orson Welles - *Cidadão Kane* (1941). Pela primeira vez um músico teve tratamento especial dentro dos estúdios da RKO. Herrmann dispôs de um tempo consideravelmente longo para criar suas músicas, em comparação com os padrões de sistema dos estúdios. O compositor também contou com uma boa orquestra a sua disposição para poder experimentar à vontade. O resultado não poderia ser outro: inovações.

---

<sup>17</sup> Op. Cit. Capítulo 6.

O contraste inovador de Herrmann está tanto na construção de pequenos temas, quanto nos agrupamentos instrumentais nada ortodoxos. Estas características foram por ele desenvolvidas a partir da sua experiência em músicas para dramas radiofônicos. Por vezes, apenas um timbre fica encarregado de desenvolver temas. Seu referencial harmônico também aparece com características diferenciadas, dando ênfase a sonoridades suspensas, por não resolver todas as dissonâncias, contrariando assim, as resoluções básicas da harmonia tradicional. O uso de material temático simples e curto, bem como muita habilidade e criatividade na manipulação dos mesmos (principalmente na escolha de timbres), são características que podem sintetizar o estilo particular do compositor. E, é justamente este estilo que diferencia suas criações das trilhas sonoras que sempre predominaram no cinema hollywoodiano, onde imperavam as grandes orquestras sinfônicas com suas longas frases temáticas, herança do Romantismo Europeu. Posteriormente o compositor trabalhou em parceria durante vários filmes com Alfred Hitchcock.

Michel Chion<sup>18</sup> destaca que, apesar da música de Herrmann ser cultuada como inovadora, nos filmes em que ele compôs a trilha sonora predominam procedimentos de utilização da música com a imagem bastante comuns, como o *leitmotiv* e a pontuação sincrônica de momentos significantes. Para o autor, a força da música de Herrmann é resultado de uma característica de “contradição interna”, já que as harmonias são vagas, sem resoluções e os pequenos temas não possuem um

---

<sup>18</sup> CHION, Michel. La Musique au Cinéma.

final previsível. Na opinião de Chion, este caráter “vago” da música de Herrmann é afirmado com muita veemência. Portanto, pose-se dizer que o compositor possuía algo como “esquemas constantes”, uma espécie de marca pessoal na criação dos temas. Isto confere ao mesmo uma obra bastante característica e pessoal, a ponto de influenciar vários outros compositores que o sucederam.

Outra característica sempre citada nos textos que teorizam a participação da música no cinema diz respeito a sua utilização nas formas modernistas da linguagem cinematográfica, onde a idéia principal é evidenciar que o universo ficcional é construído pela narrativa, deixando o discurso filmico transparente ao espectador. A música, neste contexto, é muitas vezes contraposta à imagem ao invés de reforçar o ilusionismo. Pode-se verificar esta característica em vários filmes de Jean-Luc Godard, cujo trabalho sonoro se baseia numa espécie de assincronia de ruídos, diálogos e também da música. Estas assincronias entre som e imagem em filmes como *Pierrot le fou* (1965), *Prénom Carmen* (1983), entre outros, foram planejadas como se fosse uma partitura de som e imagem, apesar deste planejamento resultar em algo aleatório, na prática.

Se existe uma marca no emprego da música para a obra de Godard é, na opinião de Chion<sup>19</sup>, o uso de rupturas e interrupções constantes na mesma. O cineasta tem uma preferência em realizar cortes abruptos em músicas do repertório clássico. Mesmo quando se trata de composições originais para os seus filmes, esta

---

<sup>19</sup> IDEM.

concepção é aplicada. É comum nos seus filmes a música cobrir os diálogos ou então ocorrer uma correspondência no modo de tratar os ruídos, as vozes e a música, podendo ocorrer cortes e deslocamentos nos três componentes da banda - sonora.

Para *Pierrot le fou* (1965), o compositor Antoine Duhamel criou três temas que Godard usou livremente na montagem. Outro elemento interessante é uma canção que a personagem de Anna Karina canta. As palavras passam do cantado para o falado e, às vezes, aparece o som de um piano acompanhado a voz da protagonista. Esta melodia provém de um campo sonoro não - diegético. Muitas das intervenções sonoras possuem interrupções, gerando uma rede de conflitos e tensões na montagem.

Já em *Prénom Carmen* (1983), Godard utiliza pequenos pedaços de alguns quartetos de cordas de Beethoven. Os temas são cortados em momentos estratégicos, para dar a impressão forte de interrupção. Nos últimos filmes do diretor predomina basicamente o uso de obras musicais do repertório clássico.

Quando se fala em planejar a banda - sonora como um todo, não se pode deixar de mencionar as experiências do cinema japonês. Filmes de Kenji Mizoguchi, Nagisa Oshima, Akira Kurosawa, entre outros, utilizaram músicas inspiradas no estilo tradicional do Japão e nas formas também tradicionais de usar a música no teatro Nô e Kabuki, onde vozes agudas e instrumentos de percussão são cuidadosamente combinados, de acordo com sua aparição no percurso narrativo. Michel Fano e Noel Burch destacam os filmes de Kenji Mizoguchi como tendo uma refinada elaboração e utilização musical, bem como uma profunda pesquisa na criação

da banda - sonora como um todo que, combinada com as imagens, resulta numa “trama audiovisual de rara complexibilidade”.<sup>20</sup>

Fano foi um dos primeiros a destacar o trabalho de Mizoguchi na França, salientando o fato do mesmo procurar esvaziar o ruído da sua dimensão referencial, abrindo um maior espaço para características puramente acústicas (altura, intensidade, timbre e duração). Ruídos e diálogos recebem um tratamento essencialmente musical em *Os Amantes Crucificados* (1954). O próprio Michel Fano desenvolveu uma organização musical dos ruídos para filmes de Alain Robbe-Grillet, como por exemplo *L'Homme qui ment* (1964).

Noel Burch<sup>21</sup> destaca a música japonesa como sendo um dos estilos mais apropriados para este tipo de organização sonora, devido à proximidade dos timbres instrumentais com os ruídos “reais”. Na opinião do autor, *Os Amantes Crucificados* (1954) de Mizoguchi é um exemplo bastante ilustrativo não apenas da organização dos sons, mas também das dialéticas entre som e imagem. A modulação dos diálogos num “canto falado”, os ruídos ritmados e os timbres musicais que se aproximam dos sons naturais criam uma tensão particular com a imagem.

Este tópico descreveu os principais aspectos do emprego da música na narrativa clássica e levantou alguns exemplos de outras propostas para a utilização da música no cinema, com o objetivo de demonstrar que não é apenas como mero apoio

---

<sup>20</sup> FANO, Michel. “Musique et Film: Filmusique” in: *Vibrations n.4 - (Janvier) - Musiques Medias Société* - Paris (Ed. Privat). 1987.

<sup>21</sup> BÜRCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo (Perspectiva). 1992. P.120-23.

para a narrativa que a música pode ser usada num filme. De acordo com determinados ideais estéticos, outras questões são levadas em conta em relação o modo pelo qual a música deve se inserir no universo filmico. A partir do próximo subcapítulo será iniciado um percurso pelas questões específicas sobre como a música se revela no universo filmico de Kieslowski, através das características principais da linguagem cinematográfica do diretor e da música de Preisner.

#### 1.4 UMA PARCERIA EM PARTICULAR:

Conforme já foi dito na apresentação da pesquisa, o objeto de estudo isolou filmes de Krzysztof Kieslowski cuja trilha sonora foi composta por Zbigniew Preisner. As análises principais se debruçaram especialmente em dois filmes onde a presença da música está fortemente inserida no universo diegético. Tanto *A Dupla Vida de Véronique* quanto *A Liberdade é Azul* pertencem a uma mesma fase da criação do diretor, onde o mesmo já tinha obtido um grande reconhecimento no meio cinematográfico.

O cinema de Kieslowski não se resume apenas nos filmes que ficaram mundialmente conhecidos. Ao contrário, antes do longa *Não Matarás (1988)*<sup>22</sup>, que ganhou o Prêmio do Júri no Festival de Cannes - e com isto tornou o cineasta conhecido fora da Polônia - , muitos dos seus filmes já eram consistentes e maduros, constituindo um conjunto cinematográfico de alto nível. Ele já havia sido premiado

---

<sup>22</sup> Filme derivado do quinto episódio de *O Decálogo*, série de dez filmes feita para a TV Polonesa.

em festivais de cinema do Leste Europeu<sup>23</sup> e sua produção inicial estava mais voltada para o documentário.

Durante os anos setenta e início dos oitenta, Kieslowski trabalhou em Varsóvia, para o Estúdio de Documentários WFD (*Wytwornia Filmow Dokumentalnych*). Alguns dos seus documentários sofreram intervenção da censura. O diretor foi forçado a fazer uma nova versão para *Robotnicy '71 (Os Trabalhadores de 71)* - 1972, devido a desavenças com o governo. O cineasta começou, então, a elaborar algumas estratégias para “driblar” a censura. Uma delas consistia em filmar cenas que certamente seriam cortadas, na tentativa de desviar a atenção de outras imagens. Outro modo de desviar os censores estava diretamente relacionado à estrutura narrativa.

Tadeusz Sobolewski<sup>24</sup> descreve os documentários de Kieslowski como não pertencentes ao gênero “cinema verdade”, visto que o cineasta preferia não se fixar numa pureza estilística. Em muitos deles, atores representavam. O ato de filmar pessoas de surpresa o interessava muito mais pela possibilidade de “*fotografá-las em situações extremas*”. Esta característica ele procurou sempre reproduzir na *performance* dos seus atores, sobretudo na sua produção ficcional, iniciada em meados dos anos 70.

<sup>23</sup> Os documentários *Fabryka* -1970 (Fábrica) e *Szpital* -1976 (O Hospital) foram premiados no Festival de Cracóvia. O longa *Amator* - 1979 (Amador) obteve o grande prêmio nos festivais de Gdansk e Moscou. *Przypadek* - 1981 ( O acaso) foi premiado no Festival de Gdynia e apresentado no Festival de Cannes, para o evento “Un certain regard”, em 1987.

<sup>24</sup>SOBOLEWSKI, Tadeusz. “Krzysztof Kieslowski, un cinema d’idees. in: MICHALEK, B. e TURAJ, F. (org.) Le Cinema Polonais. Paris ( Éditions du Centre Georges Pompidou). 1992.

Nas ficções, o diretor começa a explorar uma dramaturgia do real, questionando a legitimidade do documentário, procurando “*meios de construir uma obra, de ligar o espetáculo à reflexão, de atingir pela dramaturgia a emoção das coisas e sua inteligibilidade*”<sup>25</sup>. Em outras palavras, contar histórias que podem ser verdadeiras, tamanha a semelhança com os fatos reais. O não compromisso com a veracidade o permitirá abrir um campo narrativo importantíssimo: o sentimento da personagem diante da realidade. Ele acreditava que revelar o íntimo de alguém no documentário, por vezes, poderia ser obsceno e implicaria em expor a imagem de uma pessoa. Como reflexo de um “equilíbrio profissional”, o caminho para a ficção representava também uma boa saída. Para Gerard Pangon<sup>26</sup>, Kieslowski queria explicitar o quanto era necessário uma mudança no olhar, no ponto de vista, para ir além do que é mostrado.

Nesta época, Kieslowski se aproximou de um outro grupo que estava trabalhando em uma linha muito particular: Cinema de Inquietude Moral. O grupo surgiu porque alguns cineastas acreditavam que eles deviam fazer algo juntos, pois partilhavam da idéia de que juntos teriam um maior poder. Kieslowski acreditava que, nas circunstâncias da Polônia naquela época, um grupo como este era extremamente necessário. Tornou-se amigo de Krzysztof Zanussi, Edek Zebrowski, Agnieszka Holland. Durante um tempo, Andrzej Wajda estava no grupo também. O núcleo temático dos filmes produzidos pelos diretores desta nova “escola cinematográfica”

---

<sup>25</sup> AMIEL. Vincent. Op. Cit. p.14.

<sup>26</sup> Op. Cit.

demonstrava afinidades ideológicas, tratavam de uma Polônia em construção, cujos personagens estavam buscando o seu lugar, questionando os próprios sentimentos diante da realidade. O ponto alto deste cinema foi entre 1974-80.

O início da década de oitenta marca a ascensão do movimento “Solidariedade”<sup>27</sup>. Para Kieslowski e para a maioria dos poloneses, o Solidariedade representava uma renovação de valores, a conquista de um espaço onde a liberdade de expressão seria possível. Também desta época é a abertura na mídia para a Igreja Católica, refletindo a eleição do Cardeal polonês Karol Wojtyla para Papa em outubro de 1978. No entanto, muitos filmes produzidos nesta época foram cortados e banidos, quando a “Lei Marcial”<sup>28</sup> foi declarada, em dezembro de 1981. Danusia Stok afirma que a indústria filmica praticamente acabou no período em que a lei vigorou, até dezembro de 1982. Somente filmes para a TV polonesa eram produzidos. Mas, mesmo assim o filme *Krotki Dzień Pracy* (*Um Curto Dia de Trabalho* - 1981) que Kieslowski realizou para a TV foi censurado. *Przypadek* (*O Acaso* - 1981)<sup>29</sup>, também

---

<sup>27</sup> Em julho de 1980 teve início uma greve nos estaleiros de Gdansk liderada por Lech Walesa. Quando, no final de agosto, o acordo com o governo foi assinado, um dos pontos estabelecidos se referia a uma liberdade sindical e de informação. Com isso o Sindicato Solidariedade nasceu e em novembro ganhou registro oficial como o primeiro sindicato independente legal. in: WALESA, Lech. Um caminho de Esperança - uma autobiografia. São Paulo (Editora Best Seller). 1988.

<sup>28</sup> Na madrugada do dia 13 de dezembro de 1981, foram cortadas as comunicações em toda a Polônia (linhas telefônicas, telex, etc.). Muitas pessoas foram presas entre intelectuais, membros da oposição, do clero e, sobretudo, líderes dos sindicatos livres. O governo queria afastar do Solidariedade pessoas consideradas inimigos políticos. in: WALESA, Lech. Op.Cit.

<sup>29</sup> O filme apresenta três destinos possíveis para o adolescente Witek, que perdeu seus pais e está procurando seu caminho:

1. Witek deixa Łódz, toma um trem e por uma sucessão de fatos torna-se ativista do Partido Comunista. Por fim, ele perde a mulher que ama e desanima com a sua ideologia.
2. Witek perde o trem e devido a isto, uma nova sucessão de acontecimentos o levam a engajar-se com o Partido Oposicionista. A religião torna-se um suporte para a sua vida. Mas, ele acaba sozinho e pouco feliz.
3. Witek esquece o trem...volta aos estudos que havia abandonado, casa-se com uma colega e leva uma vida tranqüila como médico, sem nenhum engajamento político. Porém, um acidente de avião o mata repentinamente.

ficou retido, sendo liberado somente em 1987. É coincidentemente nesse filme, segundo Gérard Pangon,<sup>30</sup> que o diretor começa a trabalhar com um novo tipo de proposta narrativa, onde o desejo de quebrar a linearidade se manifesta, como se a multiplicação de possibilidades promovidas por um “acaso” pudesse contestar a imagem, que é tida como única. Mais do que nunca, seu sentimento é de incerteza, de ceticismo, diante dos últimos acontecimentos na Polônia. *“Este ponto de vista não significa seu desejo de renunciar ao jogo social. E sim, implica num olhar distanciado da realidade polonesa (...) Através dessa moralidade, transparece uma convicção sobre a relatividade das distinções sociais, das ideologias e das crenças religiosas”*, afirma Sobolewski.<sup>31</sup>

Janina Falkowska<sup>32</sup>, ao classificar os modos pelos quais as questões políticas são tratadas na teoria do cinema, identificou duas principais abordagens. A primeira diz respeito a uma leitura radicalmente política, ou seja, os teóricos de filmes descrevem um filme como sendo “político” se o mesmo possui um conteúdo político. Já o segundo enfoque, mais próximo de uma leitura pós - estruturalista, refere-se à forma do filme. Neste caso um filme feito politicamente seria aquele em que a forma do filme se apresentaria radicalmente diferente.

---

Este breve resumo do filme foi feito com base nas sinopses disponíveis nos livros de Danusia Stok (p.251) e Vincent Amiel (p.86), já citados anteriormente.

<sup>30</sup> PANGON, Gérard. Op. Cit.

<sup>31</sup> SOBOLEWSKI, Tadeusz. Op.Cit. p.208.

<sup>32</sup> FALKOWSKA, Janina. “The Political in the Films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieslowski” in : Cinema Journal 34 of Society for Cinema Studies by The University Of Texas Press, N° 2. Winter. 1995.

Ao analisar alguns filmes de Kieslowski, Falkowska inseriu o diretor em uma outra categoria de filme “político”, onde não necessariamente um fato político relevante é apresentado na tela ou a linguagem clássica rompida. Trata-se da relação estabelecida entre a mensagem apresentada e a audiência. Será o espectador que decidirá se o filme pode ser interpretado como político, porque o “*poder enunciativo político*” do filme consistirá sobretudo na “*relação discursiva com o espectador*”.

Mesmo quando seus filmes apresentam alguma mensagem política forte, Kieslowski tentou dar ênfase ao sofrimento humano, para se comunicar com o espectador num nível mais subliminar. Alguns de seus filmes não possuem dentro da diegese eventos políticos por si próprios, mas uma mensagem política importante se forma no momento em que o espectador realiza sua interpretação. Esta forma de expressão identificada por Falkowska na narrativa kieslowskiana pode ser aplicada também no modo de tratar questões religiosas. A Polônia possui uma forte tradição católica e a ideologia religiosa de Kieslowski tende a aparecer não como uma propaganda, mas como questionamento dos valores morais, geralmente numa tentativa de dialogar com o espectador, exatamente do mesmo modo que as questões políticas são desenvolvidas. Tal característica da narrativa de Kieslowski reflete o seu olhar recuado, distanciado, para tentar pensar sobre a relatividade das ideologias, conforme já foi citado anteriormente.

Neste sentido, até o início dos anos oitenta um sentimento de esperança na temática dos seus filmes era predominante. Após, parece que ocorre a

abertura de um espaço para um olhar duvidoso, preocupado. Kieslowski começa destacar um personagem em particular como alguém que sente, que pensa, que observa, independentemente do meio em que está inserido, exatamente como o próprio diretor tentava se distanciar de determinado assunto, para observar melhor. E este sujeito pode observar de muitas maneiras, pois possui um livre arbítrio, um poder de escolha. O acaso de sua escolha determinará seu percurso. E, mais importante que os fatos ocorrentes neste percurso será o sentimento diante deles.

Para que esta nova e última fase se concretizasse no seu universo ficcional, foi necessário buscar uma linguagem que permitisse desvendar o íntimo das personagens, a dúvida, o impasse, a dificuldade de escolher, o que está por trás de uma decisão ou de uma não decisão, ir além do que é visível. Uma nova estilística começava a se esboçar não apenas no campo ideológico, mas também no enriquecimento da construção de uma densidade psicológica das personagens. É o que Sobolewski chamou de “*cinema de idéias*”, ou ainda “*a arte da escolha como objeto - tema de sua arte*”, nas palavras de Amiel. Kieslowski passou a se concentrar muito mais no ser humano, com seus conflitos diários, seja qual for o meio social, político ou ideológico em que ele está inserido.

E é desta última fase do diretor que todos os filmes abordados nesta pesquisa pertencem, já que a parceria Kieslowski/Preisner surgiu em 1984. O trabalho conjunto deles resultou em algo sólido e inovador na utilização da música no cinema. Assim como outras duplas (Hitchcock/Herrmann, Fellini/Nino Rota, entre outros),

Kieslowski e Preisner se destacaram por elaborar idéias criativas e apropriadas aos temas destes filmes que são bem mais próximos de um universo metafísico.

A partir de *O Decálogo (Dekalog)* - 1988,<sup>33</sup> o compositor começou a acompanhar a criação filmica desde a concepção dos roteiros. Com isso, ele podia pensar na música desde o princípio, sobre como ela poderia se adequar à determinada função dramática, ou de como algo que não será revelado na imagem deverá estar presente na ambiência musical. O ponto culminante deste procedimento pode ser verificado em *A Dupla Vida de Véronique*, e atingiu um outro momento importantíssimo em *A Liberdade é Azul*. Neste último, boa parte das melodias foram compostas e até mesmo gravadas antes das filmagens serem iniciadas. Por isto, esta pesquisa se debruçou mais profundamente nestes dois filmes, recorrendo a outros exemplos quando necessário.

O estilo das composições de Zbigniew Preisner, quanto aos códigos puramente musicais, não é o que se pode chamar de vanguarda. Ao contrário, suas composições são tonais, melódicas, muito próximas do chamado estilo romântico. Porém, suas combinações instrumentais são inovadoras, principalmente no processo pelo qual a escolha dos timbres é realizada.

Os códigos culturais das composições de Preisner curiosamente passam a conter novos códigos fictícios dentro dos filmes de Kieslowski. Mesmo uma

---

<sup>33</sup> Série com dez episódios, realizada para a TV polonesa, baseada nos Dez Mandamentos do Antigo Testamento. Os episódios n. 5 e 6 foram transformados em filmes longa - metragem para o cinema, numa co - produção com a Produtora de Filmes *Tor*.

simples marcha fúnebre, tão bem codificada na cultura ocidental, acaba por apresentar novos elementos culturais inteiramente criados por um universo diegético particular.

A música de Preisner também cria códigos a partir do contexto filmico, conforme a definição de Gorbman sobre os códigos cinematográfico - musicais. Observa-se nos filmes escolhidos muitos elementos comuns à narrativa clássica, em relação ao uso da música em filmes. Encontra-se claramente a música de fundo ou ainda a música como veículo narrativo, imprimindo emoções específicas e atuando como *leitmotiv*. Pode-se destacar também as funções de continuidade rítmica e formal que a música exerce dentro da narrativa destes filmes.

No entanto, nem tudo é tão claramente identificável nas inserções musicais dos filmes *A dupla Vida de Véronique* e *A Liberdade é Azul*. São estas características diferenciais que destacam a obra de Kieslowski no contexto histórico da utilização da música no cinema. Existe uma sincronia muito peculiar entre o modo de tratar a música e o estilo kieselowskiano de tratar as imagens. Um mesmo tema é capaz de cumprir muitas funções, de se multiplicar, assim como as imagens são multiplicadas e capazes de fornecer diferentes pontos de vista. Também a maneira como o diretor desenvolve seus personagens e os temas dos filmes entra em ressonância com a música. Existe uma gama de recorrências nas histórias, nos sentimentos pessoais e nas melodias.

A mencionada relação mais próxima entre diretor e compositor encontra no trabalho de Kieslowski e Preisner um exemplo extremamente

representativo. Há um planejamento para a banda - sonora, para a presença da música, para o tipo de música que deveria estar presente. Na opinião de ambos é importante realizar uma reflexão séria para decidir onde o silêncio deve ficar, onde a música deve ser interrompida. Os dois discutiam a necessidade musical de um filme, chegando até mesmo a decidir momentos centrais durante a elaboração do roteiro. Pensando na questão de uma possível especificidade para a música de filmes, pode-se refletir sobre até que ponto estas discussões anteriores foram ou não fundamentais para dar uma “forma” ao estilo musical de Preisner.

Todas estas questões e outras mais serão tratadas detalhadamente nas próximas páginas. A participação da música enquanto instância narrativa e como parte integrante da ficção será destacada, analisada e refletida de acordo com os tópicos organizados em cada capítulo. O desafio está em evidenciar momentos em que a música é capaz de proporcionar algo além de um mero “pano de fundo”. É necessário, portanto, prestar toda a atenção nestas “pistas musicais” que o cinema de Kieslowski pode revelar.

## CAPÍTULO 2 - A MÚSICA E O UNIVERSO FICCIONAL.

### 2.1 O DESDOBRAMENTO DE UM TEMA:

A partir deste capítulo, uma trajetória começa a ser traçada na obra escolhida de Kieslowski. Um tema de *A Liberdade é Azul* será destacado e servirá de motivo condutor para um primeiro momento de reflexão. Ouve-se música pela primeira vez neste filme no momento em que Julie assiste na televisão o enterro de seu marido Patrice. Tal inserção musical é diegética, pois trata-se de uma peça executada ao vivo no cerimonial fúnebre. Uma música lenta, com timbres graves, em tom menor, com um ritmo marcado e pesado: características comuns de uma marcha fúnebre, codificada culturalmente no mundo da música tonal ocidental. Inicialmente, o espectador pode não ter a atenção voltada para esta melodia “de fundo”. Porém, a arte musical como um todo é a grande responsável por este funeral estar sendo um acontecimento importante no universo ficcional de *A Liberdade é Azul*. Patrice era

um célebre compositor francês e sua canção inacabada para a Unificação da Europa possui um papel central no desenvolvimento da trama do filme.

Esta mesma melodia retorna na próxima seqüência, desta vez no campo não - diegético, num *tutti* orquestral. Julie está repousando numa cadeira. Quando ela desperta, a imagem fica nebulosa, ganhando uma luminosidade azul. Neste momento a música começa a soar, num volume bastante alto, como um primeiríssimo plano sonoro. A seguir, o silêncio retorna e uma jornalista tenta conversar com ela. Entre a troca do “bom dia”, a tela escurece, rompendo a continuidade imagética. Dentro desta descontinuidade visual, a música, no entanto, ganha continuidade, voltando a soar fortemente e marcando a elipse.

Depois de muitas outras ocorrências musicais e da grande gama de informações melódicas que o universo ficcional do filme já revelou, esta marcha fúnebre retorna, desta vez se intercalando com uma outra melodia importante, numa das vezes em que Julie vai nadar na piscina azul. As duas melodias puderam ser facilmente intercaladas, pois ambas possuem exatamente o mesmo encadeamento harmônico<sup>34</sup>, podendo-se dizer, inclusive, que uma deriva da outra.

As três aparições citadas do mesmo tema (fúnebre) possuem, numa primeira observação, pontos bem distintos dentro da narrativa fílmica: música diegética de um cerimonial fúnebre, música não - diegética que preenche o espaço de

---

<sup>34</sup> Neste caso, a seqüência de acordes que acompanha a melodia identificada como uma marcha fúnebre é a mesma que acompanha a nova melodia intercalada.

uma elipse e, por último, música que sugere o sentimento da personagem. Mas, que tema é este que carrega consigo tantas possibilidades e porque que é justamente ele que foi escolhido para o início desta reflexão?

Trata-se da Marcha Fúnebre de Van den Budenmayer, compositor cujas músicas foram ouvidas em outros filmes, sendo um dos preferidos de muitos personagens do universo ficcional kieszlowskiano. Patrice admirava Budenmayer e a outra melodia que aparece intercalada com este tema é um fragmento da canção que ele estava compondo antes de morrer. O desejo do jovem músico era homenagear seu compositor predileto através de uma citação temática. Por trás deste tema de Budenmayer, que se desdobrou num outro tema de Patrice, está a presença de Zbigniew Preisner, compositor da trilha musical do filme. Para uma melhor compreensão destas relações entre os músicos, é necessário conhecê-los mais detalhadamente.

## **2.2 O REAL E O FICTÍCIO NA MÚSICA DE ZBIGNIEW PREISNER:**

Quem é o compositor Van den Budenmayer, cujas músicas são recorrentes em vários filmes de Kieslowski? No episódio nono do *Decálogo*, ele é citado pela primeira vez. Na verdade, as primeiras notas de sua peça musical já foram apresentadas ao espectador, durante cada abertura dos outros episódios. É neste episódio em particular, porém, que esta música aparecerá por inteira, entrará para o universo ficcional, ganhando uma identidade e um criador. Van den Budenmayer é um dos compositores preferidos da cantora que é paciente de Roman, a personagem

principal. Como ele não conhecia a obra de Budenmayer, resolve comprar um disco. E é através do seu aparelho de som, que mais uma personagem se materializa na diegese.

*A Dupla Vida de Véronique* continua a revelar maiores informações sobre o compositor. A vida das duas protagonistas gira em torno de uma obra sua, o Concerto em mi menor (SBI 152). Weronika morre na sua estréia como soprano - solista, em Cracóvia, ao emitir a nota mais aguda desta composição. Véronique, por sua vez, ensina aos seus alunos a mesma música, cujo autor foi “recentemente descoberto, viveu na Holanda cerca de duzentos anos atrás”.

Patrice, o jovem compositor que morre num acidente de carro em *A Liberdade é Azul*, era admirador profundo da obra de Budenmayer. Conforme já foi dito anteriormente, seu desejo era prestar uma homenagem, através de uma citação melódica na parte final da obra musical que ele estava compondo, para as comemorações da Unificação da Europa. Por fim, em *A Fraternidade é Vermelha*, Valentine tenta comprar um CD com obras do compositor, numa loja de discos. Seu interesse por Van den Budenmayer foi desencadeado pelo fato de ter visto o “rosto” dele numa gravura em cima da mesa do Juiz aposentado. Esta gravura é idêntica à capa do CD.

A cada filme, portanto, um pouco deste compositor é revelado: sua nacionalidade, o período em que viveu, como são suas melodias, como era sua aparência. Em torno deste mistério, acaba surgindo uma dúvida real em muitas

peessoas, inclusive entre apreciadores e pesquisadores musicais. Kieslowski recebeu inúmeras correspondências de pessoas que queriam saber se Van den Budenmayer existiu mesmo. Afinal, quem é ele?

Van den Budenmayer nasceu da necessidade de uma canção na nona parte do *Decálogo*. “Krzysztof queria usar uma canção de Mahler<sup>35</sup>. Mas, naquela época não havia disponível na Polônia boas gravações de suas obras. E, como as composições de Mahler exigem uma grande orquestra, sairia muito caro para realizar uma nova gravação. Então, eu propus a Krzysztof compor alguma coisa e, se ele gostasse, nós procuraríamos um nome para este compositor ficcional, como uma personagem de um livro. Ele aprovou (...) Nós estivemos juntos na Holanda para rodar um documentário<sup>36</sup>, gostamos tanto dos holandeses que resolvemos fazer uma homenagem. Inventamos, por acaso, este nome ‘Van den Budenmayer’, porque parece soar como um nome holandês. (...) Para as gravações de “A Dupla Vida”..., ele ganhou uma data de nascimento e morte: a minha data de nascimento -1955, só que duzentos anos antes - 1755. Eu imagino que devo morrer em 2003, portanto, 1803 foi a data escolhida para a morte de Van den Budenmayer. Eu lhe dei também um catálogo, com as iniciais SBI, que lembram as primeiras letras do meu nome, e uma data de composição para as obras.”<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup>Gustav Mahler (1860-1911)

<sup>36</sup> Provavelmente o *Seven Days a Week (Siedem Dni w Tygodniu)*, produzido pela *City Live, Rotterdam*.

<sup>37</sup> Entrevista com Zbigniew Preisner, concedida exclusivamente para esta pesquisa, no dia 11 de julho de 1996, em Paris.

Mas, como é possível um compositor do final do século XVIII ter escrito o Concerto em mi menor que Weronika canta? Van den Budenmayer tem como traço principal a ambigüidade estilística, onde a construção da obra musical nada tem de realístico em relação ao mundo da música.

Primeiramente, o nome “concerto”, já no final do século XVII, estava estritamente ligado à uma composição instrumental. A partir do século XVIII, esta forma musical já era concebida como nos dias de hoje, para um ou mais instrumentos solistas e uma orquestra (ou um grupo relativamente grande de instrumentistas), tendo geralmente três movimentos.<sup>38</sup> Mas, Budenmayer escreveu uma peça com uma só parte, para coral, orquestra e solo vocal para soprano.

Cronologicamente, o momento em que o compositor estava vivendo corresponde ao período “clássico” da história da música, onde Haydn, Mozart, Beethoven, entre outros, estavam em plena atividade criativa. A estrutura formal predominantemente desenvolvida era a “forma sonata”, sempre presente em concertos e sinfonias. Entre as principais características desta estrutura, pode-se destacar o caráter contrastante na construção. A primeira parte (exposição), geralmente apresenta dois ou mais temas que são confrontados, no caráter melódico - rítmico e na tonalidade. Logo após, estes temas se transformam, modulam, dialogam (desenvolvimento). Por último, os temas são retomados (reexposição), porém sem grandes mudanças no plano tonal, pois um caráter de resolução, de entendimento,

---

<sup>38</sup>No final do século XVI e início do XVII, o nome concerto podia ser usado também para obras corais. Mas, geralmente dizia respeito à obras instrumentais.

deve finalizar a composição. O concerto de Budenmayer se constrói apenas numa idéia melódica principal e praticamente não ocorrem mudanças de tonalidade, divergindo muito dos ideais estéticos da época.

Outro fato curioso diz respeito à instrumentação de Budenmayer. A flauta doce<sup>39</sup> ganhou um destaque especial dentro dos seus conjuntos instrumentais. É verdade que este instrumento foi muito utilizado na música europeia nos séculos XVI, XVII e XVIII. Entretanto, na música do período clássico, onde Budenmayer poderia ser cronologicamente inserido, este tipo de instrumento deixou de ser utilizado nas orquestras, sendo substituído pela flauta transversal.

Mas, estas dúvidas que podem permear o imaginário do espectador, em nenhum momento coexistem no mundo das personagens. Muito pelo contrário, Budenmayer é interpretado em salas de concerto, estudado em sala de aula, amado por compositores célebres e possui muito prestígio junto ao público pois, no último filme da trilogia, o CD com suas obras havia se esgotado. Com isso o espectador é convidado a participar de um novo mundo, de uma nova história da música. Códigos culturais fictícios foram agregados à música de Budenmayer, compositor que pertence ao universo diegético dos filmes de Kieslowski, e não à historiografia da música ocidental.

---

<sup>39</sup> Também conhecida como flauta block, é um tipo de flauta vertical, tocada com o lábios do instrumentista sobre a ponta superior do instrumento.

Este compositor, tão célebre nos filmes, para os críticos da música poderia ser considerado como uma “salada mista”, com instrumentação barroca e contemporânea, com estilo melódico neo - romântico, com uma forma musical totalmente estranha e frágil, devido, em parte, ao não desenvolvimento dos temas. Estes, por sua vez, são pequenos, fragmentados. Algumas frases possuem pausas grandes, próximas de acordes com funções de dominante, o que acentua uma espécie de suspensão da melodia, antes da sua resolução.

Zbigniew Preisner criou músicas para os filmes e dos filmes de Kieslowski. Muitas vezes a música ficcional e a não - ficcional é a mesma. Portanto, uma ambigüidade é lançada quando o espectador se depara com uma personagem que parece se desprender do filme. É difícil alguém querer refletir sobre as possibilidades de uma das *Verônicas* pertencer ao mundo real. Em compensação, tanto Preisner quanto Kieslowski se surpreenderam com a quantidade de indagações que foram lançadas sobre a existência ou não de Van den Budenmayer.<sup>40</sup>

### 2.3 O CINEMA DE KIESLOWSKI E AS RECORRÊNCIAS:

Voltando à primeira ocorrência musical de *A Liberdade é Azul*, o tema fúnebre citado no início deste capítulo não é original deste filme, ou seja, ele já apareceu anteriormente em outro, igualmente marcando uma morte. Trata-se,

---

<sup>40</sup> Segundo Patrick Abrahamson, a equipe responsável pela reedição da Enciclopédia Musical da Oxford University Press mandou uma carta para Kieslowski solicitando maiores informações sobre Van den Budenmayer. Ao receberem a resposta, os pesquisadores apresentaram certa resistência em acreditar. ABRAHAMSON, Patrick. Oxford University Student Newspaper. June 2, 1995.

curiosamente, do primeiro trabalho de Preisner com Kieslowski, um filme de 1984 denominado *Sem Fim*.<sup>41</sup> É neste filme também que o advogado Krzysztof Piesiewicz estreou como roteirista. O trio - Kieslowski, Preisner e Piesiewicz - se manteve até o último filme do cineasta, totalizando 17 ficções.

*Sem Fim* é narrado por um jovem advogado - Antek - que acabou de morrer, pois sofreu um ataque cardíaco ao sair de casa para mais uma jornada de trabalho. Ele estava trabalhando como defensor de um jovem ativista que foi preso, acusado de organizar uma greve. Durante o transcorrer da narrativa, onde pode-se acompanhar o sofrimento da viúva Ulla, do filho Jacek e o desenrolar do caso de seu ex - cliente (que passa a ser defendido por um velho advogado, já no final de sua carreira) , o “fantasma” de Antek está presente. Esta presença é pontuada por uma melodia. Seja nas aparições de Antek ou ainda quando sua esposa está mergulhada em dolorosas lembranças, a marcha fúnebre se faz presente.

Preisner compôs a marcha fúnebre especialmente para este filme e em *A Liberdade é Azul* a autoria foi atribuída a Van den Budenmayer. “...*Esta música é muito parecida com algo que eu encontrei numa igreja....Na Polônia existe uma música típica durante as cerimônias fúnebres. Esta marcha fúnebre que compus não é exatamente igual, mas parece muito, principalmente o clima*”.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Este filme não foi lançado no Brasil. Seu nome original em polonês é *Bez Konca*.

<sup>42</sup> Entrevista com Preisner, anteriormente citada.

Sem a pretensão de querer demarcar uma “matriz autoral” para Kieslowski ou ainda discutir questões próprias da Teoria de Autor defendida por muitos estudiosos do cinema, é praticamente impossível não destacar as inúmeras recorrências encontradas nos seus filmes. Esta característica de repetir a música ou o compositor é apenas um dos muitos exemplos que os filmes exploram neste aspecto.

Tem-se claramente uma continuidade temática entre os filmes. Tanto os dez episódios do *Decálogo* (feitos para a televisão) quanto a Trilogia das Cores, formam filmes em série. Embora *A Dupla Vida de Véronique* seja um filme “isolado”, sua temática em torno da intuição, percepção, sensibilidade humana e sensações inexplicáveis não difere muito destes filmes em séries ou mesmo de outros filmes anteriores de Kieslowski como por exemplo *O acaso (Przypadek)* - 1981 e o *Sem Fim (Bez Konca)* - 1984. O dilema da cantora com problemas cardíacos e que canta músicas de Van den Budenmayer em *A Dupla Vida de Véronique* já havia sido rapidamente abordado na nona parte do *Decálogo*. Aliás, problemas cardíacos mataram Antek em *Sem Fim*.

Portanto, a recorrência é uma das características fortes deste cineasta que parecia estar fazendo sempre o mesmo filme. Ao definir como “cinema de idéias”, Sobolewski<sup>43</sup> destaca esta característica de “obra dentro de uma continuidade”, sempre marcada por temas filosóficos, morais, religiosos e, sobretudo, éticos. Na opinião do autor, os temas da trilogia (Liberdade, Igualdade, Fraternidade) sempre

---

<sup>43</sup>SOBOLEWSKI, Tadeusz. “Krzysztof Kieslowski, un cinéma d’idees.” In: MICHAŁEK, B. e TURAJ, F. (org.) *Le Cinéma Polonais*, Paris (Éditions du Centre Georges Pompidou), 1992.

estiveram presentes, de um modo ou de outro, em toda a obra do diretor. Entretanto, Kieslowski não é o único que trabalha com recorrências entre filmes. O que caracteriza o seu estilo em particular é justamente a busca por um novo olhar para uma mesma situação ou idéia.

Por exemplo, cada episódio do *Decálogo* não se refere apenas a um dos Dez Mandamentos. Na verdade, em toda a série, conceitos morais sobre fé, lei, amor, obediência são tratados no cotidiano do homem contemporâneo, retratando pessoas que enfrentam dificuldades no dia - a - dia, levando em conta os limites do livre arbítrio em contraposição a uma “ética do individual”. Se os temas se repetem no decorrer dos episódios, sempre estão inseridos num contexto diferenciado. Mais do que ilustrar, o cineasta queria perguntar, interrogar. Kieslowski procurava não trabalhar o núcleo temático dentro de uma visão fechada. Nos seus filmes as recorrências são elementos essenciais para expandir, multiplicar os pontos de vista.

O roteiro prevê o entrecruzamento das personagens nos filmes que foram compostos em série, embora isso não tenha necessariamente que significar um elo de ligação ou algo que justifique uma unidade formal. Nos episódios de *O Decálogo*, pelo menos um protagonista mora (ou morava) no mesmo condomínio. Então, é perfeitamente aceitável o fato de que estas pessoas possam se cruzar no dia - a - dia. Nem todos se conhecem. Alguns, no entanto, até se conhecem mas não se cumprimentam, devido aos desafetos pessoais, por exemplo. Já na Trilogia das Cores, é o mais puro acaso que reúne as personagens. Por acaso, no dia em que Julie (*A Liberdade é Azul*) foi ao Palácio da Justiça para tentar encontrar a amante do seu

marido, ao abrir uma porta, acaba entrando no tribunal onde estava ocorrendo o divórcio litigioso de Karol Karol e Dominique (*A Igualdade é Branca*).

Num patamar muito mais misterioso e sutil, existem recorrências nas atividades profissionais (médicos, advogados, músicos...), nos problemas (impotência sexual, problemas cardíacos, desencontros, impossibilidades...) que se resolvem de formas variadas (a cura, a morte, o pessimismo, a esperança...), em filmes que pertencem ou não à mesma série. Até mesmo a repetição de atores se adapta a esta característica. Jerzy Stuhr e Zbigniew Zamachowski protagonizam tanto os irmãos do décimo episódio do *Decálogo* quanto os irmãos de *A Igualdade é Branca*. Repetições de temas, de papéis, de atores, confirmam a impressão de que a mesma história é contada, com finais parecidos, com finais opostos. O conjunto maior da obra acaba mostrando que ideais buscados por Kieslowski em seus filmes, como a multiplicidade do olhar e a relatividade dos conceitos morais e da lei, muitas vezes são construídos em torno dos elementos recorrentes.

A figura do músico fictício Van den Budenmayer é mais um exemplo desta característica específica das recorrências em Kieslowski. Sua presença lança a dúvida, o mistério, a ambigüidade. A música de Budenmayer acompanha as incertezas de uma jovem cantora (paciente de Roman no episódio 9 do *Decálogo*) em relação ao fato de ser ou não uma cantora profissional, de sobreviver ou não ao tratamento de problemas cardíacos. É também uma música de Budenmayer que está presente na morte de Weronika e na sobrevivência de Véronique (*A Dupla Vida...*), na fuga e no retorno à vida de Julie (*A Liberdade é Azul*)

Neste último filme citado existe ainda um mistério em torno da autoria da Canção para Unificação da Europa. Não há uma resposta quanto ao verdadeiro criador desta obra: Patrice, o músico que morreu no acidente, ou Julie, sua esposa que sobreviveu. A música de Van den Budenmayer está ligada a esta canção através de uma citação melódica. Além disto, para sobre os filmes citados o mistério da existência ou não do próprio Van den Budenmayer. Concluindo, a dúvida contida essencialmente na música e no músico vai ao encontro do modo como as inúmeras recorrências kieslowskianas foram organizadas. Há uma multiplicidade interpretativa nas questões que os filmes abordam. Do mesmo modo, tem-se uma multiplicidade de sentidos agregados numa mesma música.

## 2.4 VOZES MUSICAIS

Partiu-se de um tema musical de *A Liberdade é Azul* para a constatação das recorrências musicais. Percorreu-se os códigos culturais que a ficção kieslowskiana imprimiu neste tema, já que a sua autoria dentro do universo diegético pertence a um compositor criado especificamente para fazer parte deste mundo imaginário. Compositor este que saltou para fora da ficção, gerando curiosidade no verdadeiro mundo da música. Mas, em que Van den Budenmayer se diferencia de Preisner? Existe mesmo uma diferença?

Nos créditos iniciais de *Sem Fim* já estão soando as notas da marcha fúnebre que, neste momento, é atribuída ao autor da trilha sonora original - Preisner.

Porém, no decorrer da narrativa de *A Liberdade é Azul*, a identidade do autor da melodia que tocou no cerimonial fúnebre de Patrice é revelada: Van den Budenmayer. Nestes dois filmes a seqüência harmônica do tema fúnebre é a mesma, bem como o movimento e as notas da melodia. O que diferencia a versão de Budenmayer da de Preisner são algumas notas repetidas na melodia, a organização rítmica e as pausas. O tema de Preisner não apresenta uma cadência tão pausada quanto a de Budenmayer. A instrumentação em *Sem Fim* valorizou timbres mais estridentes e mais agudos.

Porém, estas diferenças são muito sutis. Elas existem, logicamente, mas não chamam a atenção imediata do espectador. Entretanto, quando percebidas podem imprimir ou reforçar uma interpretação na narrativa. Por exemplo, em *A Liberdade é Azul* várias vozes musicais são responsáveis pela Canção para a Unificação da Europa. Patrice, o suposto autor, se inspirou na música de Van den Budenmayer para compor a Canção. Mas, foi sua esposa Julie que a terminou, demonstrando inclusive um conhecimento muito grande da obra em questão. Existe também a figura de um flautista de rua, cujas melodias que soam da sua flauta são muito parecidas com os temas da Canção. Julie as escuta e fica impressionada. Apesar de todas estas vozes musicais terem sido compostas por Preisner, o autor da trilha sonora original para o filme, dentro do universo diegético existe uma dúvida, uma **ambigüidade** em relação a verdadeira autoria da Canção para a Unificação da Europa. Uma jornalista chega a perguntar para Julie se era ela quem compunha as obras do marido. Kieslowski fez questão de deixar esta resposta “em aberto”, exatamente como costumava tratar os temas maiores de seus filmes.

Na opinião do cineasta, o essencial era convidar o espectador para refletir sobre algum tema. Era necessário então, haver uma interação, um diálogo entre o que a imagem mostra e quem irá vê-la. Esta imagem precisava ser ética, no sentido de permitir que o tema possa ser refletido, observado, relativizado. Um dos múltiplos exemplos pode ser encontrado no quinto episódio do *Decálogo* (que gerou o filme *Não Matarás*), onde um rapaz jovem mata cruelmente um motorista de táxi e é condenado à morte. O enforcamento do garoto é retratado de um modo cruel e minucioso exatamente como o assassinato que ele cometeu. A imagem não poupou detalhes, tanto de um lado quanto de outro. Tal recurso permite ao espectador refletir sobre o tema a partir do impacto forte gerado por estas cenas e não de um pré-julgamento do que é certo ou errado.

Para Amiel<sup>44</sup>, o estilo do cineasta é marcado por uma ambição de ir além das simples convenções da representação, ou seja, ultrapassar o que é imediatamente acessível, mas sem eliminar uma ordem compreensível na história. **Ambigüidade** é a outra marca do olhar kieszlowskiano. É mais importante que o espectador possa, ao olhar uma imagem, experimentar possibilidades de sentir, ao invés de ficar apenas percebendo passivamente as potencialidades narrativas do que foi visto. Também a música é responsável por despertar este tipo de sensação. Não se sabe ao certo quem escreveu a Canção para a Unificação da Europa de *A Liberdade é Azul*. Melodias semelhantes se multiplicam em vozes musicais distintas. Ora a marcha

---

<sup>44</sup> AMIEL, Vincent. *Kieszowski*. Paris (Éditions Payot e Rivages), 1995. p.19

fúnebre é anônima, ora ela é uma composição de Van den Budenmayer. A Canção de Patrice pode se transformar em melodias criadas por um flautista de rua.

Portanto, a **ambigüidade** é desenvolvida de muitas maneiras nos filmes de Kieslowski. Por vezes alguma cena comum, que é mostrada durante a narrativa, pode não significar nada que seja considerado como “importante”. Porém, no contexto do núcleo temático esta mesma cena adquire um sentido profundo. É o que acontece com a personagem principal de *A Fraternidade é Vermelha*, Valentine. Logo no início do filme ela vai até o Café Chez Joseph, embaixo do apartamento em que habita. Todos os dias ela faz o mesmo: compra o jornal e tenta a sorte num caça niqueis (*Black Jack*). Este fato, quase que insignificante no contexto da ação, está diretamente ligado com o fator “acaso” que permeia o filme inteiro. São elementos do “acaso” que motivam a ação, a reflexão das personagens e, por sua vez, do espectador, a respeito dos valores humanos que Kieslowski queria demonstrar no filme.

Outro exemplo deste filme que ilustra “situações ambíguas” estruturadas no “acaso” aparece na seqüência em que um livro, ao cair por acaso, se abre exatamente no tema que irá cair no exame do jovem advogado. E se isto não tivesse ocorrido, ele passaria no exame? Mais uma questão que fica em aberto, para o espectador refletir. Kieslowski chegou a estruturar um filme inteiro em cima de situações do acaso, inclusive o nome do filme é *Przypadek (O Acaso)*. Em determinados momentos parece que o cineasta estava tentando disfarçar num mero acaso algo que pode vir a ser interpretado como “destino”, visto que são muitos os

elementos místicos que trafegam pelas entrelinhas dos filmes. O uso da **ambigüidade** está diretamente ligado ao desejo do cineasta de dialogar com o espectador.

Geralmente o tema escolhido é abordado com um olhar distanciado, através de um discurso indireto, onde a construção da narrativa se sustenta numa aproximação desviada. Pode-se identificar esse procedimento tanto no modo de montar (cortes em cenas que o espectador quer ver mais) quanto na concepção da imagem (um certo esvaziamento na informação da imagem, seja pelo tipo de enquadramento ou de foco). Com isso, o espectador não tem certeza suficiente, gerando a dúvida, o mistério.

Muitas vezes esta sensação de dúvida, mistério, **ambigüidade** é ilustrada por meio de uma multiplicação da imagem. Para isso Kieslowski aproveita espelhos, vidros e outros dispositivos que permitam que a imagem seja significada como imagem e até mesmo, multiplicada. Em *A Dupla Vida de Véronique* aparecem inúmeros exemplos deste jogo visual. Muitas cenas mostram Weronika ou Véronique refletindo a própria imagem: no vidro de uma porta ou janela, no espelho do quarto ou do carro, ou ainda numa fotografia. Amiel analisa esta característica dos reflexos como um ponto chave na obra de Kieslowski: *“Estes reflexos intervêm como ilustrações sensíveis - discerníveis e descritíveis - das dialéticas do virtual e do atual. (...) Pelos efeitos da montagem se estabelecem relações inexplicáveis que constituem a trama do mundo com sua unidade complexa e a relação de conhecimento que a gente pode ter. Pois teremos um personagem - pivô para provar*

*a textura do que 'está lá' em relação ao que escapa".*<sup>45</sup> A complexibilidade é dada quando o espectador toma momentaneamente a imagem da imagem como representação primeira, dando-se conta, por fim, de que é necessário prestar atenção ao que está sendo mostrado.

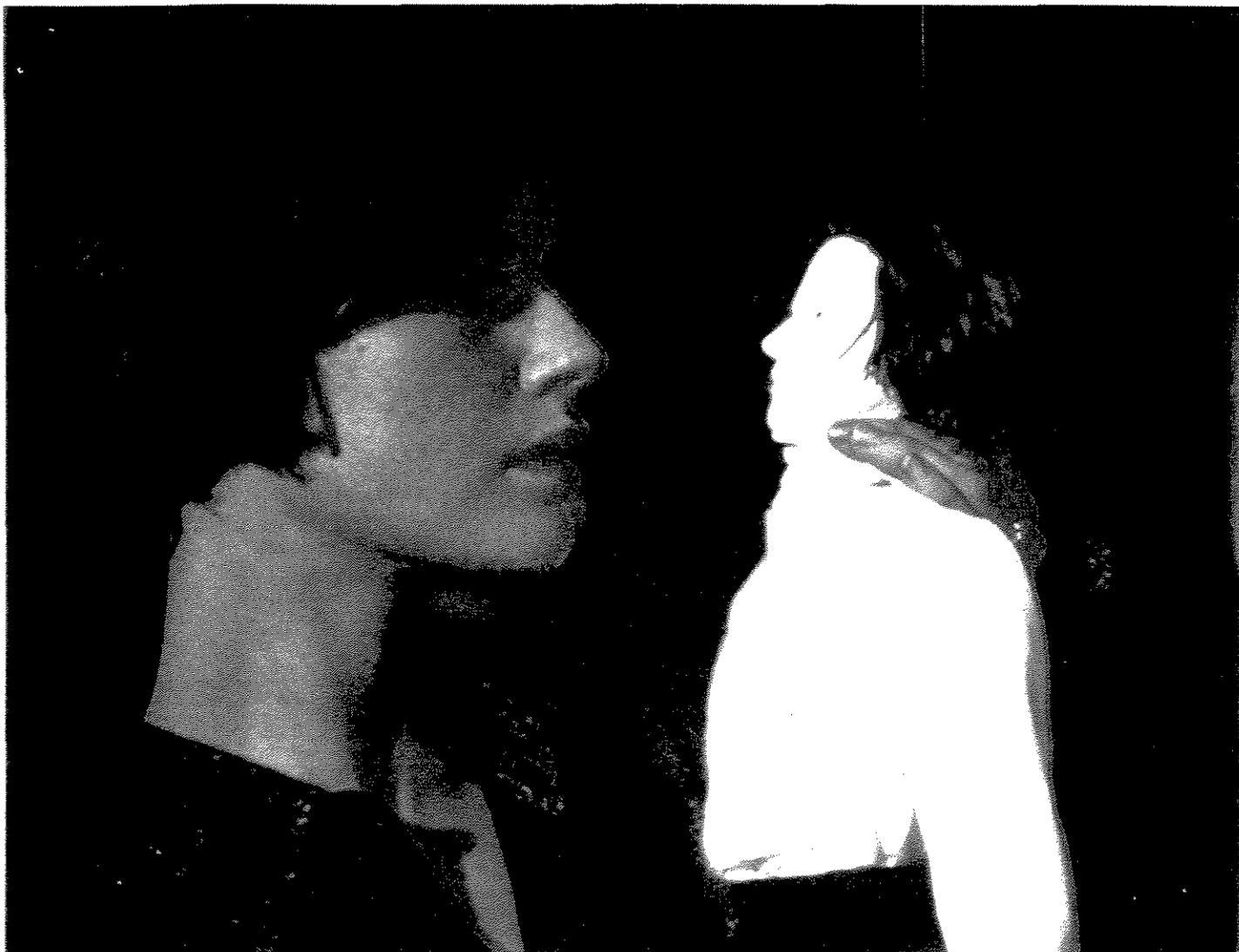
Amiel aprofunda sua análise destacando que o cineasta vai além da multiplicação da imagem por reflexões em espelhos, vidros ou qualquer outra superfície que possibilite tal efeito. Trata-se da utilização de imagens parecidas. O exemplo por ele utilizado no texto é o jogo realizado em *A Fraternidade é Vermelha* com uma pose da modelo Valentine. Uma mesma imagem aparece em três diferentes situações: durante o ensaio fotográfico, no cartaz publicitário e num programa de TV no final do filme. *"Kieslowski faz com que o espectador perceba suas imagens sentindo a complexibilidade das mesmas. Seus próprios personagens confundem o real e o virtual. Eles se apaixonam por uma imagem (sexto episódio do Decálogo - Não Amarás), confundem seu amor com uma foto (Dupla Vida de Véronique) ou agarram a verdade pelas vozes no telefone (A Fraternidade é Vermelha)",* explica o autor.

Do mesmo modo, existem músicas parecidas num mesmo filme e entre filmes distintos. Uma mesma melodia se expande, se multiplica, pertence a diferentes autores e percorre o destino de vários protagonistas. O misterioso Van den Budenmayer acaba por servir como mediador de relações entre personagens não apenas de um mesmo universo ficcional, mas de diferentes filmes.

---

<sup>45</sup> AMIEL, Vincent. Op.Cit.

Pode-se constatar então, que o modo como Kieslowski trata a música em seus filmes vai ao encontro do tratamento **ambíguo** dado às imagens e ao desenvolvimento da narrativa. Temas e personagens recorrentes cruzam com melodias e compositores que já foram demarcados em vários filmes. Imagens parecidas, imagens que se multiplicam, assim como um tema musical se desdobra, seja pelo



Véronique (Irène Jacob) e seu duplo, representado pela boneca

### CAPÍTULO 3 - CAMPOS SONOROS E FRONTEIRAS

Este capítulo destaca características da participação da música nos campos sonoros diegético e não - diegético. Partindo de conceitos que definem a atuação musical no espaço sônico de um filme, o primeiro subcapítulo destaca como Kieslowski explorou o movimento da música entre as fronteiras dos campos sonoros em *A Dupla Vida de Véronique*. A idéia principal é demonstrar como este tratamento dado à música é semelhante ao tratamento de determinadas imagens, no que diz respeito à percepção das mesmas, devido ao tipo de enquadramento utilizado. Dentro da mesma linha de raciocínio, o segundo subcapítulo analisa as mesmas questões em *A Liberdade é Azul*, enfatizando o predomínio de uma audição subjetiva e a relação da música com a função de determinados objetos mediadores que a narrativa kieslowskiana costuma utilizar.

### 3.1 AS FRONTEIRAS MUSICAIS:

Ultrapassar as fronteiras entre os campos sonoros diegético e o não - diegético constitui um dos procedimentos mais interessantes da intervenção musical no cinema. Para abordar detalhadamente este assunto, serão utilizados alguns conceitos explicativos de Michel Chion, pois sua teoria estabelece uma interessante subdivisão para descrever os dois modos básicos do som se relacionar com a imagem. Na opinião do autor, os conceitos de som acusmático e som visualizado podem ser aplicados tanto para voz quanto para os ruídos e a música. Sua subdivisão para estas duas qualidades sonoras é a seguinte: no som visualizado, a fonte sonora em ação pode ser visualizada na imagem. Trata-se do som *in*. O som acusmático, por sua vez, se caracteriza por não apresentar a fonte na imagem, no momento da emissão do som. Porém, dois tipos distintos de intervenção sonora acusmática são comuns: o som “fora - de - campo” - *hors - champ* (onde mesmo não sendo visível na imagem, pode-se situar imaginariamente a fonte sonora, no mesmo espaço/tempo da ação mostrada) e o som *off* (cuja fonte invisível pertence a um outro tempo, outro espaço).

O campo sonoro diegético comporta o som visualizado e um dos tipos do som acusmático, o “fora - de - campo”. Portanto, a música pertencente ao espaço sônico diegético geralmente apresenta a sua fonte na imagem, ou pelo menos, é possível situá-la fora - de - campo, dentro do contexto ficcional. O *show* da banda de *rock* no décimo episódio do *Decálogo* pode ser tomado como exemplo. O vocalista da banda é Artur, o filho mais novo do colecionador de selos. Esta sequência alterna planos da banda em plena *performance* com imagens do público. Enquanto o

espectador pode observar o público, a música continua, pois sua fonte sonora é o respectivo grupo musical que o público está vendo e que neste momento se encontra “fora de campo”.

O som *off* pertence mais ao campo não - diegético. A intervenção musical neste campo sonoro possui uma fonte invisível, pertencente a outro universo. É o caso da percussão (toques num tímpano) que pontua todas as situações densas da última parte do *Decálogo*. É um ritmo ilustrativo, comentativo, que não faz parte do universo ficcional. De acordo com Michel Chion, o mais importante é perceber as fronteiras destes campos sonoros, ou seja, o fluxo de um campo para outro, ao invés de pretender delimitar precisamente cada um.

Após esta introdução do pensamento de Chion sobre como pode ser a intervenção musical nos campos sonoros, o texto irá explicitar detalhes de como a música ultrapassa as fronteiras do campo diegético para o não - diegético em *A Dupla Vida de Véronique*. Kieslowski explorou tal procedimento de maneiras muito especiais, conforme será mostrado no decorrer deste subcapítulo. Nos créditos iniciais deste filme, onde uma série de imagens não muito claras são mostradas, ouve-se um canto coral com vozes femininas. Neste momento, a intervenção musical pode ser considerada como uma música de fundo, pertencente ao campo sonoro não - diegético. Porém, a seqüência inicial revela a personagem principal cantando, junto a um grupo de coristas. Trata-se, então, de uma música diegética. Este tipo de cruzamento de fronteiras, do campo não - diegético para o diegético, é bastante

comum no cinema. Entretanto, no decorrer da narrativa o espectador irá se deparar com um fluxo musical um tanto diferenciado.

Na primeira parte do filme, onde se acompanha o percurso da Weronika polonesa, a aparição da música é predominantemente inserida no universo ficcional. A protagonista é musicista e está dando início a sua carreira de cantora. Sua vida gira em torno de ensaios, testes e preparação para estrear no palco. A obra musical em questão é o Concerto em mi menor de Van den Budenmayer.

Apenas em dois momentos desta parte ocorrem intervenções musicais não - diegéticas. A primeira vez aparece nos últimos planos da primeira seqüência em que Weronika está com Antek. São quatro planos que revelam Weronika vendo sua própria imagem numa fotografia, dispostos na estrutura clássica do ponto de vista: ela vendo e o que ela vê. A música acaba no início do próximo plano, onde ela está indo para a sua casa. Curiosamente, esta música é o Concerto que ela irá cantar posteriormente. Então, o que aqui é música de fundo (não - diegética), será uma música pertencente ao universo ficcional (diegética) em outras seqüências.

Neste caso, a música não está ultrapassando as fronteiras continuamente, de um plano (ou seqüência) para o outro seguinte, conforme o citado exemplo da música coral dos créditos iniciais. Mas o fato de se tratar da mesma obra musical em campos sonoros distintos, mostra que o diretor utiliza um fluxo musical entre fronteiras descontinuamente, ou seja, entre seqüências distantes. Esta é a primeira diferença no modo pelo qual Kieslowski explora o movimento da uma

música entre diferentes campos sonoros e constitui um dos principais procedimentos utilizados, tanto no filme em questão quanto em *A Liberdade é Azul*. O fato de uma mesma melodia atuar dentro e fora do universo ficcional faz com que a música do filme *A Dupla vida de Véronique* seja exatamente a mesma que está no filme, como parte integrante da ficção.

A outra ocorrência musical desta primeira parte do filme, que aborda a vida da Weronika polonesa, inicialmente é uma intervenção musical diegética. Trata-se de algo que o pai dela está ouvindo enquanto desenha. Entretanto, a música penetra na próxima sequência como “música de fundo”, onde Weronika está em um trem, indo para Cracóvia. Um *travelling* no ponto de vista da personagem mostra a paisagem, deformada pelo efeito da janela do trem. No plano seguinte aparece Weronika, que olha pela janela. A música termina exatamente quando ela olha para frente, em direção à câmera. Este olhar parece atestar uma cumplicidade da personagem com a narração fílmica. E o fato da música cessar justamente neste momento, reforça ainda mais esta sensação. O que ocorreu neste exemplo é exatamente o inverso do exemplo anterior. Uma música que estava dentro do universo ficcional assume características de “música de fundo” do filme.

O que interessa neste momento é destacar este movimento da intervenção musical nos campos sonoros. Pode-se dizer que, além das inúmeras aparições da música percorrendo fronteiras, o filme como um todo está construído dentro desta característica. Os universos das duas *Véroniques* ultrapassam o tempo e o espaço, se interpenetrando, se misturando, assim como uma mesma melodia

ultrapassa diferentes espaços sônicos. A música será um meio de ligação recorrente entre estes dois universos. O Concerto de Budenmayer interpretado por Weronika torna-se presente de várias maneiras no mundo de Véronique. A obra musical forçosamente interrompida pela morte da cantora, terá sua exata continuidade no início da segunda parte do filme, referente à protagonista francesa. Porém, esta continuidade se dará no campo não - diegético. Véronique está conversando com seu amante quando aparece a primeira intervenção suave do concerto. A música pára e volta a aparecer na troca de seqüências. Véronique está no carro, indo para algum lugar. A música é interrompida no momento em que ela está batendo na porta de alguém. É o apartamento do seu professor de canto e ela foi até lá para comunicá-lo que desistiu da sua carreira. Esta decisão está diretamente ligada ao fato de a vida de Véronique ter continuidade, ao contrário de Weronika, que morreu cantando. Esta continuidade da vida é afirmada na continuidade do concerto, da primeira para a segunda parte do filme. Depois, a única vez em que tal obra soará inteiramente, será nos créditos finais.

Recapitulando, até o momento, foram destacados quatro exemplos distintos de intervenções musicais que cruzam fronteiras. Dois deles se referem a uma música de fundo que se torna uma música diegética, sendo que uma ocorre do campo sonoro *off* para o *in*, com continuidade (de um plano para o outro) e a outra muda do *off* tanto para o *in* quanto para o fora - de - campo, pois não há uma continuidade musical entre planos vizinhos. Neste último, o que aproxima as fronteiras é o fato de ser o mesmo tema musical (que pode até mesmo seguir exatamente do ponto onde foi interrompido) em diferentes campos sonoros de seqüências distantes. Os outros dois

exemplos são de música diegética para música não - diegética. Similarmente, um ocorre com continuidade (do *fora - de - campo* para o *off* ) e o outro descontinuamente (do *in* para o *off* ). Em todas estas ocorrências, foi possível delimitar o campo sonoro atuante com determinada precisão, mesmo quando suas funções “narrativas” apresentam, em cada ocorrência, finalidades distintas. Porém, em vários momentos tal delimitação não ocorre tão facilmente, marcando mais uma característica de Kieslowski, que enriquece ainda mais a exploração das potencialidades de utilização das fronteiras sonoras.

Voltando ao filme, na segunda parte, não é somente como intervenção do espaço sônico não - diegético que a música de Budenmayer permeia o mundo de Véronique. Aliás, o Concerto em mi menor entra para o universo diegético desempenhando a mesmissima função de música de fundo. Trata-se de um espetáculo de marionetes, cuja trilha sonora se utiliza de tal peça musical, para o momento culminante da história, onde a bailarina irá se transformar numa borboleta. Véronique está na condição de espectadora, compartilhando a mesma sensação de quem assiste o filme. Este é um bom exemplo das ambigüidades que Chion destaca, quando se refere à conceituação dos campos sonoros. É também um bom exemplo da conexão que Kieslowski realizou entre a ocorrência musical e o modo como a narrativa deve tratar o núcleo temático do filme. A intervenção musical em questão, típica do campo não - diegético, está inserida na diegese. No momento em que o espectador se depara com esta seqüência, a informação sobre o campo sonoro onde se encontra a intervenção musical não é clara, exatamente como inúmeras situações do filme não ficam claras para o espectador. Isto ocorre devido a impossibilidade de conferir se a música é

“música de fundo” do filme ou apenas do espetáculo de marionetes. A dúvida poderá ser sanada em seqüências posteriores.

Continuando a análise, o Concerto em mi menor retorna na próxima seqüência de uma forma literalmente “didática”. Budenmayer é ensinado em sala de aula. Juntamente com os alunos, o espectador é informado sobre quem é o autor da principal peça musical que se ouve durante o filme. O concerto volta ao universo ficcional (nesta parte do filme que destaca a Véronique francesa), com sua fonte sonora visível na imagem: as crianças que estão aprendendo a tocá-lo, na classe em que a protagonista principal leciona.

A mesma música volta a aparecer no campo diegético, porém com uma fonte ambígua, ou seja, imaginária, quando Véronique recebe um telefonema anônimo. Na verdade, o telefone, visível na imagem, está intermediando a fonte sonora. O espectador pode perfeitamente imaginar que o Concerto está tocando no aparelho de som da pessoa que está do outro lado da linha. É uma intervenção sonora acusmática fora - de - campo.

Tanto o fato de Véronique ensinar o Concerto para seus alunos, quanto o telefonema, revelam uma ligação muito importante da protagonista com Alexander, o manipulador das marionetes. Por causa da utilização que ele faz deste tema musical no seu espetáculo, ela resolve ensinar para os seus alunos. E o telefonema aparentemente anônimo acaba por ter seu autor revelado, quando a música é ouvida. São estas ocorrências que confirmam que realmente, durante o

espetáculo de marionetes, o Concerto é usado como trilha sonora por Alexander, constituindo então, uma intervenção musical diegética. Kieslowski criou uma rede de ligações narrativas a partir deste momento, que é o primeiro encontro de Véronique e Alexander. Ao mesmo tempo em que Véronique fica tentando conectar os sinais da tentativa de aproximação de Alexander (a música no telefonema anônimo e depois numa fita k7), o espectador deve interligar os sinais que a narrativa constrói nestas intervenções musicais intrincadas. A música de Budenmayer, que já cruzou fronteiras sonoras distintas, que já se mostrou como um ponto comum entre as duas protagonistas (polonesa e francesa), agora também serve como um elemento mediador entre Véronique e Alexander.

Não é apenas com este movimento constante do Concerto de Budenmayer entre fronteiras e universos distintos que o espectador é surpreendido. A percepção das imagens também é algo que desperta dúvidas. Apesar de Kieslowski não ter se afastado radicalmente de uma linguagem cinematográfica “clássica”, alguns planos apresentam uma difícil leitura. Porém, no decorrer das seqüências, pode-se encontrar uma justificativa diegética para determinadas imagens, assim como muitas intervenções musicais só podem ser corretamente decodificadas no decorrer da narrativa. Seus enquadramentos privilegiam objetos - obstáculos. Um exemplo claro pode ser encontrado na já citada seqüência em que Weronika está indo para Cracóvia. No trem, ela observa a paisagem através de uma bolinha de vidro. O espectador pode conferir o efeito desta imagem num primeiro plano desta bolinha que a protagonista está segurando junto ao vidro do trem.

Assim como a música se adapta a diferentes campos sonoros, fazendo com que o espectador tenha que prestar muita atenção para encontrar as explicações da verdadeira origem de determinada melodia, a câmera de Kieslowski se adapta a pontos de vista surpreendentes, mas procurando sempre um contexto possivelmente “explicável”, como pode-se observar várias vezes, no ponto de vista subjetivo de Weronika. Quando ela passa mal, após ter cantado para a regente que está preparando o coral (do Concerto de Van den Budenmayer), a imagem que revela o homem que ela está observando na rua está numa posição diagonal, tentando se adequar à posição dos olhos da protagonista, que está sentada num banco, com a cabeça abaixada. Outro exemplo bastante ilustrativo é no momento em que Weronika morre, durante o concerto. A câmera se movimenta livremente e tomba no chão. Logo após, ela sobrevoa pelo teto do teatro, bem acima das cabeças dos espectadores. No momento do enterro de Weronika, a imagem vista de dentro da cova confirma ainda mais a rica construção do ponto de vista subjetivo.

Mesmo quando a câmera não está revelando o olhar de alguém, surgem alguns enquadramentos pouco comuns, por vezes com ângulos nada convencionais, ou ainda, com alguns primeiríssimos planos quase impossíveis ao olho humano. É o que ocorre em *A Liberdade é Azul*, quando o médico vai dar a notícia da morte do marido e da filha à Julie. Kieslowski elaborou um efeito em que o médico aparece refletido na íris de Julie. Esta imagem chega ao espectador no formato de um primeiríssimo plano da íris, praticamente impossível de ser percebida a

olho nu. René Prédal<sup>46</sup> interpreta este artifício como uma tentativa, por parte do cineasta, de introduzir o espectador dentro da diegese, como se ele estivesse projetado no interior da narrativa.

Resumindo, a dúvida que o espectador tem em relação ao que está vendo resulta da abstração que Kieslowski desenvolveu na imagem, de alguma forma motivada diegeticamente. Indo ao encontro deste princípio está o modo como o diretor explorou a intervenção musical acusmática e visualizada (conforme a terminologia de Chion), jogando com a dúvida em relação à verdadeira proveniência da música. Quando uma melodia ultrapassa uma fronteira sonora para atuar em outra esfera sônica, naturalmente uma nova escuta está em jogo. Ou o espectador está escutando o que a personagem escuta, ou ele detém o poder de ouvir uma melodia que não faz parte do campo auditivo dos protagonistas. Algo semelhante ocorre quando existe uma mudança do ponto de vista dentro da narrativa, ou seja, quando o “olhar” muda, passando da personagem para um ponto de vista objetivo pertencente à narrativa cinematográfica. Deste modo, muitas vezes Kieslowski queria gerar uma certa confusão no espectador em relação a quem está olhando e quem pode realmente escutar a música. Com isso a “dúvida” é levada para o centro da observação, como um meio para dialogar com o espectador sobre a temática do filme.

Portanto, a música muda de um campo sonoro para outro, da escuta dos personagens para a escuta privilegiada dos espectadores. Retornando mais uma

---

<sup>46</sup>PRÉDAL. René. “*Le Decalogue - Une Esthétique du Silence et de L’obscurité*”. in: *Études Cinématographiques* - n. 203-10 - Krzysztof Kieslowski. Paris (Lettres Modernes) . 1994. p.74.

vez à *Dupla Vida de Véronique*, o Concerto de Budenmayer é transportado entre os campos sonoros e com isso desempenha duas funções principais: a de ser música de “fundo” do filme e de ser música “dentro” do filme, como parte integrante da diegese. Essa característica culmina em determinados momentos em que a música acaba por assimilar este duplo sentido ao mesmo tempo, como no espetáculo das marionetes, indo ao encontro da temática maior do filme, a tentativa de ultrapassar o que é meramente visível para destacar o “dualismo” das coisas. Duas pessoas com uma mesma vida. Uma mesma história com dois destinos diferentes. A morte ou a continuidade da vida. Uma situação que ultrapassa o entendimento humano, capaz de gerar muitos olhares, onde a ambigüidade das impressões poderá relativizar os conceitos.

### **3.2 A LIBERDADE DO FLUXO MUSICAL**

Até o momento foi visto que o modo como Kieslowski desenvolveu o movimento da música em *A Dupla Vida de Véronique* apresenta similaridades com o tratamento que foi dado à imagem. A música passa e ultrapassa fronteiras, deixando fluir uma dúvida sobre qual o campo sonoro em que realmente ela está. Tal característica deixa o espectador sem saber direito, durante algum tempo, se a música pertence ou não ao universo diegético. O mesmo ocorre na imagem, quando momentaneamente não é possível ter certeza do que é que está exatamente aparecendo, devido a uma composição difícil da mesma. Com isso, o espectador é convidado a refletir sobre suas percepções e sobre como as personagens estão percebendo o universo ficcional do filme.

Em *A Liberdade é Azul* a música também apresenta esta característica de percorrer fronteiras sonoras, deixando uma dúvida momentânea quanto a sua verdadeira procedência. Da mesma forma, alguns enquadramentos também foram concebidos para não definir com clareza de imediato o que está sendo mostrado. Entretanto, aparecem outras características importantes neste filme: o tratamento da música enquanto **objeto mediador** e a noção de **audição interna**.

Foi citado no capítulo anterior que o tema fúnebre de *A Liberdade é Azul*, cuja autoria foi atribuída a Van den Budenmayer, inspirou o compositor da Canção para a Unificação da Europa, Patrice. Na verdade, o tema que aparece intercalado com a marcha fúnebre quando Julie está nadando, nada mais é do que uma “citação” da própria marcha fúnebre. Inclusive já foi dito que as duas melodias possuem o mesmo encadeamento harmônico. Acontece que este tema já havia aparecido sozinho em seqüências anteriores. E será esta melodia, identificada neste texto como “citação”, que conduzirá a reflexão abaixo.

É na seqüência em que Julie retorna ao lar, após a sua recuperação do acidente que o tema “citação” soa pela primeira vez. A linha melódica, num timbre de piano, inicia quando ela está remexendo em pastas com papéis. Após, a câmera a segue, descendo a escada e se aproximando do piano. No plano seguinte Julie pega um pedaço de papel que estava em cima do piano. A melodia pára de soar, num *fade* sonoro, no momento em que ela dobra este papel. Os quadros a seguir demonstram a decupagem realizada:

**Plano 1**

<b>IMAGEM</b>	Câmera na mão, seguindo Julie que está mexendo numas pastas. Ela desce uma escada que vai dar numa ampla sala com um piano de cauda. A câmera permanece em cima. O enquadramento é um plano americano que abre para um plano de conjunto quando Julie se aproxima do piano e pega um pedaço de papel
<b>MÚSICA</b>	Melodia não - diegética com timbre de piano, em tom menor (tema “citação”)
<b>RACCORD</b>	Posição

**Plano 2**

<b>IMAGEM</b>	Primeiro plano, tomada lateral de Julie, que está olhando o papel. Ela o dobra e o deixa em cima do piano, saindo de campo pela direita. A câmera se aproxima do papel, movendo-se um pouco para baixo e enquadra o papel dobrado bem no centro do plano
<b>MÚSICA</b>	Continuação da mesma melodia, que começa a diminuir num <i>fade</i> sonoro, no momento que o papel começa a ser dobrado por Julie
<b>RUÍDOS</b>	Quando a melodia começa a diminuir, ouve-se o ruído do papel sendo dobrado. Passos de Julie

As informações desta seqüência levam a crer que tal intervenção musical pertence ao campo sonoro não - diegético, como “música de fundo”, visto que o piano não está sendo tocado por ninguém. Parece se tratar de uma música que está apenas ilustrando o momento em que a personagem se encontra diante de documentos que pertenciam ao seu marido, bem como, o sentimento doloroso que tal atitude pode evocar. Porém, em outra seqüência mais adiante, quando a mesma melodia retorna, a câmera revela em primeiríssimo plano o que Julie está lendo no já referido pedaço de papel: é a notação musical do tema em questão. Com isso, a melodia, que parecia ser uma intervenção sonora acusmática do campo não - diegético, torna-se uma intervenção sonora acusmática do campo diegético, pois ela

foi associada à **audição interna** da personagem. Juntamente com isso, a melodia pode ser vista como um **objeto**, pois Julie a tem literalmente nas mãos. Segue abaixo a decupagem desta segunda seqüência:

#### Plano 1

<b>IMAGEM</b>	Primeiríssimo plano, tomada frontal da partitura. A câmera se move da esquerda para a direita, seguindo a linha melódica da partitura
<b>MÚSICA</b>	Ouve-se a melodia escrita soando no piano, em Si menor, compassos de 5 tempos. Soam dois compassos. (a frase toda tem 8 compassos)
<b>RACCORD</b>	Posição

#### Plano 2

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa, tomada lateral, primeiro plano. Julie aparece de perfil, entre a base e a tampa erguida do piano, com a partitura na mão, lendo-a
<b>MÚSICA</b>	Continuação da melodia, os próximos dois compassos. A mudança deste plano para o próximo coincide com a troca de semi - frase
<b>RACCORD</b>	Posição

#### Plano 3

<b>IMAGEM</b>	Idem ao plano 1, porém com a continuidade da linha melódica que está soando
<b>MÚSICA</b>	Mais dois compassos deste tema
<b>RACCORD</b>	Olhar

#### Plano 4

<b>IMAGEM</b>	Primeiro plano, câmera fixa e baixa, tomada frontal. Aparece o rosto de Julie e um pedaço da partitura que ela está lendo
<b>MÚSICA</b>	Um compasso, o penúltimo da frase
<b>RACCORD</b>	Olhar

**Plano 5**

<b>IMAGEM</b>	Idem aos planos 1 e 3. Quando a linha melódica acaba, a câmera continua o movimento da esquerda para a direita, mostrando a pauta vazia
<b>MÚSICA</b>	Último compasso. Início da repetição da frase. (as pausas nunca são obedecidas e a última nota é sustentada)
<b>RACCORD</b>	Posição

**Plano 6**

<b>IMAGEM</b>	Idem ao plano 4. Ela olha para o lado esquerdo do papel
<b>MÚSICA</b>	Segundo compasso (corte não exato)
<b>RACCORD</b>	Posição

**Plano 7**

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa, primeiro plano. Mão de Julie está empurrando o suporte que suspende a tampa do piano
<b>MÚSICA</b>	Terceiro compasso da melodia e o começo do quarto
<b>RUÍDO</b>	Suporte raspando
<b>RACCORD</b>	Posição

**Plano 8**

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa, primeiro plano. Julie está de costas e a tampa do piano cai
<b>MÚSICA</b>	Antes de acabar o compasso (na pausa), a tampa do piano cai e cessa a melodia
<b>RUÍDO</b>	O ruído da tampa que caiu corta a música. Ficam soando os harmônicos do piano
<b>RACCORD</b>	Posição

**Plano 9**

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa, tomada frontal, primeiro plano. Julie olha para frente, após para baixo. Suspira. Reflexo azul no seu rosto
<b>RUÍDO</b>	Continuam soando os harmônicos do piano

Conforme pode ser observado nesta seqüência, a intervenção musical se transporta do não - diegético para o diegético, mesmo que efetivamente não se

tenha um piano sendo tocado dentro ou fora do campo. Mas, a melodia está apresentando sua fonte na imagem: sua notação gráfica. Embora uma partitura seja “muda”, necessitando da interpretação dos seus códigos num instrumento para transformar-se em sons audíveis, o espectador é informado sonoramente sobre a frase musical que a câmera está revelando. O que justifica este procedimento é o fato de que se trata da **audição interna** de Julie. Ela está lendo a frase musical e a narrativa informa visualmente e auditivamente o que ela lê. No aspecto auditivo tem-se claramente então, uma audição subjetiva.

Tomando esta linha de raciocínio, de que a ocorrência melódica se associa à **audição interna** da personagem, a primeira seqüência descrita deixa de ter a intervenção musical acusmática no campo não - diegético. Julie estava procurando algo no meio de umas pastas e a procura se encerra no momento em que ela acha no piano um pedaço de papel. O papel é o registro da melodia. Ela procurava este esboço e provavelmente poderia estar pensando nele, pensando “auditivamente”. A música, por sua vez, também acaba antecipando ao espectador uma “pista” em relação ao que a personagem está buscando. Com isso, a atenção do espectador novamente é solicitada, recurso muito usado por Kieslowski para concretizar a tentativa de dialogar com quem assiste seus filmes.

Outro aspecto que se mostra interessante neste exemplo é o fato da intervenção musical ir acabando na medida que o papel está sendo dobrado, conforme já foi descrito. Este recurso articulatório provocado pelo *fade* sonoro serve para enriquecer a narrativa, ilustrando o comportamento da personagem diante da música.

O fato de ela não desejar lembrar do passado, tentando renunciá-lo de todas as maneiras em busca de uma “liberdade”, vai de encontro com a sua atitude em relação à canção inacabada. Permitir que esta melodia sobreviva significa, de algum modo, se entregar à lembranças dolorosas das quais ela está desesperadamente tentando se livrar.

A próxima seqüência confirma ainda mais esta idéia, quando Julie retira do escritório da copista todos os esboços da Canção para a Unificação da Europa e os joga num caminhão de lixo. Os fragmentos da obra começam a soar quando as duas estão lendo mentalmente a partitura. A copista comenta a beleza de determinadas passagens, encosta o dedo nas mesmas, a câmera mostra os fragmentos em primeiro plano ao espectador e a música pode ser ouvida exatamente como está escrita. Julie sai do escritório com a partitura na mão e a canção permanece soando. A melodia será literalmente engolida aos poucos pelos ruídos do caminhão que a está triturando.

A música escrita, ou seja, materializada, acaba se tornando um **objeto** importante, capaz de revelar sutilmente o comportamento de Julie. Não só a partitura, mas outros objetos nos filmes de Kieslowski são capazes de despertar algo nas personagens. Com isso, o espectador acaba se aproximando do sentimento dos protagonistas.

Aliás, para o espectador dos filmes de Kieslowski é mais importante que ele possa desenvolver uma postura contemplativa ao ver uma imagem, e não

apenas ficar detido numa possível “ação” contida na mesma. Com as personagens irá ocorrer algo semelhante. Dentro do universo ficcional não só informações visuais e sonoras serão responsáveis por gerar uma contemplação, um momento de reflexão numa determinada personagem. Todos os aspectos sensitivos do ser humano estão em jogo. Portanto, as possibilidades de articulação serão inúmeras.

Assim como é possível relacionar o comportamento de Julie diante da música com a atitude da mesma diante de sua própria vida, vários outros objetos são usados com este mesmo princípio significativo na narrativa kieszlowskiana. A presença de determinados objetos é extremamente importante para o contexto da narrativa filmica, desencadeando comportamentos, sentimentos, atitudes nas personagens. Em inúmeras situações, os objetos em si mesmos não acrescentam nenhuma leitura significativa. A função dramática está no uso que será feito dos mesmos, bem como no modo como a personagem irá se comportar diante deles.

Os objetos enquanto mediadores podem informar ou não a personagem, aproximar ou desviar pessoas, facilitar ou dificultar a comunicação. René Prédal<sup>47</sup> cita alguns exemplos de determinadas relações complexas que são desencadeadas por computadores, cartas, telefones, lunetas, entre outros, nos episódios do *Decálogo*. Uma carta pode ser anônima. Pode-se ver sem ser visto através de uma luneta. É possível apenas escutar ao telefone, ou ainda, não se identificar.

---

<sup>47</sup>PRÉDAL. René. Op.Cit. p.75-6.

Em *A Liberdade é Azul*, o principal objeto que desencadeia relações complexas é a música. A partitura inacabada da Canção para a Unificação da Europa pode ser vista como um “réquiem” que Patrice escrevia para a sua própria morte. Entretanto, a mesma partitura irá conduzir Julie de volta a sua própria vida. Ela também servirá como elo de ligação entre Julie e Olivier. Além do mais, existe uma ambigüidade em relação à verdadeira autoria desta canção. Tal idéia é introduzida no universo ficcional do filme por uma jornalista que está escrevendo um artigo sobre Patrice. Não fica claro para o espectador quem é o verdadeiro autor da partitura.

No capítulo 2 já foi destacado que a música de Preisner é cheia questões ambíguas, decorrentes do universo ficcional kieszlowskiano e que esta característica apresenta várias similaridades com o tratamento dado a determinadas imagens. Esta análise de *A Liberdade é Azul*, entre outras coisas, está retomando esta questão da ambigüidade, desta vez questionando a verdadeira autoria de uma peça musical ou ainda qual o campo sonoro que realmente abriga a música. Porém, não é apenas a música que contém informações dúbias neste filme. Uma fotografia pode conter uma informação não muito nítida ao espectador, enquanto que para a personagem ela funcionará como elemento ativador da memória. É o que ocorre quando o espectador se depara com fotografias de Patrice cujo enquadramento não é nada claro e a qualidade da imagem bastante precária. É importante para quem assiste aos filmes de Kieslowski prestar atenção no modo como as personagens irão se comportar diante de determinados objetos. No filme em questão, muitas características da personalidade e das sensações da protagonista podem ser

desvendadas através do comportamento da mesma diante da música e dos objetos pertencentes ao seu passado.

Um dos recursos que o diretor utilizou para que o espectador pudesse acompanhar este comportamento de determinadas personagens diante dos objetos, foi movimentar a câmera em função destas pessoas. Quando isto ocorre, é como se uma aproximação com a intimidade das mesmas fosse estabelecida. Suas atitudes não muito claras ou relações misteriosas reforçam a sensação de que o espectador deve ficar muito atento. Se alguém está de costas para a câmera, se algum personagem não está em campo, algo além disso deve ser observado. Kieslowski desejava revelar, destacar os sentimentos. As “escolhas” do cineasta por um tipo de enquadramento, de conformação da imagem, podem estar diretamente ligadas com a informação do estado psicológico da personagem. Do mesmo modo, a ênfase em um determinado campo auditivo também pode estar evidenciando características relativas ao comportamento de uma personagem.

Além de *A Liberdade é Azul*, outros filmes de Kieslowski abordaram temas universais, que pertencem a questões do indivíduo no mundo. O diretor escolheu a vida, o cotidiano, como ponto de partida para suas reflexões. E, esta vida, este cotidiano, pertencem a alguém. Mais do que contar uma história, o dispositivo cinematográfico está voltado para a conformação de um “sentir” deste alguém. Pelo deslocamento no espaço, pela atitude, por algo que é escutado ou visto, é possível se aproximar da personalidade do indivíduo em questão. Porém, definir esta

personalidade não é o objetivo maior, e sim, a indefinição própria da atitude reflexiva é que deverá ser traduzida.

A inquietude, a interrogação, a atitude de meditação são decorrentes da observação. Elas são colocadas em cena de diversas maneiras. Pode ser na perturbação da linearidade narrativa, abrindo espaço para uma mudança da percepção, como quando a câmera cai, seja para assumir o ponto de vista da Weronika morrendo ou para descrever o movimento imaginário de um livro que caiu, em *A Fraternidade é Vermelha*. Pode ser ainda num simples objeto ou som, capaz de revelar um estado de espírito, como a música que invade a tela escura, nos momentos em que Julie (*A Liberdade é Azul*) está pensativa.

A ressonância maior com este tipo de temática nos filmes se concretiza na figura das personagens enfocadas, à medida que suas sensações podem ser representadas, identificadas. Meditar sobre os Dez Mandamentos, pensar em Liberdade, Igualdade, Fraternidade, refletir sobre a existência humana, sobre intuições, premonições, destino, livre arbítrio. Estas são as “ações” das personagens kieszlowskianas, dentro de cotidianos comuns, de atitudes e fatos simples. Mas, o resultado desta observação nunca é definido como posicionamento absoluto. Não são fornecidas respostas, opiniões. Não há definições, nem por parte da personagem, nem por conta da história narrada. Os filmes apresentam situações, apenas situações. Não há a intenção de resolvê-las, muito pelo contrário, a proposta é deixá-las em aberto. É nesta direção que se estrutura a linguagem cinematográfica de Kieslowski.

Também na atuação da música do filme em questão existe algo que está “em aberto”. Ambos os temas (fúnebre e citação) de *A Liberdade é Azul* abordados até o momento, aparecem atuando ora no campo sonoro não - diegético, ora no diegético. Por vezes pode-se ter a idéia de que é em determinado campo que a ocorrência musical se insere. Porém, se outros parâmetros de abordagem para o mesmo exemplo forem levados em conta, tal idéia pode mudar rapidamente. E é justamente este ponto que interessa: a flexibilidade que as melodias possuem de se transportar entre campos sonoros distintos.

Longe de querer afirmar que isto não seja algo comum no cinema, o que chama a atenção, neste caso, é a rica gama de interpretações que Kieslowski consegue articular numa simples aparição da música. Ela se transporta de um campo a outro, ou não, dependendo do tipo de percepção auditiva que o espectador irá privilegiar. Tem-se uma espécie de “liberdade de escolha” no momento de efetuar a captação do fluxo melódico em determinadas partes do filme. Esta mesma opção é dada inclusive aos personagens da ficção. Nem sempre Julie ouve a melodia do flautista, nos momentos em que ela está num café próximo ao seu novo apartamento. O espectador poderá perceber antes dela, ou junto com ela. Mas a dúvida permanece no ar, tanto na leitura sobre o tema que o filme aborda quanto no tipo de intervenção sonora que o espectador deverá identificar. Lançar perguntas, refletir sobre o que se vê e o que se escuta fazem parte dos objetivos do cinema de Kieslowski. Julie é realmente livre para viver de um modo totalmente alheio ao mundo? Quanto à música, talvez a melodia pertença realmente a um determinado campo sonoro. Mas isto não impede o espectador de possuir a liberdade de fazer outras conexões.

## CAPÍTULO 4 - PONTO DE ESCUTA

Este último capítulo irá aprofundar o conceito de audição interna, abordado no capítulo anterior. A análise realizada no item 3.2 demonstrou que em inúmeras situações do filme *A Liberdade é Azul* as intervenções musicais estão relacionadas com a memória auditiva de Julie. Este fato faz com que o **ponto de escuta** seja **subjetivo**, pois o espectador irá compartilhar da audição interna da personagem, similarmente ao que ocorre na estrutura do **ponto de vista** de um plano, quando o espectador tem o privilégio de ver o que uma personagem está vendo, nas imagens chamadas subjetivas.

O primeiro subcapítulo destaca o quanto o ato de escutar pode ser importante para reforçar a **postura contemplativa**, típica das personagens do universo fictício criado por Kieslowski. Após, a análise de *A Liberdade é Azul* é retomada no segundo subcapítulo, com a finalidade de aprofundar a reflexão sobre como Kieslowski desenvolveu as estruturas de **audição subjetiva** no filme em

questão, permitido que personagem e espectador compartilhem sensações através da escuta de uma mesma melodia. Por fim, a última parte deste capítulo retoma a análise de *A Dupla Vida de Véronique* (já esboçada no item 3.1 do capítulo anterior), com o propósito de destacar as diferenças de percepção auditiva da música deste filme em relação ao anterior (*A Liberdade é Azul*). Este último subcapítulo também serve como um fechamento de idéias, das análises abordadas desde o terceiro capítulo

#### 4.1 O ATO DE ESCUTAR:

De acordo com Claudia Gorbman<sup>48</sup>, o som apresenta uma importante particularidade em relação aos demais componentes de um filme: a audição possui um processo de reconhecimento mais difícil em relação à imagem, pois sua fonte não é identificada automaticamente. Para se reconhecer um som, o tempo de informação deve ser um pouco maior. O espectador do cinema de Kieslowski é constantemente informado pelo som, pela música e, em alguns filmes, a banda sonora foi amplamente explorada. Na opinião de Michel Chion<sup>49</sup>, o diretor foi um dos poucos que se utilizou de efeitos do *Dolby Stéreo* para elaborar uma estética riquíssima, explorando meios de contrastes e oposições de volumes, de ambiência espacial, tanto na música quanto nos ruídos.

Em *A Dupla Vida de Véronique* há uma seqüência em que os ruídos assumem um potencial narrativo muito bem elaborado, deixando ao espectador uma

---

<sup>48</sup>GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies- Narrative Film Music*. London (The British Film Institute - BFI books), 1987. p.11.

<sup>49</sup>CHION, Michel. *La Musique au Cinéma*. Paris (Librairie Arthème Fayard). 1995. p 269.

demonstração “didática” de como os sons podem ser explorados no cinema. Trata-se de uma fita cassete que será mediadora do encontro entre Véronique e Alexander. Nela, uma série de ruídos foram gravados, com a finalidade de descrever através dos sons um lugar, um determinado espaço e o percurso sonoro que existe até o local do encontro. Estes sons, que a personagem gasta muitas horas para identificar, são capazes de evocar noções de espaço, de ambiência, de seres humanos, máquinas, objetos em movimento, etc. Os ruídos assumem um outro potencial, abandonam o seu lugar convencional, cotidiano, realista. Ao mesmo tempo em que estão inseridos no universo ficcional, estão dissociados da sua fonte, onde o que importa não é a analogia automática entre o som e a imagem, mas sim as relações que um ruído poder criar com o objeto. O espaço sônico descrito na fita cassete conduz Véronique ao encontro de Alexander, através de um jogo auditivo. Para Chion,<sup>50</sup> a relação som/imagem no cinema, em si mesma, é ambígua, por não existir um campo sonoro autônomo, sendo a imagem que lhe fornece tanto o seu realismo quanto possíveis dimensões imaginárias.

Kieslowski procurava evidenciar esta ambigüidade da relação som/imagem e a transportava para inúmeros pontos da narrativa. Pode-se encontrar relações bastante variadas no decorrer de um mesmo filme. São **pontos de escuta** que se confundem com pontos de vista. São ambigüidades, dúvidas e mistérios que se constróem nas mais variadas possibilidades de relacionamento entre a fonte sonora e seu respectivo ruído, tanto para personagens quanto para espectadores. Véronique

---

<sup>50</sup>CHION, Michel. Le Son au Cinéma. Paris (Editions de l'Etoile), 1985.

leva algum tempo para descobrir exatamente as fontes sonoras dos ruídos gravados na fita cassete, quando os procura na Estação *Saint Lazare* (Paris).

Se o espectador é informado pelo som, significa que sua audição deve estar bastante atenta. É importante identificar qual o campo sonoro atuante e quem está escutando a informação sonora. O ato de escutar é tão importante quanto o ato de olhar, tanto para o espectador quanto para as próprias personagens, conforme foi citado acima, quando Véronique teve que decifrar mensagens criadas por ruídos.

O universo Kieslowskiano insere constantemente a posição de “espectador” nas personagens, devido a uma freqüente **postura contemplativa** das mesmas. Porém, mesmo na posição de alguém que observa, que escuta, a personagem participa ativamente do universo ficcional. Sua atitude diante desta observação irá ao encontro do tema, à idéia que está colocada no filme como um todo. Antes de mais nada, existe o predomínio do **ato de observar**. Muitas vezes a música ajuda a enfatizar uma certa “pausa” na ação. Esta pausa é um dos fatores que pode contribuir na abertura de um espaço para uma postura contemplativa dentro da história narrada. Por exemplo, o espetáculo de marionetes que Véronique está assistindo possui o Concerto de Budenmayer como música de fundo. Ela é espectadora do evento, observa, escuta, contempla, se emociona. Ao mesmo tempo, o espectador desfruta da mesma sensação que a protagonista, devido ao fato de estar tendo acesso ao que ela vê e ao que ela escuta (ponto de vista e ponto de escuta subjetivos). A partir deste espetáculo, esta música irá carregar consigo um mistério para a vida da Véronique, em torno da figura de Alexander, o manipulador das

marionetes. Do mesmo modo, o Concerto também é um elo misterioso de ligação entre Weronika e Véronique. Observar o mistério em torno desta música possibilita uma proximidade com a temática principal deste filme: o duplo, o não explicável, a vida, a morte.

Outra característica para a personagem ser colocada na posição de espectador e que talvez melhor se adapte ao sentido literal da palavra “espectador”, é a posição de *voyeur* que muitos protagonistas dos filmes de Kieslowski assumem: o adolescente apaixonado do sexto episódio do *Decálogo - Não Amarás*, que observa sua musa por uma luneta ou ainda o juiz aposentado de *A Fraternidade é Vermelha*, que “julga” seus vizinhos pelas conversas telefônicas interceptadas. O espectador acaba compartilhando do olhar secreto do garoto, da escuta secreta do juiz, ou seja, da posição de “ouvinte secreto” e de *voyeur*.

Existe ainda a possibilidade da personagem compartilhar algo com o espectador, e um ou ambos com um olhar e/ou um ouvido pertencente à narrativa cinematográfica. Weronika olha para a câmera e chega a esboçar um leve sorriso, logo após admirar a paisagem, quando está no trem indo para Cracóvia. Véronique, por sua vez, logo após um reflexo iluminar o cordão da cortina de sua janela, também olha para a câmera, no momento em que decide recuperar da lata de lixo um cordão que recebeu misteriosamente pelo correio. Tem-se a sensação, nestes exemplos, que nesta atitude de observar alguma coisa, a protagonista está dialogando, trocando impressões ou com o espectador ou com um “olhar onipresente”, gerado pelo transcorrer da narrativa filmica.

Enfim, não apenas o ato de olhar/observar é importante no cinema kieszlowskiano, mas também o **ponto de escuta**. Observar quem está escutando e o que exatamente está sendo escutado irá exigir um tempo maior de atenção por parte do espectador, conforme a citada observação de Gorbman. Portanto, é importante que este aspecto seja enfatizado, pois além dos inúmeros fluxos de melodias entre campos sonoros distintos, esta outra característica será explorada nos filmes: uma espécie de “escuta onipresente” que será capaz de revelar ao espectador a audição interna de uma determinada personagem. E é sobre este assunto que o próximo subcapítulo irá tratar.

#### 4.2 AUDIÇÃO SUBJETIVA:

Observar as relações auditivas em alguns filmes de Kieslowski ultrapassa o mero processo de identificação, tornando-se um ato reflexivo capaz de interligar diferentes possibilidades, tanto na percepção do foco narrativo quanto no contexto ficcional. É realmente importante identificar o modo pelo qual uma ocorrência sonora está ligada à narrativa, pois esta ligação é determinante na construção da mesma. O cineasta costumava trabalhar com a possibilidade da leitura múltipla, onde o espectador pode identificar mais de um elo de ligação numa mesma ocorrência, ou ainda, no decorrer do filme, perceber ocorrências repetidas que apresentam, a cada aparição, um significado novo. Em *A Liberdade é Azul* muitas das intervenções musicais, que num primeiro momento parecem ser apenas uma mera

“música de fundo”, acabam por apresentar outras possibilidades de interpretação, conforme já foi demonstrado no terceiro capítulo.

Se existe uma predominância no ponto de escuta deste filme, sem dúvida, trata-se da **audição subjetiva**, pois a narrativa se aproxima da audição interna de Julie. Entretanto, o modo como Kieslowski utilizou este recurso não é tão simples de ser identificado, devido justamente à rica complexidade interpretativa que uma mesma melodia pode conter. Por exemplo, se a marcha fúnebre de Van den Budenmayer for escutada e entendida como **audição subjetiva** no instante da tela preta, a impressão que permanecerá é que o espectador irá compartilhar com a audição mental (memória auditiva) de Julie, com sua atitude de desligamento do tempo real. A melodia está relacionada diretamente com lembranças do enterro, da perda. Contudo, a possibilidade de estar lado a lado com uma audição “onisciente” não fica totalmente descartada porque Budenmayer está inserido na ficção. Ele é o compositor predileto de Patrice, é um motivo de inspiração criativa. Como o espectador ainda não possui esta informação, talvez a sensação do mesmo, no decorrer do filme, não seja apenas de ter compartilhado uma “reminiscência”, mas sim de ter entrado em contato com uma pista musical que auxiliará o entendimento da temática do filme. O fragmento musical então, poderia estar “antecipando” uma informação.

Portanto, além de uma escuta subjetiva compartilhada entre espectador e protagonista, esta melodia pode também apresentar características de *leitmotiv* - recurso muito explorado nas óperas wagnerianas. A marcha fúnebre pode estar ainda

servindo de “reminiscência”, ilustrando a dor da personagem, informando o espectador sobre o que Julie está sentindo ou lembrando.

Wagner acreditava que a “obra de arte do futuro” devia ser uma aglutinação de todas as artes, visando um ideal coletivo: o drama. Apoiada em concepções da tradição grega antiga, a Obra de Arte Total (Gesamtkunstwerk) colocaria a música (e as outras formas de arte) à serviço de um enredo operístico. No sentido wagneriano, mesmo o *leitmotiv* apresentando uma determinada função estruturante dentro de uma obra musical, a ênfase desta melodia é a sua atuação dramática. Tais idéias se encaixaram muito bem na arte cinematográfica e a noção de *leitmotiv* tornou-se um procedimento muito comum no cinema em geral, conforme já foi mencionado no primeiro capítulo.

Para Wagner, uma melodia torna-se *leitmotiv* no momento em que a idéia musical adquire uma definição semântica, quando conectada com algo (uma personagem, uma palavra, um sentimento, uma ação, etc.). Esta conexão se determina num “tempo presente” da ação. Porém, se a melodia soar antes deste momento, pode se tratar de uma antecipação, ou seja, a ação dramática pode estar se referindo a um “tempo futuro”. O mesmo pode acontecer quando o motivo melódico retorna durante o drama, porém a referência será ao “tempo passado”, constituindo uma reminiscência, uma memória.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup>Para maiores detalhes sobre as idéias de Richard Wagner, consultar o capítulo “Um Glossário Wagneriano” in: MILLINGTON, Barry. (org.) Wagner - Um Compêndio. Rio de Janeiro (Zahar), 1995.

Porém, várias outras características que permeiam a música de *A Liberdade é Azul* são capazes de sustentar a afirmação de que há o predomínio de uma **audição subjetiva**, pertencente à memória auditiva da personagem principal. Olivier não apresenta audição interna quando toma contato com os esboços da Canção para a Unificação da Europa. Ele precisa tocar ou cantar para conseguir ler a linha melódica. Isto mostra que, mesmo tendo sido colega e amigo de Patrice, ele não conhecia a partitura. Ao contrário, Julie sempre demonstra conhecer profundamente a obra, inclusive sabendo mais do que está escrito nos esboços.

Na verdade, várias ocorrências musicais que a princípio parecem um *leitmotiv* ou uma música de fundo para criar um clima são melodias escutadas por Julie. É possível defender que é a sua audição interna que está em jogo principalmente porque ela é musicista, ela pensa na música. Sua memória auditiva é que realiza o elo de ligação desta música aparentemente não - diegética com o universo ficcional.

Conforme já foi citado anteriormente, o espectador compartilha com Julie sua audição interna quando ela está lendo a partitura, nadando na piscina, tendo recordações, entre outros. Entretanto, ao mesmo tempo, esta melodia se desprende do universo ficcional para distribuir uma carga de significações ao próprio drama, decorrentes de conexões já estabelecidas, seja para antecipar, fortalecer ou relembrar alguma coisa.

As seqüências descritas detalhadamente no segundo tópico do terceiro capítulo, onde Julie está pegando um pedaço de papel que está em cima do piano,

podem ser consideradas como esclarecedoras em relação ao fato do filme apresentar uma **audição subjetiva** a maior parte do tempo. Na análise realizada, estas seqüências ilustraram o fluxo de uma mesma melodia em campos sonoros diferentes. No primeiro exemplo, a ocorrência musical poderia ser interpretada como pertencente ao universo não - diegético. Porém, na próxima seqüência fica claro para o espectador que Julie estava ouvindo mentalmente o fragmento musical que estava escrito naquele pedaço de papel. Isto leva a crer que já na seqüência anterior a melodia estava sendo mentalmente escutada por ela, já que seu olhar estava fixo no papel, como se estivesse lendo-o. E, na segunda seqüência descrita, a câmera revela ao espectador as informações contidas no pedaço de papel: uma melodia em si menor, com oito compassos, cada um deles com cinco tempos e com as mesmas figuras rítmicas.

Levando em conta o exemplo acima, é perfeitamente possível interpretar a maioria das ocorrências musicais não - diegéticas, nos momentos em que Julie aparece no filme, como melodias que soam na memória da personagem. O espectador, portanto, compartilha esta audição subjetiva. Deste modo, a música não está mais num espaço sônico fora da ficção, pertencendo, então, à diegese do filme.

Mas, porque estas melodias são escutadas por Julie? É como se ela estivesse tentando se libertar do passado, do sofrimento, da dor e não conseguisse. Por mais que ela tenha se desvencilhado das imagens, a música está sempre presente, soando na sua memória. Não adianta destruir a partitura, evitar a existência de uma obra de arte. Ela é imortal, indestrutível na sua mente. Julie não poderá fugir desta

melodia que quer ter continuidade. Mas, por que esta melodia precisa ter continuidade? Seria uma forma de preservar a memória de Patrice?

Porém, estas melodias não se esgotam na imagem de Patrice. Várias pessoas estão envolvidas no processo de criação das mesmas. Budenmayer surge como fonte inspiradora. Olivier e a copista como responsáveis em resgatá-las. Tem-se ainda a figura de um flautista de rua, cujas melodias que executa e que foram por ele inventadas são muito parecidas com as da Canção para a Unificação da Europa. Mas quem realmente é o compositor? Esta dúvida se faz presente quando uma jornalista pergunta a Julie se era realmente ela quem escrevia as músicas do marido.

Kieslowski fez questão de deixar esta resposta “em aberto”, exatamente como costumava tratar os temas em seus filmes. *A Liberdade é Azul* objetiva refletir sobre o que é liberdade nos dias atuais, se é possível ser livre, livre dos sentimentos que aprisionam os indivíduos, ou se os indivíduos realmente querem ser livres. Para discutir com o espectador este assunto, o diretor enfatiza o sentimento, a atitude das personagens diante das coisas, dos fatos. Em quase toda a sua obra ficcional, os protagonistas são pessoas que sentem, possuem uma certa intuição ou estão submetidos ao acaso, ao destino. Tocar neste assunto é tentar lidar com um mundo metafísico, com o intangível. Kieslowski questionava-se sempre sobre como representar, filmar o não fotografável, propondo ao espectador um outro olhar, uma outra escuta, mas sem nunca se afastar de uma certa lógica na utilização da linguagem cinematográfica. E, sem dúvida, quando o assunto é metafísico, a música torna-se um excelente elo de ligação.



Olivier (Benoit Regent) não apresenta audição interna quando está em Contato com os esboços da Canção...

### 4.3 A PERCEPÇÃO AUDITIVA:

Até o momento este capítulo destacou a importância do **ponto de escuta** num filme, num primeiro momento enfatizando que, como o ponto de vista, o ponto de escuta contribui para reforçar a postura contemplativa que Kieslowski costumava imprimir nas personagens. Após, a noção de **audição subjetiva** foi aprofundada através da análise de como esta articulação em torno da escuta de uma intervenção musical foi construída em *A Liberdade é Azul*. Agora, um outro exemplo de escuta subjetiva será demonstrado, desta vez em *A Dupla Vida de Veronique*, para ilustrar um outro tipo de percepção auditiva desenvolvida a partir do ponto de escuta. Trata-se da seqüência do concerto onde Weronika morre, já citada no capítulo anterior.

#### Plano 1

<b>IMAGEM</b>	<i>Fade</i> . A câmera está fixa, numa tomada do alto, no lado direito. Plano geral do teatro, mostrando o palco com os músicos (coro e orquestra) e boa parte da platéia
<b>MÚSICA</b>	Início do concerto (música diegética). Ouve-se os dois primeiros compassos com o solo do clarinetista, num tempo <i>rubato</i> . Na metade do terceiro compasso, há o corte para o plano 2
<b>RUÍDO</b>	Ruídos <i>in</i> da platéia, burburinho, barulho de cadeiras
<b>RACCORD</b>	Posição

#### Plano 2

<b>IMAGEM</b>	Câmera subjetiva - ponto de vista de Weronika. O campo de visão abrange o maestro, o clarinetista, a outra solista vocal (contralto) e o público. A câmera se movimenta da direita para a esquerda
<b>MÚSICA</b>	Continuação do solo de clarinete - terceiro compasso e início do Quarto
<b>RACCORD</b>	Olhar

**Plano 3**

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa, primeiro plano frontal de Weronika. Ela olha rapidamente para baixo e volta a olhar para frente (suposta localização do maestro)
<b>MÚSICA</b>	Solo do clarinete - final do quarto compasso: uma nota sustentada e pausa
<b>RACCORD</b>	Olhar

**Plano 4**

<b>IMAGEM</b>	Câmera subjetiva. Movimento da esquerda para a direita, com certa flexibilidade. Ponto de vista de Weronika, semelhante ao plano 2
<b>MÚSICA</b>	Início do solo vocal da contralto, com a orquestra que sustenta uma nota grave em <i>ostinato</i> . Ouve-se um pedaço da primeira frase do poema: " <i>O voi che siete</i> "
<b>RACCORD</b>	Olhar

**Plano 5**

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa, primeiro plano, tomada frontal da Weronika. Ela respira irregularmente, olha para baixo, concentrando-se para iniciar seu solo. Volta a olhar para frente
<b>MÚSICA</b>	Continuação do solo de contralto com a orquestra. Final da primeira frase do poema: " <i>in piccoletta barca</i> "
<b>RACCORD</b>	Olhar

**Plano 6**

<b>IMAGEM</b>	Ponto de vista de Weronika, com movimento irregular da direita para a esquerda. A câmera enquadra inicialmente a contralto que estava solando até chegar no maestro
<b>MÚSICA</b>	Termina a parte da contralto e inicia o solo da soprano, que soa mais alto (audição subjetiva por ser um plano subjetivo), com o acompanhamento orquestral ainda em <i>ostinato</i> . Início da segunda frase do poema: " <i>desiderosi</i> "
<b>RACCORD</b>	Olhar

**Plano 7**

<b>IMAGEM</b>	Primeiro plano, câmera fixa enquadrando Weronika. Ela está cantando o seu solo (soprano)
<b>MÚSICA</b>	Continuação do solo da soprano (Weronika), com a orquestra. Final da segunda frase do poema: " <i>d'ascoltar, sguiti</i> "
<b>RACCORD</b>	Olhar

**Plano 8**

<b>IMAGEM</b>	Plano americano. Tomada frontal do maestro, com a câmera fixa. Ele se move, ficando enquadrado na lateral, pois neste momento está dando uma entrada (regência) para o outro lado da orquestra
<b>MÚSICA</b>	Fim do solo de soprano. Início do duo vocal (soprano e contralto). Cresce o acompanhamento orquestral. Continuação do poema, terceira frase: " <i>Dientro...</i> "
<b>RACCORD</b>	Olhar

**Plano 9**

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa. Tomada levemente lateral. Plano médio enquadrando nitidamente as duas solistas, com parte do coro desfocado ao fundo. Parece ser o ponto de vista do maestro
<b>MÚSICA</b>	Continua duo vocal com orquestra. Terceira frase segue: " <i>...al mio legno...</i> "
<b>RACCORD</b>	Olhar

**Plano 10**

<b>IMAGEM</b>	Ponto de vista de Weronika. Movimento irregular da esquerda para a direita, saindo do maestro e enquadrando a contralto, que olha para a câmera (elas se olham) e após volta a olhar para frente. Neste mesmo instante a câmera começa a se mover inversamente, da direita para a esquerda, voltando a enquadrar o maestro
<b>MÚSICA</b>	Duo vocal com a orquestra. Segue a frase: " <i>...che cantando...</i> "
<b>RACCORD</b>	Olhar (maestro)

**Plano 11**

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa, primeiro plano da mão do maestro com a batuta. No fundo, aparecem as duas solistas. A câmera está posicionada no ponto de vista do maestro
<b>MÚSICA</b>	Parte final do duo vocal. Final da frase: " <i>...varca</i> "
<b>RACCORD</b>	Posição (mão/batuta)

**Plano 12**

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa, plano americano. Tomada levemente lateral do maestro que está dando a entrada (regência) para a próxima parte da peça musical. Quando ele sinaliza a resposta melódica do piano, há o corte para o próximo plano
<b>MÚSICA</b>	Início da parte vocal melismática da soprano. Parte da orquestra acompanha a melodia em uníssono. O restante dos instrumentos e o coral fazem o acompanhamento. Há uma resposta para a melodia principal (vocalize), feita principalmente por um piano
<b>RACCORD</b>	Posição

**Plano 13**

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa, tomada um pouco lateral. Enquadramento em plano médio com a Weronika no lado direito e a outra solista (contralto) saindo de campo pelo lado esquerdo. Parte da cabeça do maestro bem como a sua mão direita com a batuta se movem em primeiríssimo plano, entrando e saindo de campo. Parece um plano subjetivo na visão do maestro. Entretanto, a câmera está acima da sua cabeça
<b>MÚSICA</b>	Continuação do vocalize. Na parte mais aguda, o som começa a ser distorcido
<b>RACCORD</b>	Olhar

**Plano 14**

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa no início do plano. Tomada um pouco lateral do maestro, num plano americano. Ele percebe que Weronika não passa bem
<b>MÚSICA</b>	Solo vocal obedece movimento melódico mas soa sempre distorcido (a melodia escorrega pelas notas, ao invés de alcançar a altura exata)
<b>RACCORD</b>	Olhar

**Plano 15**

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa. Mesmo ângulo de visão do plano 13. Weronika está terminando o seu solo, cantando com a cabeça abaixada, se contorcendo um pouco. No final, ela leva a mão ao lado esquerdo do peito e ergue a cabeça
<b>MÚSICA</b>	O solo termina muito distorcido
<b>RACCORD</b>	Olhar

### Plano 16

<b>IMAGEM</b>	Ponto de vista de Weronika. Movimento da esquerda para a direita e vice-versa. Há também um movimento giratório para baixo. Por fim, a câmera fica fixa, enquadrando o maestro
<b>MÚSICA</b>	Início da parte orquestral com melodia circular. Retorna um solo vocal de soprano, com o restante do texto: " <i>Non vi mettete in pelago, ché force, perdento me.</i> "
<b>RACCORD</b>	Olhar

### Plano 17

<b>IMAGEM</b>	Primeiro plano. Tomada frontal. Weronika está cantando e sua cabeça move-se para a direita, com o olhar na direção onde supostamente se encontra o maestro
<b>MÚSICA</b>	Continuação da parte anterior: " <i>...rimarreste marriti. L'acque ch'io prendo già mai non si corse: Minerva spira...</i> "
<b>RACCORD</b>	Olhar

### Plano 18

<b>IMAGEM</b>	Ponto de vista de Weronika. A câmera faz um movimento giratório, enquadrando num plano médio o maestro regendo e parte do público desfocado
<b>MÚSICA</b>	Continuação: " <i>...e conducemi Appolo.</i> "
<b>RACCORD</b>	Olhar

### Plano 19

<b>IMAGEM</b>	Câmera fixa, tomada frontal, primeiro plano. Weronika terminando o seu solo, começa a cair. Já no início da queda ela está de olhos fechados
<b>MÚSICA</b>	Início da frase mais aguda da música. Continuação do texto: " <i>...e nove Muse mi dimonstran l'Orse:</i> ". Com o fato da solista ter caído, naturalmente o seu solo teria uma parada. Há uma pequena defasagem entre a queda da cantora e o término da frase
<b>RACCORD</b>	Olhar (mas ela estava de olhos fechados)

**Plano 20**

<b>IMAGEM</b>	Plano subjetivo no ponto de vista de Weronika, com um pequeno recuo no tempo, pois a câmera demora um pouquinho para cair, enquadrando o maestro regendo num plano médio, olhando para frente. Quando ele ergue a batuta a câmera começa a cair, girando até tombar e enquadrar fixamente o chão
<b>MÚSICA</b>	Ouve-se ainda alguns instrumentos soando, tocando um pouquinho da continuação da música... (a harpa é um deles). Tem-se um eco que sustenta o último acorde da orquestra, liberando os harmônicos de alguns instrumentos
<b>RUÍDO</b>	Ruído da queda no chão com eco. Um ruído de queda repete novamente, antes de trocar de plano
<b>RACCORD</b>	Olhar (apesar dos olhos fechados)

**Plano 21**

<b>IMAGEM</b>	Câmera voando (grua), com a objetiva virada para baixo, num movimento meio circular, sobrevoando as cabeças do público
<b>RUÍDO</b>	Eco. No final deste plano soam ruídos das pessoas se movendo, andando, batendo nas cadeiras
<b>RACCORD</b>	Não há uma continuidade para o <i>raccord</i>

**Plano 22**

<b>IMAGEM</b>	Plano fixo, tomada levemente lateral, câmera alta. Plano geral do teatro, igual ao plano 1. Pessoas se movimentam
<b>RUÍDO</b>	Ruídos das pessoas continuam, burburinho, vozes, etc. Temos sempre a presença de um eco. O público se levanta, os músicos se aproximam de Weronika que está caída
<b>RACCORD</b>	Impreciso

**Plano 23**

<b>IMAGEM</b>	Primeiro plano, câmera fixa enquadra diagonalmente uma mão que segura um pulso (supostamente o da Weronika). No fundo aparecem alguns pares de pernas de pessoas que estão próximas
<b>DIALOGO</b>	Uma voz masculina grave fala -"bravo!" Esta voz parece ser da pessoa que está segurando o pulso
<b>RUÍDO</b>	Passos, burburinho, etc.
<b>RACCORD</b>	Não há continuidade temporal nem espacial com o próximo plano

**Plano 24**

<b>IMAGEM</b>	ENTERRO - um pequeno plano seqüência. A câmera está baixa, com a objetiva virada para cima, dentro da “cova”. Ela gira no eixo, da esquerda para direita, enquadrando primeiramente uma corda (que provavelmente estaria suspendendo o caixão), passando por uma parede preta (terra) e após mostra as pessoas que estão enterrando Weronika (pai, padre, namorado...). Estas pessoas atiram punhados de terra para dentro da cova e a objetiva vai ficando preta
<b>RUÍDO</b>	Ruído da terra sendo apanhada e jogada no caixão, com eco

Todas as ocorrências sonoras desta seqüência são diegéticas, ou seja, os ruídos, os diálogos e a música pertencem ao espaço sônico do universo ficcional. Em relação a música, esta parte do filme apresenta uma situação muito especial: uma performance. É a estréia de Weronika como soprano solista, no *Filharmonia Krakowska* (Teatro da Filarmônica de Cracóvia). A obra musical em questão é o Concerto em Mi Menor (SBI 152), atribuído ao compositor fictício Van den Budenmayer, conforme já foi citado anteriormente. É uma composição para orquestra, coral e solo vocal de soprano. Também a voz contralto e o clarinete possuem pequenas aparições como solistas. O texto cantado é o segundo canto do Paraíso, da Divina Comédia de Dante Alighieri, no original.

Entretanto, a performance dos músicos, dos solistas parece não ser a atração principal. E esta impressão contradiz a situação convencional de um concerto, onde o público que lota o teatro está em busca de uma emoção, de um prazer, advindos do espetáculo musical, da magia da performance. Mas, a atenção do espectador do filme, com certeza, será atraída por outro acontecimento: a morte de Weronika.

Para que isto ocorresse, Kieslowski construiu esta seqüência de um modo muito interessante. Existe o predomínio do *raccord* de olhar na ligação entre os planos. E, o olhar dominante é o de Weronika. Em alguns momentos o ponto de vista é do maestro, porém, na maior parte do tempo é o olhar de Weronika que o espectador irá compartilhar. O ponto de vista da platéia não existe. Isto reforça a idéia de que a performance em si não é o principal, visto que seria justamente o campo de interesse do público presente no teatro.

Quanto à escuta, o espectador também compartilha com a audição subjetiva de Weronika. Isto fica muito nítido quando a melodia soa distorcida. Por mais que Weronika estivesse passando mal e por isto a sua voz não conseguisse ser emitida na altura correta, o restante dos instrumentos da orquestra soariam normalmente, visto que o espetáculo musical estava transcorrendo. Mas, o som da orquestra também está distorcido. Portanto, trata-se da sensação auditiva de Weronika, pois minutos após ela irá sofrer um ataque cardíaco. Outra característica que pode ser destacada como evidência de uma escuta subjetiva é o fato da voz de Weronika apresentar sempre uma intensidade maior do que os outros instrumentos. Se o ponto de escuta fosse do público, por exemplo, haveria um destaque equilibrado no momento da execução de cada instrumento ou voz solista. Entretanto, o que ocorre é um destaque maior para a voz soprano, muito próximo de como seria a percepção auditiva da cantora em questão.

Sem dúvida, o ponto de vista subjetivo e a audição subjetiva contribuem para que o espetáculo musical não tenha uma importância dominante

nesta seqüência. A música, mesmo sendo extremamente diegética, assume uma postura de música de fundo da ação mais importante, que é a morte de Weronika. Porém, o fato da música não estar em primeiro plano não significa que ela se torne indiferente ao que está ocorrendo na cena. Muito pelo contrário, o clima e a sonoridade que ela imprime está totalmente de acordo com a idéia de que algo misterioso irá acontecer.

Michel Chion<sup>52</sup> elaborou as noções de música que enfatiza (*musique empathique*) e que não enfatiza (*musique anemphatique*) a emoção contida na imagem. Pensando em uma ocorrência musical diegética, uma música suave ou alegre pode estar tocando num aparelho de som no momento em que ocorre um assassinato, por exemplo. A imagem do horror e da dor entram em choque com aquela música que parece transcorrer indiferentemente do mundo, com uma frieza assustadora. Neste caso, a música não está enfatizando a cena, ao contrário, é como se ela estivesse alheia, cumprindo o papel de uma mera música incidental.

Entretanto, o Concerto de Budenmayer parece antecipar que alguma coisa tensa irá ocorrer, enfatizando e reforçando a emoção da cena. Porém, esta música não exerce um efeito de redundância, como geralmente ocorre com as músicas que enfatizam a idéia expressa pela imagem. Ela não é uma música de fundo, não - diegética, que está ali apenas para reforçar uma sensação. Contrariamente, trata-se de uma performance, de uma ocorrência musical dentro do universo diegético.

---

<sup>52</sup> CHION, Michel. La Musique au Cinéma. Paris (Fayard), 1995. P. 228-232.

Não a música, mas a performance como um todo, parece estar alheia ao fato principal desta seqüência. Existe um distanciamento desta execução musical, como se ela fosse uma música de fundo, conforme já foi dito acima. Este efeito criado por Kieslowski não apenas diminui a redundância da música em relação a imagem mas cria um mistério peculiar ao aproximar o espectador da subjetividade da personagem. O concerto de Budenmayer enfatiza e se distancia ao mesmo tempo. A tendência é que o espectador se afaste da performance do mesmo modo que Weronika está se afastando. O efeito da audição subjetiva, neste caso, imprime uma função a mais para esta ocorrência musical.

Existe uma diferença no modo de atuação da escuta subjetiva entre os exemplos citados dos filmes *A Liberdade é Azul* e *A Dupla Vida de Véronique*. Conforme foi dito acima, o Concerto de Budenmayer ajuda a reforçar um clima e se apresenta como uma música diegética que está diluída, no fundo. A audição subjetiva demonstra o estado de espírito e físico de Weronika, aproximando o espectador - ouvinte da sensação interna da mesma.

Em *A Liberdade Azul*, por sua vez, a audição subjetiva está em primeiro plano. Não se trata de uma performance e sim da escuta mental de Julie. Tem-se momentos em que a tela escurece e toda a atenção do espectador converge para a melodia que se desprende da imaginação da musicista. Ou ainda o fragmento melódico se materializa na tela através dos sinais gráficos da escrita musical. Não há como ficar indiferente ao transcorrer da melodia. Nestes exemplos a música não está apenas informando um estado de espírito da personagem. Conforme já foi

mencionado antes, a música também aparece como algo que desencadeia relações e atitudes nas pessoas. Se Julie retorna a sua própria vida, isto se concretiza no seu envolvimento com a finalização da Canção para a Unificação da Europa. O espectador pode ainda entrar em contato com características da personalidade de Julie, que se mostram em atitudes que a mesma possui diante da música.

Assim como o Concerto de Budenmayer, que está realmente sendo apresentado na diegese porém, parece ficar em segundo plano, Weronika também ignora os acontecimentos políticos que estão ocorrendo no *Sukiennice* (uma praça com um mercado público no centro de Cracóvia). Ela está atravessando o local, onde existe uma aglomeração de pessoas que estão protestando. Uma tropa de choque também está cercado o lugar. Entretanto, ela cruza completamente distante da situação. No momento em que alguém tropeça nela e as partituras caem é que ela parece “aterrizar”. Mesmo assim, sua única preocupação é juntar as partituras. E, mais tarde, ela fica estarelecida ao avistar Véronique entrando às pressas num ônibus turístico. Tanto Weronika quanto Véronique estão em busca de algo interior, íntimo, de explicações para sentimentos e sensações metafísicas. Este comportamento de alienação ao exterior para uma busca de si mesmo é passado ao espectador a todo o instante, através do conjunto destes recursos, próprios da linguagem cinematográfica de Kieslowski. Uma das ferramentas usadas é a música de Budenmayer, que parece estar numa outra esfera, permeando e interligando misteriosamente a vida e a morte, a ruptura e a continuidade, o plano real e imaginário das personagens.

Ao contrário de Weronika, Julie quer destruir as partituras. E é exatamente o que ela faz, porém a música não a deixa em paz, sempre se fazendo presente na sua memória. Mais do que isto, a Canção insiste em permanecer viva, seja na criação melódica de um flautista de rua ou ainda na dedicação de Olivier, colega e colaborador de Patrice, que anuncia num programa de televisão que dará continuidade a obra musical em questão. Também aqui a música permeia sensações de morte e vida. Esta melodia, que representa a dor, a perda, a morte, acaba por devolver a vida a Julie. Por mais que a intérprete (Weronika) tenha morrido, o Concerto de Budenmayer que ela cantava continuou vivo, presente na existência de Véronique.

Do mesmo modo, apesar do suposto criador da Canção para a Unificação da Europa ter morrido, a obra musical teve a sua continuidade, chegando até mesmo na devolver a sensação de vida à Julie. Kieslowski deixa embutido na presença da música uma questão metafísica muito importante: a mortalidade do homem e a imortalidade da obra musical. Em vários filmes o diretor tratou questões morais e religiosas. O corpo morre, mas a alma sobrevive. Se no filme *Sem Fim* isto fica muitíssimo evidente, já que a narrativa em *off* é feita pelo advogado morto, em *A Dupla Vida de Véronique* e *A Liberdade é Azul* é a força da música que carrega a idéia de imortalidade, de onipresença. Ela ultrapassa diferentes mundos, carrega informações e sensações diversas. É capaz de resistir à destruição, reforçar a perda e devolver a vida. É, sem dúvida, uma voz de extrema importância na narrativa kieslowskiana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o percurso traçado neste trabalho, inicialmente conheceu-se um pouco sobre a presença da música no cinema e depois as características específicas da dupla Kieslowski/Preisner, com destaque especial para os filmes *A Dupla Vida de Véronique* e *A Liberdade é Azul*. Através da abordagem sobre o comportamento da música nestes filmes foi possível, ainda, levantar determinados elementos estilísticos da cinematografia de Kieslowski.

Este trabalho não teve a mínima pretensão de fornecer respostas sobre a profundidade estética ou filosófica que estes filmes carregam. A proposta foi evidenciar a presença musical, abordando como ela se destaca de um modo especial no contexto da utilização da música no cinema e o quanto ela se mostra integrada com o conjunto maior da obra kieszlowskiana.

Conforme foi mostrado, a música de Preisner não se sustenta numa linguagem experimental, de vanguarda. Ao contrário, ela é simples, tonal e não se preocupa em apresentar uma estrutura formal conforme os padrões da música clássica ocidental. Portanto, não se trata de uma música inovadora em relação aos seus códigos puros.

Tampouco são os códigos culturais que irão imprimir algo diferencial na utilização desta música nos filmes de Kieslowski. Porém, um fato curioso ocorre neste aspecto: códigos culturais fictícios. Ao invés de a música carregar seus códigos culturais para o filme, são os filmes de Kieslowski que colocam novos códigos culturais nas músicas de Preisner, que passam a pertencer a outros compositores, em países diferentes, em épocas distintas. Tanto que, curiosamente, Van den Budenmayer chamou a atenção inclusive fora dos filmes, conforme foi mostrado no segundo capítulo.

No decorrer da narrativa dos dois filmes em questão, a música vai criando códigos de acordo com o contexto filmico, conforme o que ocorre usualmente no cinema em geral. Porém, o tratamento dado às inserções musicais vai ao encontro do tratamento dado às imagens, personagens, ao universo ficcional como um todo. A música é oferecida ao espectador não meramente como um reforço da imagem. Ela é um elemento tão forte quanto a imagem. E isto faz com que a ligação estabelecida entre elas resulte em algo consistente, em relação às propostas estilísticas do cineasta.

Não é apenas a música de Budenmayer que reaparece nos filmes. Também as personagens e os temas são recorrentes. Não é apenas sobre a imagem que o espectador terá uma observação ambígua. Muitas vezes, a música é colocada num campo sonoro que não é facilmente identificável. Se as personagens precisam estar numa posição contemplativa em relação a determinados fatos, também o ponto de escuta irá contribuir para reforçar esta atitude. Se existem objetos capazes de desencadear atos e sensações nas personagens, também a música servirá como elemento mediador.

Da mesma maneira, a música se faz presente em situações inexplicáveis. As obras de Budenmayer, nos momentos em que são executadas dentro do filmes, estão sempre ligadas a situações de morte (o cerimonial fúnebre de Patrice, a morte de Weronika). Mas, quando manipuladas ou construídas, significam vida. Véronique não interpreta mais as obras de Budenmayer. Ela desiste da carreira de cantora para continuar viva. Porém, ela não deixou de ensinar as melodias de seu compositor predileto aos seus alunos. Similarmente, Julie retorna à vida, compondo, homenageando Van den Budenmayer, de acordo com a citação temática que seu marido desejava inserir.

Assim como as personagens não se reduzem a um único filme e as imagens não se esgotam numa única possibilidade de interpretação na articulação narrativa, também a música se multiplica, se mostra com diferentes faces, entrando em ressonância com o universo ficcional kieszlowskiano. Tanto *A Dupla Vida de Véronique* quanto *A Liberdade é Azul* são filmes cuja música é oferecida ao

espectador para ser observada, escutada, mesmo quando se trata de temas super fragmentados e recortados. É possível que uma performance não sustente a atenção de quem vê o filme, no momento em que Weronika irá morrer. Entretanto, a tela ficará preta, vazia, e apenas a música se fará presente, quando Julie está mergulhada em si mesma. Não é possível ficar indiferente a esta música, que pode até mesmo ser vista, quando a partitura aparece em primeiro plano.

O espetáculo musical de *A Dupla Vida* foi interrompido no momento em que Weronika emitiu a nota mais aguda da música. E, esta performance inacabada encontra sua continuidade na segunda parte do filme, onde a música é retomada do ponto em que parou, porém no campo sonoro não diegético. Já em *A Liberdade é Azul*, a obra musical inacabada, devido à morte do compositor, vai sendo construída, de fragmento em fragmento, no decorrer do filme. Ela será mostrada na sua totalidade fora do universo ficcional, pois ela começa a soar nos últimos planos do filme e percorre todos os créditos finais, apresentando suas últimas notas já com a tela vazia e provavelmente com as luzes do cinema acesas.

Será que a forma como a música precisava ser inserida nestes filmes foi determinante para que Preisner desse uma forma para as suas músicas? Esta questão está diretamente ligada à idéia de existência ou não de uma especificidade para a música de filmes, conforme a abordagem do tópico 1.2 (primeiro capítulo). O Concerto em Mi menor precisava ter uma nota muito aguda no final da primeira parte, para demarcar a morte da Weronika. Por sua vez, a Canção para a Unificação da Europa precisava ter temas com pausas, para que pudessem ser recortados em

pequenos fragmentos e, então, soassem com facilidade na memória de Julie. O silêncio decorrente destas pausas reforça a sensação de quebra, de vazio que a narrativa de *A Liberdade é Azul* constrói para dar espaço à subjetividade e à postura contemplativa. Sob este ponto de vista é possível pensar esta característica como uma especificidade da música de filmes. Ou melhor, uma especificidade particular da música de Preisner para estes filmes de Kieslowski, pois as peças musicais possuem este silêncio na sua estrutura formal.<sup>53</sup>

Por fim, a música composta por Preisner, que está nos filmes de Kieslowski é também a música dos filmes de Kieslowski, que pertence ao universo particular dos mesmos. Fica aqui, no final deste trabalho, um convite para o espectador/leitor. Que tal assistir, além dos filmes, o espetáculo musical que eles proporcionam? Não será uma audição no sentido da apreciação dos códigos puramente musicais, mas sim uma audição que resulta especificamente do espetáculo cinematográfico.

---

<sup>53</sup> Na verdade, o uso de silêncios acabou se tornando uma marca que está presente em boa parte das composições de Preisner.

## ENTREVISTA COM ZBIGNIEW PREISNER:

**Realizada no dia 11 de julho de 1996, em Paris.**

**OBS: A transcrição desta entrevista está mantendo uma linguagem coloquial, exatamente como está registrada na fita k7.**

**SRM :** Qual é a sua formação principal como músico?

**ZP :** Eu toco muitos instrumentos, mas o meu instrumento principal é o piano. Mas, eu, pessoalmente não toco muito nas gravações, porque não tenho tempo. Escolho músicos que são profissionais, solistas que eu conheça, que têm certas características, porque é melhor para um compositor trabalhar com alguém que tenha mais talento, alguém que tem caráter, que tem carisma. Pois se eu for escrever a música e tocá-la, isto está errado, acho que isto está errado. Eu prefiro sempre ter músicos que são bons, que são melhores, que estão dentre os melhores. Eu toco ainda trompete, violino, violão, toco bem vários instrumentos.

**SRM :** E há um compositor que seja mais importante para o senhor, que... ?

**ZP:** Depende, porque muitos compositores, muitos músicos me inspiram muito.

**SRM :** O que o levou a interessar-se por fazer música para o cinema?

**ZP :** Eu ???

**SRM** : É, foi por acaso ou ... ?

**ZP** : É, por acaso, comecei assim... não houve nada em especial, porque eu era estudante de História da Arte, não estudava numa escola de músicos. Depois comecei meu trabalho em Cracóvia, no cabaré ... , no *Cabaré Politique* que é muito famoso. E quando estava lá, era em 1976-1977, alguém, um amigo que era diretor, me propôs escrever uma música para um filme, e comecei assim, por acaso, totalmente.

**SRM** : Bom, é possível reconhecer que é uma obra sua, quando escutamos a música. Mesmo se a gente não souber que é música sua, dá para reconhecer que é um trabalho seu. Então, eu gostaria de saber como o senhor caracteriza seu estilo.

**ZP** : Isto é difícil, porque...acho que isto é questão de gosto. Eu gosto de muitas músicas que têm características muito claras, prefiro músicas que são mais intencionais, mais fáceis que a música que é mais “teórica”, formal. Por exemplo, detesto a música que é a música pela música. Alguém que escreve um concerto para violino...e só. Não gosto muito disto. Eu quero compor uma música, gosto muito de música que é muito próxima da vida, que sublinha alguma coisa.

**SRM** : Então, parece-me que é um casamento perfeito com o trabalho de Kieslowski.

**ZP** : É, acho que é. Sabe, eu sempre digo, para responder àquela pergunta, que escrevo uma música que gostaria de escutar, se fosse outra pessoa que tivesse escrito aquela música. Porque eu não gosto da minha música, nunca aplaudo quando escuto meus discos, nunca. Mas, gosto muito de música calma, a música emocional, a música do cotidiano, a música da vida.

**SRM** : Como foi trabalhar com Kieslowski, principalmente para fazer os filmes «*Double vie de Véronique*» e «*Bleu*» ?

**ZP** : «*Double Vie de Véronique*» é não diria um fim, mas talvez um meio - fim no nosso trabalho. É verdade que a música tem muita sorte por existir dentro do filme «*Double vie de Véronique*» e do «*Bleu*» também. Krzysztof confiou em mim, como músico, confiou na minha música, mas, para essa confiança foi preciso trabalhar antes. Fizemos 17 filmes. «*Double vie de Véronique*» foi o 14º filme. Isto significa que aos poucos ... , bom, fomos estabelecendo um excelente contato. Creio que é muito difícil um bom contato entre compositor e diretor porque, às vezes, o diretor não entende muito de música, não entende porque ele quer a música. Krzysztof não era músico, era diretor. A decisão de com quem trabalhar era muito importante para ele. Mas acho que ele entende muito bem a função da música. Ele sempre perguntava “*Por que aqui? Por que uma música assim? Porque não assado?*”. Se há essa pergunta do porquê, quer dizer que se pensou sobre o assunto: vamos escrever a música porque essa música deve sublinhar isto, isto e aquilo, ou deve antecipar algo, ou deve ser a retrospectiva de alguma coisa. Isto significa que há a pergunta de para quê vamos utilizar a música. Em muitos momentos o filme não precisa da música. Para quê? O silêncio poderá ser sua grande música. Depois de trabalharmos juntos em 14 filmes, creio que ele confiava plenamente em mim e eu nele. Sobretudo, éramos também amigos. Isto significa que trabalhávamos juntos e passávamos muito tempo juntos também, durante as férias, etc. , etc. Éramos muito próximos. Eu estava no filme do começo ao fim. Do começo, quer dizer, quando ele começava a escrever o roteiro. Eu estava com ele, lia o roteiro, ele

perguntava minhas impressões . E já naquela fase discutíamos a respeito de uma música: o que há? Por que uma música? Por que aqui? Quais os climas, os ambientes, etc.

**SRM:** Então, havia momentos em que a música era criada junto com o roteiro, é isso? (É). E havia momentos em que o roteiro era escrito primeiro, e aí a música vinha depois. Como funcionava?

**ZP :** A música é certamente um elemento completamente metafísico num filme, ou seja, aquilo que os espectadores não querem se ligar. Eles não querem saber que isto é uma música. Porque os atores estão vivos, estão na tela. A fotografia e a imagem são mais diretas, mas a música tem alguma coisa que trabalha como metafísica, por baixo da imagem, por baixo dos atores. E às vezes, a música deve ajudar para que o espectador entenda o filme. Porém, às vezes a música é algo também, não sei como dizer, um pouco artístico, que acrescenta um ponto de vista sobre o filme. Como em «Bleu» e «Double Vie de Véronique» ...

**SRM:** Dá para perceber que há realmente essa junção entre os filmes e a música, bem como do universo do espectador e do universo ficcional. A música ultrapassa esses dois universos durante todo o filme. Há momentos em que, sem a música, poderíamos dizer ... que não se pode entender a história completamente. Ela não é apenas pano de fundo, ela faz parte da obra.

**ZP :** Sim, porque a música funciona nos filmes de Krzysztof como algo mais narrativo. Quero dizer que ela é uma parceira, como o ator, como o roteiro, como a fotografia. Por vezes, a música faz as vezes do narrador. Em determinados momentos a música nos filmes de Krzysztof é como um narrador.

Nós decidíamos isto antes mesmo das filmagens. Por exemplo, no filme «*Bleu*», eu gravei boa parte da música antes das filmagens, não sei, talvez 90%.

**SRM** : E como foi este uso da música durante as filmagens?

**ZP** : Bom, durante as filmagens ele utilizava a música mas não muito. Era um tanto difícil, especialmente porque o som deveria ser ao vivo. Mas, Krzysztof sempre tinha um exemplar, tinha a música. Havia também um para o operador e outro para os atores. Se alguém quisesse escutar a música da cena que ele estava filmando, era perfeitamente possível. Todo mundo estava a par de quais seriam os climas, os ambientes no final. Mas também acontecia, se por exemplo eu errasse, se a música não funcionasse, logo após as filmagens e a montagem a gente gravava mais uma vez.

**SRM** : Então podemos dizer que ocorreram mudanças na música após as filmagens e também que parte das filmagens se estruturaram a partir da música, é isto?

**ZP** : É, isto é parceria.

**SRM** : Em « *La Double vie de Véronique* » e também em « *Bleu* », principalmente, dá para perceber que há silêncios bastante longos, e de repente a música corta esses silêncios ... E dá para perceber que isso acontece em momentos muito importantes do roteiro, um pouco intencionalmente, não sei ...

**ZP** : Às vezes, a música corta o silêncio, mas às vezes a música começa o silêncio, depende. O silêncio é a maior música. Mas o silêncio deve ser preparado antes e depois. Porque o silêncio é percebido com certeza entre duas músicas. Esta é a mais importante música no cinema.

**SRM:** Eu gostaria de saber quem é o compositor ficcional Van den Budenmayer.

**ZP :** Já houve 1.500 perguntas sobre este mesmo tema.

**SRM:** Talvez possamos romper essa monotonia e falar ... reformular esta pergunta de um modo um pouco diferente.

**ZP :** Não, não, vou explicar se quiser. É uma pergunta interessante, mas ... Vou explicar uma coisa. No «*Décatalogue*», a música de abertura que aparece no começo e no final de cada parte, esta eu compus para o filme. Na parte 9, Krzysztof queria utilizar uma canção de... (*Mahler*) ... isto Mahler. Você já sabia?

**SRM :** Eu li numa entrevista.

**ZP :** Ah é, então está sabendo ...

**SRM :** É. Mas, por favor, continue. Quero escutá-lo.

**ZP :** Krzysztof disse: «Quero Mahler». Eu disse ok, mas não existem boas gravações de Mahler na Polônia. Se quiser gravar mais uma vez, vai sair caríssimo. Mahler é um compositor que escreveu para grandes músicos, para grandes orquestras. Aí eu disse: «Krzysztof, eu vou tentar escrever algo, se você gostar, a gente escolhe um nome, qualquer nome e inventa um compositor ficcional, como um herói num livro, é normal». Eu escrevi aquilo. Eu escrevi aquilo, mas antes nós nos questionamos: mas em que língua? Nós estávamos junto na Holanda, em Amsterdã, fazendo um filme, um curta metragem. Eu gosto muito da Holanda. Krzysztof também gostava. Aí ele disse: «Talvez a gente pudesse

buscar alguma poesia, original da Holanda, dos Países-Baixos. (...)». Então, ele encontrou alguma coisa, traduziu. E eu escrevi a música.

**SRM** : Vocês encontraram uma poesia holandesa.

**ZP** : Sim. Entramos em contato com o embaixador holandês na Polônia e dissemos: «O senhor poderia nos dar algum livro ou alguma poesia, de um poeta muito conhecido?». Ele nos deu alguma coisa, alguma poesia. E depois, quando eu compus a música, encontramos o nome para o compositor. O nome Van den Budenmayer parece ser da Holanda. Van den Budenmayer é holandês, por acaso, completamente por acaso.

**SRM**: Vocês pegaram o nome do poeta?

**ZP** : Não, não. O poeta é outro.

**SRM**: Qual é essa poesia? Como é o nome do poeta?

**ZP** : Não sei, é desconhecido. Já tinha morrido, viveu no século 17, acho. É muito bom. São palavras que descrevem suas impressões a respeito da água, de um lago. Bom, continuando, há um pequeno diálogo no «*Déclogue*», parte 9: «- O que está escutando? - Música. - O que é? - Van den Budenmayer. - É bom? - É bom», e só. Após o «*Déclogue*» recebemos um monte de perguntas de enciclopédias. A última que recebemos, vinha da Rússia, e dizia: «Desculpem meus senhores, mas vamos publicar uma nova edição da nossa Enciclopédia da Música. Buscamos o compositor Van den Budenmayer ... e ele não existe. Vocês poderiam nos mandar mais informações a respeito, pois estamos falando sério, não é possível que não saibamos da existência de alguém assim». Em «*La*

*Double Vie de Véronique*», demos as datas do nascimento e da morte de Van den Budenmayer. A data de nascimento é a minha, mas duzentos anos antes, pois eu nasci em 1955 e escolhemos 1755. Como acho que vou morrer em 2003, então ele morreu em 1803. Isto é minha data de nascimento e a data em que vou morrer, espero. É só, foi uma brincadeira. E nós também fizemos um catálogo sobre o disco... , o catálogo SBI, porque muita gente me chama «Zibi, Zibi». Temos o catálogo SBI e o número, não sei, 143, em mi menor e a data da composição. Foi só isso. E em «Bleu» fomos ainda mais longe, quer dizer foi ele, então compositor francês, que “roubou” do compositor holandês, foi uma brincadeira. Mas agora, Van den Budenmayer também morreu, não existe. Morreu junto com Krzysztof. Não gosto mais disto. Acabou, já era...

**SRM:** Eu gostaria de saber, já que ele recebeu uma data de nascimento, uma data de morte, uma nacionalidade, se também recebeu um estilo musical ...

**ZP :** Acho que hoje em dia, neste fim de século, fim de milênio também, todas as músicas, todas as artes em geral, voltaram a um estilo mais romântico. Com toda a experiência adquirida após tantas escolas musicais, por exemplo, temos a música comum, a música contemporânea, a música barroca, etc. E isso não apenas no campo da música clássica, no *rock* também há alguma coisa ... uma renovação. Por exemplo, a história de carreira de um grupo como o *Queen*, por exemplo, ou os *Beatles*...

**SRM:** Desculpe, mas não entendi bem...

**ZP** : Acho que no fim deste século, no fim deste milênio todas as artes entraram nas épocas românticas, com toda a experiência que temos hoje em dia, a experiência da música contemporânea, das músicas antigas.

**SRM** : Então Van den Budenmayer seria um compositor de vanguarda para a sua época ...

**ZP** : Eu acho, sim, acho. Pode-se dizer que iniciou uma época ... que hoje existe. Mas foi uma brincadeira, porque veja, hoje em dia todas as músicas existem, todas as músicas. Primeiramente você tem uma música que era tonal, melódica. Depois, músicas que eram completamente atonais, que eram dodecafônicas. Agora temos de tudo um pouco. Há também alguma coisa para as pessoas, para os espectadores. Para mim, por exemplo. Eu faço uma música que tem uma melodia muito clara, simples, mas com uma boa instrumentação contemporânea. Eu utilizo os “quartos de tons”, por exemplo. Eu utilizei recursos das músicas contemporâneas ... na instrumentação. Mas se há uma melodia clara, se há uma instrumentação contemporânea, funciona muito bem. E isto é o que disse sobre a mistura das músicas, por exemplo o romântico com a música contemporânea, que existe agora. O tema está claro, mas a instrumentação é mais difícil do que antes.

**SRM** : Falando em instrumentação, porque a flauta doce aparece com frequência em suas músicas. Como é que se processa a escolha da instrumentação?

**ZP** : Sabe, com a música ocorre a mesma coisa que com os filmes. Quer dizer, no filme o diretor busca, escolhe os atores para os papéis principais e as pessoas para papéis secundários. Para mim a orquestra é uma grande coadjuvante. Não

há pessoas que são solistas para serem destacados como “melhores”. Para mim os solistas são músicos especiais, que têm muito “carisma”, que tocam um instrumento característico e que têm algo a mais do que virtuosismo em música. E aquele flautista que tocou em «*Bleu*» é uma pessoa fantástica. Ele tocava uma flauta pequena, mas ele tocava feito um anjo. É ele quem “canta”. É por isso que ele se destaca e não por ser um virtuose. Há alguém que toca piano, há alguém que toca saxofone, outro que toca harpa... mas sempre, quando eu escrevo uma música para um filme, busco alguém que seja muito característico, que tenha muita personalidade, que vai funcionar muito com o filme. A orquestra é com certeza um suporte, enfim, tem alguma coisa de coadjuvante. Há muita gente que está «preenchendo» num filme, há o primeiro plano e o segundo plano. Os coadjuvantes estão em segundo plano. No primeiro plano estão os atores, com os papéis principais.

**SRM** : Isto quer dizer que o senhor escolheu a orquestração em função dos músicos que eram importantes?

**ZP** : É. Procuo encontrar um músico que tenho alguma característica ideal para tocar determinada música. Dependendo do instrumento que ele toca faço uma instrumentação. Sempre escrevo uma música sobre os músicos. Nunca a música por primeiro. Eu, ao escrever a música, já sei quem irá tocar, qual a orquestra, quais os solistas, qual o maestro, tudo.

**SRM** : Esta escolha das pessoas, dos músicos se dá junto à escolha dos atores? Ou seja, em que momento, de acordo com o que este processo ocorre?

**ZP** : Sabe, isto é uma relação de confiança entre diretor e compositor. Quando dizia para Krzysztof: «Krzysztof, conheço uma pessoa fantástica, que toca feito um anjo, que tem uma característica especial». Ele me respondia: «Consegue gravar algo para mim?». Aí eu gravava, passava para ele, ele escutava e dava a sua opinião: «É, maravilhoso! O.K! Bom clima».

**SRM** : Para «*Bleu*» então, o senhor já conhecia algum flautista especial e este flautista tornou-se uma personagem, um mendigo ...

**ZP** : É, é ele mesmo. É aquele que toca.

**SRM** : Então isto acabou modificando o roteiro, completando o roteiro?

**ZP** : Não, porque ... Se estamos em Paris, músicos que tocam na rua, é normal, tem muitos.

**SRM** : Está cheio.

**ZP** : Um milhão. Este músico que toca no filme, para nós é um destes músicos que toca no metrô. Não há nada mais, ele não muda o roteiro. Krzysztof queria ter um. Mas especialmente porque Krzysztof queria ter um músico, ele deveria ser um músico especial. O músico toca na rua... mas também ele está sozinho. E esta solidão deveria ser destacada com um clima especial.

**SRM**: Entre os vários compositores que existem em «*Bleu*», houve uma preocupação de sua parte em modificar os estilos de cada compositor? Como isto funcionou? O senhor estava preocupado com isto ou não?

**ZP** : Bom, primeiramente eu compus o hino para uma canção que é a da Unificação da Europa. Foi uma base. Depois transferi essa música. A melodia do flautista é

muito próximo mas diferente, especialmente porque Krzysztof pediu que a música do flautista tivesse alguns elementos de um final de concerto. Efetivamente, na versão final da peça é ele que toca flauta solo. Julie pensa naquela flauta para escrever. Você conhece o filme «*No end*» ...?

**SRM**: Não. Infelizmente nunca tive a oportunidade de assistir.

**ZP** : Porque a música fúnebre que tem em «*Bleu*» já tinha aparecido antes.

**SRM**: A marcha fúnebre?

**ZP** : Sim. Eu a compus para o filme «*No end*».

**SRM**: Na época do filme «*No end*» Van den Budenmayer ainda não existia.

**ZP** : A gente a deu para Van den Budenmayer depois. Mas, por exemplo, esta música eu encontrei numa igreja na Polônia. Não é exatamente igual, mas algumas partes são bem próximas desta música.

**SRM** : É uma música que escutou numa igreja na Polônia?

**ZP** : Não exatamente igual, mas sim o clima .... Na Polônia existe uma música típica durante as cerimônias fúnebres.

**SRM** : Então, se esta música foi atribuída a Van den Budenmayer, podemos dizer que ele tem elementos da música polonesa.

**ZP** : É, toda a música ...

**SRM** : Então, temos um holandês que se inspirava nas músicas tradicionais polonesas?

**ZP** : É, mas sabe o que é? Ninguém sabia ... como era a música holandesa. Eu não conheço as músicas tradicionais da Holanda. Com certeza não devem ser nada parecidas com as da Polônia. Mas foi uma brincadeira. Quer dizer, quanto à sua pergunta de saber como compus a música para «*Bleu*» por exemplo, para os três ou quatro compositores. Foi fácil, porque temos muitos elementos de Van den Budenmayer, da minha música, da música de Patrice, etc. Acho que o problema é encontrar algo que seja característico. Elas são um pouco diferentes, mas são diferentes.

**SRM** :Então, temos estas pequenas diferenças de elementos que podem ser percebidas.

**ZP** : Sim. Mas eu acho que isso talvez seja interessante para apenas para os músicos. Afinal de contas, para as pessoas que não são possuem uma educação musical, acho que não irão perceber essa pequena diferença. É muito sutil.

**SRM** : Os filmes de Kieslowski me interessaram muito porque é possível escutá-los de um modo peculiar além de assisti-los. Este casamento entre a música e o cinema é muito importante, muito rico para o espectador. Acredito que estes filmes representam muito bem um cinema que podemos dizer que não é apenas visual mas também sonoro.

**ZP** : Sim. Principalmente hoje em dia que existe Dolby Stereo nas artes. Temos muitas possibilidades. A música para o cinema tem a mesma qualidade que nos CDs. É, é verdade. Creio que a tendência é a música ganhar um destaque maior

nos filmes, já que as possibilidades para isto estão cada vez melhores. Krzystof pensou nisto. Ele acreditava que a música estava mais apta para narrar.

**SRM** : Então podemos dizer que a sua obra junto com Kieslowski é, um pouco, um marco neste aspecto.

**ZP** : É, é verdade. Talvez a gente estivesse adiantado algumas épocas nos filmes. Mas, isto já é passado. Krzysztof morreu! Atualmente tenho trabalhado mais nos Estados Unidos, em Los Angeles. E não consegui encontrar nenhum “parceiro” lá. Por vezes tenho a impressão de que ninguém entende a função da música ou que ninguém quer entender esta função. A comunicação, a interação que eu tive com Krzysztof...nunca mais. Até o momento, não ocorreu nada que eu pudesse achar um pouco semelhante.

## FILMOGRAFIA DE KIESLOWSKI

Títulos em inglês ou francês, com o nome original ao lado.

1966: **The Tram (Tramwaj)**

Curta-metragem, 35mm, preto & branco, 5min e 45 seg.

Roteiro: Krzysztof Kieslowski

Produção: Łódź Film School

**The Office (Urząd)**

Documentário, 35mm, preto & branco, 6 min.

Roteiro: Krzysztof Kieslowski

Produção: Łódź Film School

1967: **Concert of Requests (Koncert życzeń)**

Drama-documentário, 35mm, preto & branco, 16 min.

Roteiro: Krzysztof Kieslowski

Produção: Łódź Film School

1968: **The Photograph (Zdjęcie)**

Documentário, 16 mm, preto & branco, 32 min.

Produção: TV Polonesa.

1969: **From the City of Lodz (Z miasta Łodzi)**

Documentário, 35 mm, preto & branco, 17 min e 21 seg.

Produção: WFD - Wytwornia Filmow Dokumentalnych

1970: **I Was a Soldier (Byłem żołnierzem)**

Documentário, 35 mm, preto & branco, 16 min.

Produção: Czolowska

**Factory (Fabryka)**

Documentário, 35 mm, preto & branco, 17 min e 14 seg.

Produção: WFD

**1971: Before the Rally (Przed Rajdem)**

Documentário, 35 mm, preto & branco e colorido, 15 min e 9 seg.  
Produção: WFD

**1972: Refrain (Refren)**

Documentário, 35 mm, p & b, 10 min e 19 seg.  
Produção: WFD

**Between Wroclaw and Zielona Gora (Miedzy Wroclawiem a Zielona Gora)**

Documentário, 35mm, colorido, 17 min e 14 seg.  
Produção: WFD, financiado pela Lubin Cooper Mine

**The Principles of Safety and Hygiene in a Cooper Mine (Podstawy BHP w kopalni miedzi)**

Documentário, 35mm, colorido, 20 min e 52 seg.  
Produção: WFD, financiado pela Lubin Cooper Mine

**Workers'71: nothing about us without us (Robotnicy '71: Nic o nas bez nas)**

Documentário, 16 mm, p & b, 46 min e 39 seg.  
Direção: K. Kieslowski, T. Zygadlo, W. Wiszniewski, P. Kedzierski, T. Walendowski.  
Produção: WFD

**1973: Bricklayer (Murarz)**

Documentário, 35mm, colorido, 17 min e 39 seg.  
Produção: WFD

**Pedestrian Subway (Przejście podziemne)**

Drama para a TV, 35 mm, p & b, 30 min.  
Roteiro: K. Kieslowski e Ireneusz Iredynski.  
Produção: TV Polonesa.

**1974: X-Ray (Przeswietlenie)**

Documentário, 35 mm, colorido, 13 min.  
Produção: WFD

**First Love (Pierwsza milosc)**

Documentário para a TV, 16 mm, colorido, 30 min.  
 Produção: TV Polonesa

1975: **Curriculum Vitae (Zyciorys)**

Drama-documentário, 35 mm, p & b, 45 min.  
 Roteiro: K. Kieslowski e Janusz Fastyn.  
 Produção: WFD

**Personnel (Personel)**

Drama para a TV, 16 mm, colorido, 72 min.  
 Roteiro: K. Kieslowski  
 Produção: TV polonesa e a Produtora de Filmes "Tor"

1976: **Hospital (Szpital)**

Documentário, 35 mm, p & b, 21 min e 4 seg.  
 Produção: WFD

**The Scar (Blizna)**

Longa-metragem, 35 mm, colorido, 104 min.  
 Roteiro: K. Kieslowski, baseado numa história de Romuald Karas.  
 Música: Stanislaw Radwan  
 Produção: Tor

**The Calm (Spokoj)**

Drama para a TV, 16 mm, colorido, 44 min.  
 Roteiro: K. Kieslowski, baseado numa história de Lech Borski.  
 Música: Piotr Figiel  
 Produção: TV polonesa

**Slate (Klaps)**

Compilação de planos do filme The Scar que não foram utilizados na montagem final do mesmo.

1977: **From a Nighth Porter's Point of View (Z punktu widzenia nocnego portiera)**

Documentário, 35 mm, colorido, 16 min e 52 seg.

Música: Wojciech Kilar

Produção: WFD

**I Don't Know (Nie wiem)**

Documentário, 35 mm, p & b, 46 min e 27 seg.

Produção: WFD

1978: **Seven Women of Different Ages (Siedem kobiet w roznym wieku)**

Documentário, 35 mm, p & b, 16 min.

Produção: WFD

1979: **Camera Buff (Amator)**

Longa-metragem, 35 mm, colorido, 112 min.

Roteiro: K. Kieslowski

Música: Krzysztof Knittel

Produção: Tor

1980: **Station (Dworzec)**

Documentário, 35 mm, p & b, 13 min. e 23 seg.

Produção: WFD

**Talking Heads (Gadajace glowy)**

Documentário, 35 mm, p & b, 15 min e 32 seg.

Produção: WFD

1981: **Blind Chance (Przypadek)**

Longa-metragem, 35 mm, colorido, 122 min.

Roteiro: K. Kieslowski

Música: Wojciech Kilar

Produção: Tor

**Short Working Day (Krotki dzien pracy)**

Longa-metragem, 35 mm, colorido, 79 min. e 22 seg.

Roteiro: K. Kieslowski e Hanna Krall.

Música: Jan Kanty Pawluskiewicz

Produção: TV polonesa

**1984: No End (Bez Konca)**

Longa-metragem, 35 mm, colorido, 107 min.

Roteiro: K. Kieslowski e K. Piesiewicz

Música: Zbigniew Preisner

Produção: Tor

**1988: Seven Days a Week (Siedem dni w tygodniu)**

Documentário, 35 mm, colorido, 18 min.

Produção: City Life, Rotterdam

**The Decalogue (Dekalog)**

Dez dramas para a TV, 35 mm, colorido, variam de 53 à 58 min.

Roteiro: K. Kieslowski e K. Piesiewicz

Música: Zbigniew Preisner

Produção: TV polonesa.

**A Short film about Killing (Krotki film o zabijaniu)**

Longa-metragem, 35 mm, colorido, 88 min.

Roteiro: K. Kieslowski e K. Piesiewicz

Música: Zbigniew Preisner

Produção: TV polonesa (versão do decálogo) e Tor

**A Short film about Love (Krotki film o milosci)**

Longa-metragem, 35 mm, colorido, 87 min.

Roteiro: K. Kieslowski e K. Piesiewicz

Música: Zbigniew Preisner

Produção: TV polonesa (versão do decálogo) e Tor

**1991: The Double life of Véronique (Podwojne Zycie Weroniki)**

Longa-metragem, 35 mm, colorido, 98 min.

Roteiro: K. Kieslowski e K. Piesiewicz

Música: Zbigniew Preisner

Produção: Sideral Productions, Tor Production e Le Studio Canal Plus

**1993: Three Colours - Blue (Niebieski)**

Longa-metragem, 35 mm, colorido, 100 min.

Roteiro: K. Kieslowski e K. Piesiewicz

Música: Zbigniew Preisner

Produção Tor, MK2 SA, CED e CAB Productions, France 3 Cinema

**Three Colours - White (Bialy)**

Longa-metragem, 35 mm, colorido, 100 min.

Roteiro: K. Kieslowski e K. Piesiewicz

Música: Zbigniew Preisner

Produção Tor , MK2 SA, CED e CAB Productions, France 3 Cinema

1994: **Three Colours - Red (Czerwony)**

Longa-metragem, 35 mm, colorido, 100 min.

Roteiro: K. Kieslowski e K. Piesiewicz

Música: Zbigniew Preisner

Produção Tor , MK2 SA, CED e CAB Productions, France 3 Cinema

## ARTIGOS GERADOS

Este terceiro anexo descreve os artigos gerados pela autora a partir desta pesquisa, bem como os congressos em que alguns destes artigos foram apresentados.

MIRANDA, Suzana Reck. “Considerações sobre a Criação Musical de Bernard Herrmann para “Cidadão Kane” de Orson Welles”. In: Cadernos da Pós Graduação - Instituto de Artes - UNICAMP. Ano 1 - volume 1 - nº 1 - 1997.

I Encontro Interno de Pesquisa em Artes e Multimeios - Instituto de Artes - UNICAMP - 27 a 30 de outubro de 1997.

Trabalho apresentado: A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski. (aspectos sobre o compositor fictício Van den Budenmayer).

XI Encontro Nacional da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós - Graduação em Música. UNICAMP - 24 a 28 de agosto de 1998. Campinas SP.

Trabalho apresentado: A música no filme e a música do filme *A Liberdade é Azul* (1993) de Krzysztof Kieslowski. (o texto foi indicado para ser publicado na próxima edição da revista da ANPPOM).

Nacional Cinemas in Postwar East-Central Europe - University of Western Ontario  
9 a 11 de outubro de 1998. London - Ontario - Canada.

*Paper* apresentado: The music in the movie and the music of the movie. *Three Colours: Blue* from Kieslowski. (este *paper* será publicado na revista do Departamento of English - Film Studies - University of Western Ontario).

## BIBLIOGRAFIA

### Sobre Krzysztow Kieslowki:

#### Livros:

AMIEL, Vincent. Kieslowski. Paris (Éditions Payot & Rivages), 1995.

CAMPAN, Veronique. Dix Breves histoires d'image: Le Decalogue de Krzysztow Kieslowski. Paris (Presses de la Sorbonne nouvelle), 1993.

ESTÈVE, Michel. (org.) Études Cinématographiques n° 203-10 - Krzystof Kieslowski. Paris (Lettres Modernes), 1994.

KIESLOWSKI, K. & PIESIEWCZ, K. Decalogue, the ten commandments. Londres (Faber and Faber), 1991.

LIEHM, Mira & Antonin. Les Cinémas de L'Est - de 1945 à nos jour. Paris (Les éditions du Cerf), 1989. p.367-389.

MARTINS, Andrea França. Cinema em Azul, Branco e Vermelho - A Trilogia de Kieslowski. Rio de Janeiro (Sette Letras), 1996.

SOBOLEWSKI, Tadeuz. "Krzysztow Kieslowski - un Cinéma d'idees" in:

MICHALEK, Boleslaw & TURAJ, Frank. (orgs.) Le Cinéma Polonais. Paris (Éditions du Centre Georges Pompidou), 1992.

STOK, Danusia. (ed.) Kieslowski on Kieslowski. Londres (Faber and Faber), 1993.

**Artigos e ensaios:**

**ABRAHAMSON**, Patrick. "Kieslowski's many colours" in: Oxford University Student Newspaper. 02 de junho , 1995.

**BAECQUE**, Antoine de. "Kieslowski, Cinéaste Inconstant" in: Cahiers du Cinéma. n° 445, p.59.

**CAVENDISH**, Phil. "Kieslowski's Decalogue" in: Sight & Sound. London, vol. 59, summer 1990,p.162-5.

**EIDSVIK**, Charles "A Short Filme About Killing" and "A Short Film About Love" in: Film Quartely. Vol. 44, fall 1990, p.50-5.

**FALKOWSKA**, Janina. "*The Political* in the Films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieslowski" in: Cinema Jornal. vol. 34, n° 2, 1995, p.37-51.

**HALTOF**, Marek. "A Fistful of Dollars - Polish Cinema after the 1989 Freedom Shock" in: Film Quartely. vol. 28, n° 3, spring 1995.

**KERN**, Dave. "To save the world: Kieslowski's Three colors trilogy" in: Film Comment vol. 30, nov/dec 1994, p.10-13.

**KEMP**, Philip. "Trois Couleurs: Rouge" in: Sight & Sound. London, november 1994., p. 54-5.

**MACNAB**, Geoffrey. "Trois Couleurs: Bleu" in: Sight & Sound. London, vol. 3, november 1993,p. 54-5.

**MAGNY**, Joel. "Le Decalogue" in: Cahiers du Cinéma. n° 429, março 1990, p.26-9.

MASSON, Alan. "Subjectivité et Singularité - La Double Vie de Véronique" in: Positif, n° 364. Paris, junho 1991.

PIZZELO, Stephen. "Piotr Sobocinski, Red" in: American Cinematographer. Junho 1995, p.68-75.

### **Entrevistas com Krzysztof Kieslowski:**

MENSONGE, Serge. "Three Colours Blue, White and Red" in: Cinema Papers, n° 99.

CIMENT, Michel & NIOGRET, Hubert. "De Weronika à Véronique" in: Positif, n° 364. Paris, junho 1991.

NAGIB, Lúcia. "Kieslowski quer filmar dores universais" in: Folha de São Paulo do dia 18 de dezembro de 1991.

### **Sobre música no cinema:**

ADORNO, T.W. e EISLER, H. El Cine y la Musica. Madrid (Ed. Fundamentos), 1981.

BLANCHARD, Gerard. Images de la Musique de Cinéma. Paris (Edilig), 1983.

CHION, Michel. Le Son au Cinéma. Paris (Cahiers du Cinéma - Éditions de l'Etoile), 1985.

La Musica au Cinéma - Le chemins de la musique. Paris (Fayard), 1995.

- FANO**, Michel. "Musique et Film: Filmusique" in: Vibration n.4 (Janvier) - Musiques Medias Société. Paris (Ed. Privat), 1987.
- GORBMAN**, Claudia. Unheard Melodies - Narrative Film Music. London (FBI Publishing), 1987.
- HOÉRÉ**, Arthur. "Histoire et Fonction de la Musique de Film" in: Polyphonie n.6 (Revue Musicale Trimestrale). Paris (Richard Masse Editeurs), 1950.
- JOST**, François. "Approche Narratologique des Combinaisons Audio-Visuelles" in: Vibration n.4 (Janvier) - Musiques Medias Société. Paris (Ed. Privat), 1987.
- JULIEN**, Jean-Rémy. "Défense et Illustration des Fonctions de la Musique de film" in: Vibration n.4 (Janvier) - Musiques Medias Société. Paris (Ed. Privat), 1987.
- LONDON**, Kurt. Film Music New York (Arno Press), 1970.
- MITRY**, Jean. "Musique et Cinéma" in: Cinéma: Theorie Lectures. Paris (Klincksieck).
- PRENDERGAST**, Roy M. Film Music - a neglected art - A critical Study of music in Films. London, New York (W.W. Norton & Company), 1992.
- SCHAEFFER**, Pierre. "L'élément non visual au cinéma - I Analyse de la 'bande son'; II Conception de la musique; III Psychologie du rapport vision-audition" in: La Revue du Cinéma n<sup>os</sup> 1- octobre, 2 - novembre e 3 - décembre. 1946. p. 45-8; 62-5; 51-4.
- TOULET**, Emmanuelle e **BECAYGUE**, Christian. Musique d'écran - L'accompagnement musical du cinéma muet en France - 1918-1995. Paris (Éditions de la Reunion des Musées Nationaux), 1994.

**Bibliografia geral:**

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. L'Analyse des Films. Paris (Éditions Fernand Nathan), 1988.

BEDOUELLE, Guy. Du Spirituel dans le Cinéma. Paris (Les Édition du Cerf), 1985.

BOORMAN, Jonh e DONOHUE, Walter. Projections 4 ½ - in association with Positif. London (Faber and Faber), 1995.

CHION, Michel. La Toile Trouée Paris (Cahiers du Cinéma - Éditions de l'Etoile), 1988.

La Voix au Cinéma Paris (Cahiers du Cinéma - Éditions de l'Etoile), 1982.

Guide des Objets Sonores - Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale. Paris (Ina/Buchet - Chastel), 1983.

Musiques - Medias et Technologies. Paris (Dominos - Flammarion), 1994.

JOST, Francis e GAUDREAU, André. El Relato Cinematografico - Cine y Narratologia. Buenos aires (Ediciones Paidós), 1995.

LIEHM, Mira & Antonin. Les Cinéma de L'est - de 1945 à nous jour. Paris (Les Édition du Cerf), 1989.

MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. Lisboa (Prelo), 1971.

McBRIEN, Richard P. Catholicism - Study Edition. Minneapolis (Winston Press), 1981.

SCHAEFFER, Pierre. Tratado dos Objetos Musicais. Brasília (Edunb), 1993.

**VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne.** Ensaio sobre Análise Filmica. Campinas SP (Papyrus), 1994.

**WISNIK, José M.** O Som e o Sentido - Uma outra história das músicas. São Paulo (Cia. das Letras), 1989.

**XAVIER, Ismail.** O Discurso Cinematográfico - A opacidade e a transparência. Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1977.