

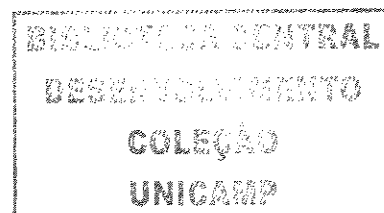
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MULTIMEIOS

Trilha Sonora:

A música como elemento de sintaxe do discurso narrativo no cinema

Martin Eikmeier

Campinas - 2003



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MULTIMEIOS

Trilha Sonora:

A música como elemento de sintaxe do discurso narrativo no cinema

Martin Eikmeier

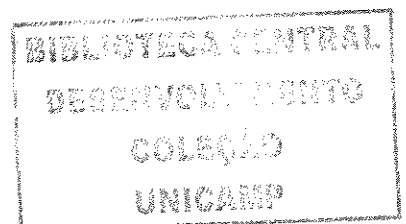
Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Martin
Eikmeier e aprovada pela Comissão
Julgadora em 13/02/2004.

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco


Orientador

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito para
a obtenção do grau de Mestre em
Multimeios sob a orientação do Pro. Dr.
Claudiney Rodrigues Carrasco.

Campinas - 2003



UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	UNICAMP
	E486
V	EX
TOMBO BL	66105
PROD	16-P-00086-05
	☐ ☒
PREÇO	11,00
DATA	26/16/05
Nº CPD	

366672

Ei48m	Título	Eikmeier, Martin.
	A música como elemento de sintaxe do discurso narrativo no cinema / Martin Eikmeier. – Campinas, SP : [s.n.], 2003.	
	Orientador : Claudiney Rodriques Carrasco.	
	Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.	
	1. Música de cinema. 2. Narrativa (Retórica).	
	3. Análise do discurso narrativo. 4. Música. 5. Cinema.	
	I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.	

Índice

Capítulo 1 – A trilha sonora, uma primeira abordagem. _____ 01

Capítulo 2 – Segunda aproximação: a música do filme. _____ 73

Capítulo 3 – Análise semântica das funções musicais em "Amadeus". __ 113

200523945

RESUMO

A presente dissertação procura investigar o papel funcional da música no paradigma audiovisual. Dividida em três partes, a exposição inicia-se a partir da definição das capacidades da música em articular-se com outros elementos da linguagem e construir significados substanciais que validam um status mais sofisticado para a prática musical no cinema que a mera ilustração.

A dissertação examina as principais teorias encontradas na literatura escrita sobre o tema em forma de inventário, para em seguida verificar que as mesmas não esgotam o tema. Através de uma aproximação em direção à teoria da narrativa – em especial as teorias de abordagem estruturalista – a exposição procura examinar aspectos da lógica estrutural e formal da narrativa, que em um discurso audiovisual possam ser veiculadas através de construções que contemplem a música como um elemento de sintaxe substancial.

No segundo capítulo inicia-se a discussão a respeito do filme “Amadeus”, de Milos Forman e de sua trilha musical sob um ponto de vista macro-estrutural. O centro deste debate é o fato deste filme possuir em sua trilha músicas compiladas de um repertório pré-existente. Apesar de defender que a música original tradicional escrita para cinema possui uma estética específica, este capítulo pretende mostrar que qualquer música pode cumprir este papel. A exposição serve-se, neste ponto, principalmente de análises da formação da poética musical no cinema, flagrando a prática com a música compilada como um procedimento não somente recorrente nos seus primórdios, como também, responsável, pela consolidação de práticas funcionais – herdadas da tradição operística, dos “teatros de variedades”, “Music Halls” e “Vaudevilles” – utilizadas até os dias de hoje.

O último capítulo dedica-se à exposição detalhada, cena a cena, da utilização funcional da música de Mozart e Salieri no filme. Através desta análise procura-se além da ilustração desta discussão, a constatação das afirmações feitas sobre música de cinema nos capítulos anteriores.

ABSTRACT

The present work looks for to investigate the functional role of music in the audiovisual paradigm. Divided in three parts, the exposition is initiated with the definition of the capacities that music has in articulating itself with other elements of audiovisual language and constructing, thus, substantial meanings. This capacity validates a more complex role for the participation of music in the movies than the mere illustration.

The work examines, in inventory form, the main theories found in the literature written on the subject, for after that verifying that the same ones do not deplete the subject.

Through an approach in direction to the theory of narrative – in special the theories of structuralism - the exposition looks for to examine aspects of the structural and formal logic of narrative, that can be forged, in an audiovisual discourse, through constructions that contemplate music as an element of substantial syntax.

In the second chapter a quarrel regarding Milos Forman's "Amadeus" movie and its musical track is initiated through a macro structural point of view. The center of this debate is the fact that this film uses in its sound track compiled music of a preexisting repertoire. The exposition is served, in this point, mainly of analyses of the formation of musical poetics in the cinema, showing that the practice with the complied music is not only a recurrent procedure in its early years, as, also responsible, for the consolidation of practical functions - inherited of the opera tradition and the "theaters of varieties", "Music-Halls" and "Vaudevilles" - that are used trough all history to the present.

The last chapter is dedicated to the detailed analysis, scene to scene, of the functional use of Mozart's and Salieri's music in the film. Through this analysis it is looked beyond the illustration of the quarrels covered in this work, the constation of the affirmations made about filmmusic in the previous chapters.

Agradecimentos:

Ao meu orientador Claudiney Rodrigues Carrasco, por sua colaboração com meu trabalho, e também os professores João Carlos Massarolo e Adilson Ruiz que se colocaram de maneira muito generosa na sua com se colocaram a disposição para refletir e opinar de maneira bastante generosa sobre este trabalho.

Agradeço especialmente os amigos Celina Riguetti, Rodrigo Braga, Álvaro Marinho, Daniel Chinellato, Tila Cappelletto e Andreas Knoch, por alimentarem, de alguma forma, minhas reflexões com suas inteligentes conversas e observações sobre cinema e em especial sobre minha pesquisa.

Aos recentes companheiros de trabalho e integrantes da Companhia do Latão por sua paciência e generosidade com o meu trabalho. Em especial aos diretores Marcio Marciano e Sérgio de Carvalho, pelas indicações bibliográficas e pelas indispensáveis conversas.

À minha família e meus pais pela colaboração e apoio.

Capítulo 1. - A trilha sonora, uma primeira abordagem.

1.1 Introdução –

“*A música como um elemento de sintaxe do discurso narrativo no cinema*”. A função de um título como este é, em geral, sintetizar o conteúdo de um determinado **discurso**, criando – ou não – uma expectativa em relação ao mesmo. Muitas vezes uma única palavra, na condição de título – quando, é lógico, administrada em um determinado contexto – dá conta de veicular e sintetizar uma idéia do tema. Visto isoladamente o título em questão é também uma frase, uma fração de um discurso – uma vez que um discurso é *um conjunto de frases*¹ ou a imbricação de diversas mensagens relacionadas entre si.

Como qualquer frase, este título pode ser objeto de estudo da lingüística – ciência que se dedica exatamente à observação da linguagem – e que tem a frase como objeto de estudo – dividindo-se em quatro disciplinas: a fonologia, que estuda

¹ Barthes, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Em: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971, p.21.

o som das palavras; a morfologia, que estuda a forma das palavras; a sintaxe que estuda a estrutura das frases e a semântica, que estuda o significado gerado pela articulação dos elementos de uma frase. As duas últimas dizem respeito à forma e estrutura de uma frase, ou seja, como ela é construída e como veicula determinado conteúdo e o conteúdo em si.

No caso do título deste trabalho, poderíamos analisá-lo como uma frase nominal (frase sem verbo, que não é oração) na qual o verbo foi ocultado: “*A música será contemplada como um elemento de sintaxe do discurso narrativo no cinema.*” Nessa construção a música aparece subordinada a uma determinada ótica, emoldurando o assunto e deixando implícito o verbo – *será contemplada* – pois é convencionalmente atributo de uma pesquisa.

Difícilmente uma análise é completamente dissociada da outra. Quando buscamos a função do elemento “música” na oração, e da sua relação com os demais elementos estamos automaticamente discriminando o significado que ele assume na oração. Quando, por outro lado, focamos a análise no conteúdo que o discurso veicula, temos também que sujeitá-la a uma dissecação da estrutura, mesmo que de forma tácita.

Neste caso específico o título sujeita alguns aspectos – predicados – através da conjunção subordinativa adjetiva *como* à música. Portanto temos uma dissertação – informação implícita – que discutirá *a música na qualidade de*² *elemento de sintaxe do discurso narrativo.*

A sintaxe estuda a forma e estrutura das frases. Assim, um elemento de sintaxe é um elemento de composição desta frase. Ou seja, *a música na qualidade de elemento de composição do discurso narrativo.* O termo discurso define a prática de enunciar um determinado conteúdo através da soma de várias mensagens e de uma

² Expressão que substitui geralmente qualquer conjunção subordinativa adjetiva.

linguagem específica. Quando falamos de um discurso cinematográfico, por exemplo, estamos nos referindo a conteúdos veiculados através da linguagem de cinema. Assim, a música é um elemento desta linguagem – elemento de sintaxe – e deverá, aqui, ser revelado como um elemento enunciador de um discurso.

O termo *narrativo* tem a função de delimitar uma forma de discurso. Assim, *discurso* é um termo, e *narrativo* a palavra que o especifica atribuindo uma qualidade ao mesmo. É preciso deixar claro que se delimita uma forma específica é porque outras existem como veremos adiante. E por último *no cinema*. Este elemento do título tem a função de balizar toda a discussão da *música na qualidade de elemento de sintaxe de um discurso narrativo* em torno da criação cinematográfica.

Em poucas linhas, uma análise sintática e semântica deste título foi suficiente para explicar e esmiuçar seu sentido e expor conseqüentemente o conteúdo a ser trabalhado na dissertação. Vimos que uma frase é composta por elementos, que no caso da linguagem verbal são palavras. Estes elementos são articulados e produzem um significado além da significação de cada um deles vista isoladamente. Guardadas as devidas proporções, neste trabalho será feito um exame das articulações musicais no cinema com uma perspectiva semelhante à uma análise sintática e semântica como esta: este será o objetivo central, como o próprio título define: através de uma análise da sintaxe fílmica, a música deverá ser contemplada como parte constituinte de um enunciado narrativo audiovisual.

O título analisado foi veiculado através de uma linguagem verbal, e analisado através de uma ciência – a lingüística – adequada a esta linguagem. Contudo, outros elementos, além da palavra – linguagem verbal – são capazes de formar um sistema de significação; como a pintura, os sinais de trânsito, o cinema e assim por diante. No cinema a articulação de imagens, sons, gestos, ou mesmo música podem substituir complexas construções verbais. Entretanto, cada um destes sistemas possui uma lógica própria e bastante diferente daquela que define a linguagem verbal

demandando conseqüentemente uma “ciência” específica para análise, que apesar de pautar-se algumas vezes em aspectos da lingüística, não se configura da mesma maneira.

Assim, embora estejam presentes termos específicos da lingüística neste trabalho, fora do contexto verbal, sua incorporação não pretende ser rigorosa ou comprometer-se em estabelecer uma analogia categorizada entre as duas linguagens. Analogias serão muitas vezes utilizadas com um caráter puramente ilustrativo, ou como ponto de partida para uma reflexão limitada à música de cinema. O emprego das disciplinas – a semântica e a sintática – fora do contexto lingüístico puro é, desta forma, mera conveniência uma vez que a linguagem de cinema também tem uma “sintaxe” específica formadora de significados “semânticos”. Roman Jakobson explica que:

*“(...) O signo é material de todas as artes, e para os cineastas é evidente a essência signica dos elementos cinematográficos: “a tomada deve agir como signo, como letra”, sublinha o mesmo Kulechóv. É por isso que nas reflexões sobre o cinema fala-se sempre metaforicamente de linguagem do cinema, até mesmo de “cine-frase” com algo de sujeito e predicado, de orações cinematográficas subordinadas (Boris Eikhenbaum), de elementos verbais e substantivos no cinema (A. Beucler), e assim por diante.”*³

Fala-se como o próprio Jakobson coloca, de “cine-frase” de orações; como o título submetido à análise acima. É preciso reafirmar, porém, que estas “orações” no cinema, possuem uma lógica completamente distinta da que define a linguagem verbal, e que, ao menos nesta pesquisa, a ocorrência de termos ou a analogia com a lingüística não será imperativa e rigorosa.

³ Jakobson, Roman. *Lingüística, Poética, Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970, p.154

Além das “cine-frases”, ou no caso seqüências, vistas isoladamente será relevante também a análise do discurso como um todo. As construções audiovisuais, ou “cine-frases” remetem para algo além delas – a narrativa de uma forma geral –, assim como uma frase remete para o conteúdo total de uma obra. Com esta perspectiva, o efeito que cada articulação musical tem para a narrativa total deverá ser tão importante para este trabalho, quanto a função que a mesma articulação possui na seqüência vista isoladamente.

Tendo definido a capacidade da música em compor um enunciado narrativo no cinema, a dissertação deverá voltar-se a trabalhos que abordam a música de cinema do ponto de vista funcional e que procuram forjar conjuntos – modelos – de possíveis funções. E, sem a intenção de negá-los ou subjugar-los o trabalho irá, a partir da reflexão sobre a sintaxe funcional do discurso narrativo, encontrar meios, não contempladas por estes modelos, de veicular determinados aspectos desta sintaxe através de construções que façam uso de articulações musicais. A interpretação das principais teorias sobre a sintaxe funcional e estrutural da narrativa, escritas tanto para o cinema, quanto para a literatura, deverá então ser o ponto de partida para a reflexão sobre o papel da música nesta sintaxe.

Em seguida o trabalho deverá então debruçar-se sobre o filme “Amadeus” de Miloš Forman, e analisá-lo sobre o ponto de vista da sua construção musical, tomando como suporte a reflexão conduzida a respeito do discurso narrativa. A análise deverá começar pela investigação dos aspectos estruturais do filme, que deverão então servir de suporte para uma análise musical detalhada. Esta análise deverá iniciar-se por uma abordagem macro estrutural da disposição musical e dos principais aspectos da música em “Amadeus”, como por exemplo a opção – pouco comum no cinema – em utilizar música não original. Além disso, as seqüências musicais serão estudadas, como já afirmado, sob o ponto de vista do filme como um todo e não apenas das seqüências vistas isoladamente. A relevância de uma

determinada música para a história deverá ser tão importante quanto sua relevância para a cena na qual ela aparece.

1.2 Música como elemento de sintaxe.

Assume-se então a premissa de que a música pode ser um componente do discurso cinematográfico. Ou seja, em uma “cine-frase” ou uma oração cinematográfica ela poderia então representar um “sujeito”, um “predicado”, um “adjetivo”? Esta é, talvez a questão mais fundamental para este trabalho, na medida em que baliza toda o restante da reflexão: Em que sentido a música pode dar conta de significar a ponto de assumir – ou não – um papel substancial em uma oração cinematográfica, e no discurso como um todo?

Para o teórico Christian Metz, a existência de uma oração ou uma “cine-frase” é evidente. Todavia, a lógica de construção da linguagem verbal e da linguagem audiovisual são completamente diferentes. Para este autor, não existe uma unidade como a *palavra* no cinema. Apesar de muitos acreditarem que a menor unidade léxica – o plano – pode de alguma maneira representar a palavra isto não é verdade. Um plano pode conter uma frase inteira, ou mesmo um discurso, basta lembrarmos de filmes como *Cidadão Kane* de Orson Welles ou *Janela Indiscreta* de Alfred Hitchcock. Um plano pode conter muitas informações que quando “lidas” produzem um significado muito além de apenas uma palavra. Mas mesmo que consideremos o plano de um único objeto, como mostra Cristian Metz:

*“Um primeiríssimo plano de um revólver não significa “revólver” (unidade de léxica puramente virtual) –, mas significa no mínimo, e sem falar das conotações, “Eis um revólver”. ”*⁴

⁴ Metz, Christian. *A significação no Cinema*. São Paulo: Persepectiva, 1972, p.85

Ou seja, dificilmente podemos conceber uma palavra única e isoladamente, de modo a forjar uma analogia paralela entre as duas linguagens. Porém, quando decodificamos uma seqüência de um filme, estaremos inevitavelmente utilizando palavras, frases e orações. A intenção aqui é mostrar que neste processo – tanto de codificação quanto de decodificação – a música pode ser flagrada como uma unidade ou um composto léxico de uma oração cinematográfica. Muitas vezes, porém o fato de serem linguagens com lógicas completamente diferentes, como já afirmado, faz com que determinadas articulações musicais sejam intransponíveis para uma construção puramente verbal.

Assim como o discurso audiovisual do qual iremos tratar, a música também é uma estrutura reguladora de tempo. A duração da experiência de se ouvir uma música é definida por sua própria estrutura. Em oposição à pintura onde é o espectador que limita o tempo que levará a leitura daquela obra, ou mesmo ao livro que apesar de ter um tempo interno pré definido ele não regula a experiência do leitor, sendo que a mesma obra pode tomar quantidades diversas de tempo para ser lida. No entanto, diferente de um discurso audiovisual, a música, isoladamente, não oferece através de suas propriedades estruturais uma referência precisa a elementos de um mundo – ficcional ou não – de maneira que possamos concebê-la como um significante de hipotéticos referentes.

Em outras palavras, a música possui pouca ou quase nenhuma propriedade semântica. Os sistemas de linguagens verbais, visuais, sonoras ou audiovisuais são capazes de construir este tipo de relação com o mundo: a palavra “trem” significa um elemento reconhecível, a palavra “chegou”, um outro e a palavra “estação” outro. “O trem chegou na estação” forma um composto semântico dos três elementos, uma frase. Este composto semântico pode ser tranqüilamente veiculado por um sistema lingüístico (como foi feito acima), visualmente (imagem em movimento ou estática), através de recursos audiovisuais – imagem e som –, e em certa medida até com a

utilização do som – ruídos. Mas dificilmente será veiculado através da música isoladamente.

O máximo grau de significação semântica que a música pode atingir é através do tratamento “onomatopéico” do material temático. Este tipo de tratamento é bastante comum no cinema de animação: a música é sonoramente composta de maneira a mimetizar o som de um elemento, como o exemplo do trem. Assim sendo, um ostinato em andamento crescente tocado por instrumentos de corda, por exemplo, pode produzir a imagem deste trem, mas dificilmente, por mais habilidoso que o compositor seja, ele conseguirá produzir construções semânticas complexas como “O trem chegou na estação”. No cinema, o plano de um quadro justaposto ao som “reverberante” de uma galeria, logo nos localiza o ambiente – referente. Inevitavelmente associa-se esta construção a uma Galeria ou a um Museu. Criar este tipo de referência com a música é bastante problemático. Entretanto esta não é a única forma de articular a música a um discurso narrativo. Em *A Estrutura Ausente* Umberto Eco aponta para outros níveis de significação musical que de alguma forma também dizem respeito ao cinema:

“Sistemas conotativos: Toda a tradição pitagórica confiava a cada modo a conotação de um ethos (no caso, tratava-se igualmente da estimulação de um comportamento), como também observava La Barre, a conotação de um ethos encontra-se em tradições musicais como a chinesa clássica e a indiana. Quanto à conotatividade de grandes cadeias sintagmáticas musicais, pode-se acertá-la mesmo no que diz respeito à música moderna, embora vigore acertadamente a advertência sobre a necessidade de as frases musicais não serem consideradas como dotadas de valor semântico. Mas é difícil negar a certas músicas estereotipadas conotações institucionalizadas: é o caso da música thrilling (a trilha musical) da música “pastoral” ou “marcial”; assim como há em seguida músicas tão ligadas a

ideologias precisas que passam a assumir valor conotativo indiscutível (A Marselhesa, a Internacional).

“Sistemas denotativos: Os sinais militares musicais; por ex., a tal ponto denotam um comando (em guarda, descanso, hasteamento da bandeira, rancho, silêncio despertar, carga) que quem não lhes aprende a denotação exata incorre em sanções. Esses mesmos sinais assumem, depois, valores conotativos do tipo “coragem”. “pátria”, “guerra”, “valor”, e assim por diante. La Barre cita o sistema de conversação realizado por meio da flauta pentatonal, em uso entre os aborígenes da América do Sul.

Conotações estilísticas: Nesse sentido, uma música reconhecível como setecentista conota um ethos reconhecível, um rock conota “modernidade”, um ritmo binário tem conotações diferentes de um ritmo em três por quatro, conforme p contexto e a circunstância. Pode-se igualmente estudar os vários estilos do canto através dos séculos e nas várias culturas.”⁵

Estes níveis de significação apontados por Umberto Eco são em certa medida o ponto de partida para qualquer articulação musical no cinema. Praticamente todas elas partem de uma relação denotativa ou conotativa. A utilização de convenções estéticas com o objetivo de vincular à música valores conotativos, em especial foi fundamental para a formação da poética cinematográfica. Contudo, a música está na grande maioria dos casos associada a outros elementos da sintaxe fílmica, e é exatamente esta relação que interessa a este trabalho. As conotações estilísticas de um determinado gênero musical, por exemplo, só dizem respeito a esta reflexão quando vistas através da ótica cinematográfica, ou seja, quando passamos a considerar todos os elementos com o qual uma determinada música está se articulando.

Parte-se do pressuposto semântico de que todo signo – unidade ou composto léxico – quando confrontado com outro gera um novo significado. Quando somamos

a palavra “cachorro” à palavra “quente”, obtemos um significado além das duas palavras. “Cachorro” quer dizer uma coisa, “quente” outra, e “cachorro quente” outra completamente diferente das duas palavras isoladas. Esta é uma premissa que diz respeito a qualquer sistema de significação. Dois elementos justapostos ou sobrepostos produzem um significado além daquele respectivo às “unidades léxicas” que o geraram. Da mesma forma, uma música, dependendo da construção, pode alterar completamente o sentido de uma sequência – e terá também o seu próprio sentido alterado – quando confrontada com os outros elementos da enunciação.

Mas nem sempre duas palavras justapostas produzem significações tão radicalmente desprovidas de referência às unidades de origem. “Cachorro marrom”, por exemplo é uma construção que apenas restringe a idéia de cachorro na mediada em que adjetiva a palavra. E sob este ponto de vista, no que se refere a articulações musicais no cinema, perceberemos que este tipo de construção predicativa é extremamente comum. Em muitos casos a música quando decodificada como parte integrante de uma “cine-frase” poderá ser revelada como um adjetivo ou predicado desta oração. E em praticamente todos os filmes este tipo de relação pode ser encontrada.

Isso se deve em grande parte à própria relação que convencionalmente estabelecemos com uma música. É muito comum, mesmo entre críticos de música, a concentração e a insistência em referências predicativas. Em o *Óbvio e o Obtuso* Roland Barthes afirma que:

“A música é por inclinação natural, aquilo que recebe imediatamente um adjetivo. O adjetivo é inevitável: esta música é isto, esta execução é aquilo. Sem dúvida, desde o momento em que fazemos duma arte um assunto (de artigo, de conversa), nada mais nos restado que predicá-la; mas no caso da música, esta predicação toma fatalmente

⁵ Eco, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.400, 401

a forma mais fácil e trivial: o epíteto. Naturalmente, este epíteto, ao qual se volta incessantemente por franqueza ou por fascinação (pequeno jogo da sociedade: falar de uma música sem nunca empregar um só adjetivo) este epíteto tem uma função econômica: o predicado é sempre o amparo com que o imaginário do sujeito se protege da perda com que está ameaçado: o homem que se apetrecha ou que apetrecham com um adjetivo ora é ferido, ora é gratificado, mas sempre constituído; há um imaginário da música, cuja função é acalmar, é constituir o sujeito que o escuta (...), e esse imaginário vem imediatamente até a linguagem por meio do adjetivo. Um dossier histórico deveria ser aqui reunido porque a crítica adjetiva (ou a interpretação predicativa) tomou ao longo dos tempos certos aspectos institucionais: o adjetivo musical tornou-se, com efeito, legal, sempre que se postula um ethos da música, quer dizer sempre que se lhe atribui um modo regular (natural ou imaginário) de significação: entre os antigos gregos, para quem era a língua musical (e não a obra contingente), na sua estrutura denotativa que era imediatamente adjetiva, cada modo estando ligado a uma expressão codificada (rude, austero, orgulhoso, viril, grave, majestoso, belicoso, educativo, altaneiro, faustoso, dolente, decente, dissoluto, voluptuoso); e entre os Românticos, de Schumann a Debussy, que substituem ou acrescentam à simples indicação dos movimentos (*allegro*, *presto*, *andante*) predicados emotivos, poéticos cada vez mais refinados, – dados em língua nacional, de maneira a diminuir a marca do código e a desenvolver o caráter <<livre>> da predicação (*sehr kräftig*, *sehr präzis*, *spirituel* et *discret*, etc.).“⁶

Se no próprio momento de criação musical o predicado é um importante fator da equação, como mostra Barthes – os gregos e os românticos – o que dirá da apropriação de uma música para um contexto narrativo onde *a priori* existe uma busca por algum sinal de significação. De fato, talvez por uma questão de comodismo

⁶ Barthes, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Signos, 1982, p.217, 218

ou por falta de cuidado, como acredita Barthes, ou mesmo por uma herança cultural – os próprios músicos a instituíram ao tentarem equivar a música à linguagem verbal (vide o poema sinfônico) – a primeira relação de significação que se busca com a música é predicativa. E no cinema muitos compositores trabalham exclusivamente com esta perspectiva predicativa sem mesmo ter ciência disso – e da existência de outras possibilidades: não há um processo de codificação ou decodificação “verbal-predicativa” da música, ele é meramente intuitivo e um produto de convenções estéticas já consolidadas. O que coloca a música de cinema em uma posição muitas vezes problemática, assunto que será discutido no capítulo seguinte.

Embora grande parte da poética musical no cinema esteja pautada em relações predicativas, uma vez que a própria criação musical procurou e procura conectar-se muitas vezes à significações traduzíveis verbalmente – e este parece ser o caminho mais cômodo – nem sempre a música recebe este tipo de tratamento. Como foi dito ela adquire significado no cinema principalmente através da articulação com outros elementos de sintaxe do discurso cinematográfico, e levando-se isto em conta a dimensão de interferência pode ser substancialmente potencializada. Em *Trilha Musical – música e articulação fílmica* – Claudiney Rodrigues Carrasco nos coloca a disposição um ótimo exemplo em que a música aparece substantivada como o sujeito da oração. O filme em questão é *Tubarão* (Jaws) de Steven Spielberg:

“Há casos nos quais a música realmente substitui um personagem. No filme Tubarão de, Steven Spielberg a figura central da fábula, ou seja, o próprio Tubarão, não aparece mais do que poucas vezes e nunca de corpo inteiro. Contudo, o público é sempre informado de sua presença pelo motivo musical que corresponde ao perigoso animal. A relação entre o Tubarão e o seu leitmotiv é estabelecida logo na abertura do filme. Os planos iniciais mostram o título e ouve-se um curto motivo na região extrema grave das cordas. Corta-se para um plano do fundo do mar passando em

alta velocidade, o que corresponde ao ponto de vista do Tubarão. O motivo musical se desenvolve sobre um ostinato de cordas em andamento rápido, eventualmente pontuado por metais. A partir daí está feita a associação e todas as vezes que ouvimos o referido motivo sabemos que o Tubarão está por perto, embora quase nunca o vejamos. É um caso onde a música ocupa o espaço vazio deixado pela ausência física do personagem na ação.”⁷

O interessante dessa utilização dramática da música, que assume o sujeito – personagem – da oração, é a complexidade com que consegue construir a idéia deste sujeito. Além da pura associação denotativa entre o motivo musical e o personagem, a própria característica da música: um motivo com intervalos de segunda menor – que é o intervalo mais tenso da escala temperada ocidental – na região extrema grave, que conota a idéia de temor e medo; e o andamento crescente deste motivo que sugere o próprio movimento de espreita, aproximação e ataque do personagem. Dessa forma, além de representar o personagem através da associação – denotação –, o motivo musical conota valores que, dado o contexto, estabelecem em si uma relação complexa e eficiente – do ponto de vista da enunciação – com o personagem Tubarão.

É fato também que nem todas as palavras atraem-se de modo a produzir um significado no sentido semiológico do termo – representante de algum referente do nosso universo de experiências. Em *A estrutura ausente* Umberto Eco esboça algumas reflexões a respeito da semântica onde ele afirma:

“Quanto ao triunfo de uma semântica estrutural com bases transformacionais, note-se que ela tende a estabelecer as categorias semânticas os diferenciadores, e as

⁷ Carrasco, Claudiney Rodrigues. *Trilha Musical*. São Paulo: Usp, 1993, p.150,151

*restrições seletivas de um termo considerado isoladamente os quais permitem que ele se articule com alguns termos apenas e não outros.”*⁸

Apesar do autor não aprofundar a questão, pois este não é o objetivo do livro, estão claros na sua afirmação três níveis de estruturação semântica: o diferenciador – o sentido é transformado por completo (como cachorro quente) –; as restrições seletivas – o sentido é restringido apenas (como cachorro marrom) –; e articulações “*não possíveis*”, que não produzem significados – como por exemplo *cachorro calendário*. De fato do ponto de vista de uma semântica estrutural, que tem como perspectiva a formação de significados semiológicos esta construção não é possível. Mas suponhamos que ela apareça em uma oração. Estará ela completamente desprovida de significados?

Nenhum leitor ficaria passivo diante de uma oração na qual surgisse a articulação entre a palavra *cachorro* e a palavra *calendário*. No mínimo uma articulação como esta gera um questionamento sobre a própria significação (poderia-se falar em um “meta-significado”?).

Como vimos não há um equivalente à palavra no cinema. A menor unidade léxica, o plano, já é em si uma frase. No entanto, esta situação – de “meta-significado” – pode ser em certa medida reproduzida também pelo cinema, pois trata-se sobretudo, mas não unicamente, de uma questão de expectativa. Não se espera ler a palavra *calendário* articulada à palavra *cachorro* assim como não existe a expectativa por uma articulação que sobreponha uma clássica cena de beijo a uma música eletroacústica contemporânea. Uma sequência como esta produziria um estranhamento suficiente para colocar sua significação sob questão. Todavia, diferente da relação criada entre *calendário* e *cachorro* – que mesmo produzindo um “meta-significado”, a busca por uma hipotética significação dificilmente trará algum

⁸ *Op. Cit.* p.404

resultado palpável – no cinema, uma construção mesmo surpreendendo – ou frustrando – a expectativa, acaba produzindo alguma significação semântica pois qualquer articulação, por mais simples que seja, é infinitamente mais complexa que a mais simples construção verbal (afinal de contas a menor unidade léxica já é em si uma frase como mostra Christian Metz).

Além disso, existe no cinema uma consolidada relação construtivista nos processos de cognição, na qual o espectador está sempre pronto a realizar operações de construção – que requerem inclusive uma certa habilidade elaborada, como mostra David Bordwell em *Narration in Fiction and Film*⁹ – de significados a partir de articulações pouco evidentes, a ponto de, dada esta relação construtivista que já está estabelecida *a priori*, um plano de um *cachorro* justaposto ao plano de um *calendário* poder inclusive produzir algum sentido semântico. Desconsiderando a poesia lírica, à linguagem verbal existe uma expectativa por um fluxo cognitivo mais imediato (do ponto de vista da sintaxe apenas e não do discurso: este demanda operações de construção também, independentemente do veículo pelo qual é proferido) e não se espera que a intelecção semântica demande algum tipo de esforço. Na realidade, os processos de cognição da linguagem verbal dizem respeito à memória do indivíduo – e não a operações de comparação ou justaposição, soma –, assim a coordenação sintática das palavras é um processo imediato que não exige uma operação propriamente.

Contudo, apesar de grande parte das construções audiovisuais demandarem uma operação, existe também, uma necessidade em recorrer à memória, mesmo que esta seja factualizada – que seja gerada ao longo do filme.

Ou seja, em princípio, como qualquer sistema de significação, assimilar cognitivamente a função de uma música em um filme, demanda de certa forma um

⁹ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985

repertório de associações entre significado e referentes: memória. Quando aprendemos uma nova língua, nossa capacidade em compreendê-la é medida muitas vezes pela quantidade de vocábulos que conhecemos. Em outras palavras nosso repertório de associações entre as palavras – signos – e seus referentes.

No que diz respeito à música de cinema, este repertório *a priori* – que remete à própria poética musical do cinema – formou-se e consolidou-se principalmente na forma de atribuições predicativas, como foi colocado anteriormente. Mas nada impede que ele seja configurado durante a exibição de um filme através de associações e da instauração de um motivo condutor, por exemplo, como é o caso de *Tubarão*, formando um repertório *a posteriori* – do ponto de vista da experiência audiovisual – de associações. E nada impede também que ao repertório *a priori* somem-se sempre outros níveis de articulação – que ele esteja em constante evolução. Como qualquer sistema de significação o desenvolvimento de uma linguagem e o proporcional e paralelo processo de cognição por parte de quem a contempla é uma questão de aprendizado. No caso do cinema, este aprendizado, depende da disposição de artistas, críticos e teóricos em arriscar-se a propor novos paradigmas para a linguagem cinematográfica incluindo a música como um projeto igualmente importante em relação aos demais elementos.

A premissa de que qualquer signo quando confrontado com outro gera um significado além daquele referente a cada um deles isolados pressupõe a necessidade iminente de tornar a prática da articulação musical no cinema sempre consciente. Afinal o resultado total de uma obra só pode ser completamente preciso quando os meios de produção estão inteiramente sob controle do(s) autor(es). Esta afirmação é muito importante para este trabalho uma vez que, revelar através da reflexão sobre o tema, a importância que a música pode ter em um discurso audiovisual é, de certa forma, o objetivo central deste trabalho.

Não pretende-se aqui negar a possibilidade de incluir uma música a um discurso de forma aleatória. No livro *The technique of Film Music* Manvell e Huntley citam o cineasta Jean Cocteau como um adepto desta prática. A incorporação aleatória **como método** pode também gerar ótimos resultados, mas é preciso que o autor investigue rigorosamente, do ponto de vista semântico e sob a ótica da linguagem de cinema, os resultados obtidos através desta prática. Do contrário o próprio autor não saberá discriminar o significado de seu enunciado, e sua criação poderá estar, mesmo que fundamentada em uma estética aparentemente fascinante e bela, contrariando e infringindo seu próprio discurso: este ao que parece não é um autor digno de ser levado a sério.

Quando tratamos a música como qualquer outro elemento da produção além de termos todo o enunciado sob controle conseguimos produzir construções bastante criativas onde ela pode se tornar um substancial elemento de sintaxe do discurso. Porém, este tipo de perspectiva em relação à música é bastante rara. Hanns Eisler e Theodor Adorno afirmam em seu livro *Komposition für den Film*¹⁰

“Referências à música são raramente e apenas esporadicamente encontradas nos roteiros de cinema. (...) A música é tratada de forma marginal como algo a que não se pode renunciar.”

Muitos diretores de fato só se preocupam com a música quando o filme já está pronto. Isso não significa que não é possível, neste estágio de produção, trabalhar a música de forma substancial; mas apenas que restringe-se o universo de possibilidades de articulação. Um dado importante da afirmação de Eisler e Adorno é a presença da música em função de uma convenção, como algo irrecusável. Realmente, em muitos filmes tem-se a impressão de que a presença da música se deve

unicamente a este fato. A constante utilização da música no cinema torna o processo de incorporá-la algo praticamente sempre automático e ao mesmo tempo – mas não consequentemente – muito pouco consciente – quantitativa e qualitativamente.

Essa consciência é pertinente tanto ao compositor de cinema quanto ao diretor e roteirista. Estes dois últimos, na qualidade de profissionais que irão converter um discurso em linguagem de cinema, devem saber lidar com todos os elementos de sintaxe desta sua linguagem. Ao mesmo tempo um compositor deverá, sobretudo, conhecer a linguagem para a qual estará destinada sua música, considerando a premissa de que esta, independente da sua qualidade, irá ter algum efeito sobre o filme – ou qualquer outro veículo narrativo. Malba Tahan, no prefácio de *“As Mil e Uma Noites”* cita o autor italiano Edmundo De Amicis (1846-1908) que em uma passagem pelo oriente descreve-nos a figura de um contador de histórias – orador:

*“Narrava, talvez, uma história de amor, as aventuras de um bandido famoso, as vicissitudes da vida de um sultão. Não lhe percebi palavra. Mas o seu gesto era tão arrebatado, sua voz tão expressiva, seu rosto tão eloqüente, que eu às vezes entrevia, num rápido momento, alguns lampejos de sentido. (...) Árabes, armênios, egípcios, persas e nômades do Hed-jaz, imóveis, sem respirar, refletiam na expressão dos rostos todas as palavras do orador. Naquele momento, com a alma toda nos olhos, deixavam ver, claramente, a ingenuidade e a frescura de sentimentos que ocultavam sob a aparência de uma dureza selvagem. O contador de histórias andava para a direita e para a esquerda, parava, retrocedia, cobria o rosto com as mãos, erguia os braços para o céu, e à medida que se ia afevorando, e levantando a voz, os músicos tocavam e batiam com mais fúria.”*¹¹

¹⁰ Eisler, Hanns. Adorno, Theodor. *Komposition für den Film*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1976

¹¹ Galland, Antoine (versão de). *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p.17

O texto acima, além de refletir a importância global da música para a narrativa mostra que sua utilização independe da linguagem. Como vemos, ela pode infiltrar-se em qualquer tipo de veiculação narrativa – oral, representada, audiovisual, gestual e etc. –, cada qual com sua especificidade formal. Dessa maneira, assim como um bom diretor de teatro não é necessariamente um bom diretor de cinema e vice e versa, um bom compositor de cinema pode fracassar no teatro, pois cada um trabalha com uma forma específica de linguagem demandando também uma forma específica de tratamento musical. No caso do teatro, por exemplo, a música serve também de estímulo para a interpretação dos atores. Sua capacidade em evocar sentimentos deve sempre ser levada em conta, pois muitas vezes uma composição pode induzir uma interpretação por parte dos atores que contrarie a intenção da cena, obrigando o compositor a abrir mão dessa escolha para trabalhar com temas que satisfaçam de forma mais eficiente o todo.

1.3 Música funcional.

Estas possíveis sintaxes da música de cinema foram tratadas na pouca literatura que existe sobre o tema como funções – música funcional. Este termo aparece relacionado à música de cinema, de forma pragmática, pela primeira vez no livro *The Technique of Film Music* Manvell e Huntley, e apesar de satisfazer bem as demandas por um termo que emoldure a prática de compor **em função de um outro discurso**, em oposição à música autônoma de concerto, o mesmo se refere a práticas que vão além da criação para o cinema. Também são músicas funcionais aquelas compostas para preencher ambientes como sala de esperas e elevadores, ou seja, toda e qualquer música composta para ser colocada a serviço de algo que não sua própria exposição, apresentação ou performance. Neste sentido o emprego do termo deve estar sempre emoldurado por esta ressalva.

O termo música funcional induz imediatamente a um questionamento a respeito do caráter destas funções. E é neste sentido que a obra de Manvell e Huntley procura abordar o tema, dispondo um conjunto de funções que a música pode prestar a uma narrativa fílmica. A quantidade de obras publicadas sobre trilha musical é muito pequena perto da literatura existente para as outras áreas relativas ao cinema – e menor ainda quando consideramos o recorte em torno da funcionalidade. Além da obra de Manvell e Huntley encontramos o livro de Claudia Gorbamann *Unheard Melodies*, o livro de Roy Prendergast *Film Music, a neglected art*, que apesar de trabalhar com um foco mais historicista também aborda esta questão, e em certa medida também o de Michel Chion *Audiovision*. No Brasil, não existe nenhum material publicado ainda, mas não podemos deixar de comentar o trabalho de pesquisa de Suzana Reck Miranda a respeito da música dos filmes de Kristov Kieslowski e o trabalho de Claudiney Rodrigues Carrasco sobre articulação musical – mestrado – e sobre a formação da poética musical no cinema – doutorado.

Esta exposição não tem por objetivo a compilação de todo o material escrito para o tema mas uma exposição que seja suficiente para colocar em debate a idéia de conjunto de funções. Sendo assim, apresentação irá concentrar-se em expor brevemente as proposições dos dois primeiros livros citados, pois acredita-se serem eles os que mais atendem à idéia de um conjunto de funções ou modelos de funcionalidade que deverão então ser colocado em questão.

Em *The Technique of Film Music* a funcionalidade da música é dividida nas seguintes categorias:

- 1 – Música e ação
- 2 – Música de localização
- 3 – Música de época
- 4 – Música para tensão dramática

- 5 – Música para comédia
- 6 – Música para emoção humana
- 7 – Música em desenho animado.

Manvell e Huntley colocam que a música passa a ser funcional quando deixa de ser meramente “música de fundo”. Esta questão é um pouco controversa, pois o que os autores consideram ser “música de fundo” – música sem nenhuma atividade substancial na narrativa, que não deve ser ouvida – está de certa forma também cumprindo uma função no filme. Parte-se da premissa semântica colocada acima de que qualquer música adicionada a uma cena produz um significado diferente da cena em si, assim como qualquer palavra quando confrontada com outra produz um significado diferente de cada palavra vista isoladamente. Mesmo que esta música não esteja sendo assimilada de forma consciente – sua ausência certamente faria diferença na construção.

- “Música e ação”

A primeira função descrita pelos autores, música e ação, é para eles, a mais comum de se encontrar no cinema juntamente com a música estabelecendo climas sendo que ela:

“É capaz, entretanto, de grande refinamento quando a imaginação de diretores e compositores combinam-se para usa-la de forma adequada e quase qualquer boa trilha sonora poderia revelar exemplos. Em certo sentido qualquer música de cinema poderia ser de forma geral definida como “música e ação”, pois todo o filme é

constituído de ações de todos os tipos e todos os níveis de obviedade e simplicidade."¹²

A forma mais radical de utilização da “música e ação” é o *Mickey-mousing*. Neste tipo de associação a música está ponto a ponto coincidindo com a ação. Seja através de ataques nos instrumentos – quando um personagem bate no outro por exemplo – ou escalas descendentes – quando um personagem cai de uma altura elevada. Este tipo de associação é mais comum de ser vista em comédias e desenhos animados. No cinema *dramático*¹³ é muito menos comum uma vez *que o reflexo da música na ação pode se tornar muito óbvio e, portanto banal e vulgar*¹⁴. Alguns cineastas como Jean Cocteau e René Clair chegam inclusive a descartar completamente esta utilização da música considerando-a incapaz de constituir uma poética artisticamente representativa.

No entanto, este tipo de associação pode encontrar um espaço crítico em construções com pretensão artística e séria. Não há porquê descartá-la, mas sim cultivá-la como uma possibilidade e quando for o caso, empregá-la conscientemente.

Por fim Manvell e Huntley afirmam que a música pode ainda *interpolar-se com a ação antecipando o que está por vir bem como refletindo tensões crescentes*.¹⁵ Música e ação podem criar assim uma relação de simbiose onde não existe apenas uma pontuação das ações feita pela música, mas também uma antecipação onde a música cria uma relação de expectativa com uma ação que ainda está por vir.

¹² Manvell, Roger. Huntley, John. *The technique of Film Music*. London: Focal Press, 1975, p.93

¹³ termo utilizado por Manvell e Huntley para definir o filme sério.

¹⁴ *Op. Cit.* p.91

¹⁵ *Op. Cit.* p.93

- “Música de Localização”

A segunda categoria de função “música de localização”, trata de composições que, de certa forma, revelam um lugar ou uma cultura e, conseqüentemente, a localização geográfica da mesma. A grande diversidade de padrões musicais produzidas em todo o mundo forma um rico repertório reconhecível por praticamente qualquer espectador quando devidamente configurado. Este repertório torna-se então passível de ser utilizado no cinema para delimitar uma localização geográfica ou um determinada cultura, conotando seus costumes e valores.

Entretanto, esta relação não é tão simplista. A criação deste repertório musical recebeu uma forte ocidentalização. No cinema de *bangue-bangue*, é muito comum ouvirmos música com ritmos africanos representado índios. Essa relação chega a um ponto na nossa cultura ocidental onde uma música feita por um compositor para representar um lugar pode cumprir este papel muito mais eficientemente – para o cinema – do que a música originária daquele próprio lugar. Manvell e Huntley afirmam que:

*“Compositores cuja imaginação responde à idéia de lugares que eles nunca visitaram podem, em certas ocasiões criar música com maior poder evocativo daquela atmosfera do que o trabalho dos próprios compositores nativos.”*¹⁶

Assim, praticamente toda a música que ouvimos no cinema e que procura prestar-se ao papel de representar uma cultura sofreu uma certa ocidentalização adaptando-se à expectativa estética dos ouvidos ocidentais.

Mas mesmo a música nacional de um país pode ser adaptada de acordo com convenções estéticas do cinema. Aaron Copland, por exemplo, utilizou em muitos

¹⁶ *Op. Cit.* p.108

documentários para os quais compôs a trilha, música folclórica na tentativa de estabelecer a atmosfera dos lugares e das culturas representadas no filme. No entanto ele optou por transfigurar as músicas para um estilo *hollywoodiano* de composição.

- **“Música de época”**

Exercendo praticamente o mesmo tipo de função – a de associação entre música e lugar – a “música de época” tem a função de criar uma relação com um período específico no tempo resgatando padrões estéticos referentes àquela determinada época. Assim como a “música de localização”, a música de época sofre também uma certa contemporanização no sentido de adequar-se às expectativas estéticas do público atual. Manvell e Huntley explicam que:

“Assim como os compositores ocidentais inventaram certas convenções para sugerir a música oriental ou africana, existem também convenções que sugerem períodos do passado.”¹⁷

É muito comum, por exemplo, ouvirmos música sacra quando o período em questão é o medieval, pois existe a convenção de que era este o tipo de música que se produzia na época.

- **“Música para tensão dramática.”**

Por tensão dramática Manvell e Huntley entendem as situações em um filme onde a ação tem um caráter pesado e tenso, e a música pode em casos mais extremos inclusive construir uma atmosfera completamente nova na narrativa, carregando-a de uma tensão não veiculada por outros elementos do filme. A utilização da música para ilustrar uma situação dramática, construir a tensão, como eles explicam, remonta os

tempos do cinema mudo. Na verdade, mesmo antes do cinema mudo, já no teatro este tipo de recurso de certa forma “ilustrativo” ou “predicativo” da música já aparecia nos espetáculos de teatro e teatro de variedades. A própria ópera utilizava-se de convenções estéticas para evocar sentimentos de tensão e conflito no fluxo dramático. Eles explicam que:

*“A tensão interfere deliberadamente nos nervos do espectador quando um clímax de violência ou ameaça é antecipado, mas o momento de sua resolução é incerto. A música pode introduzir o sentimento de tensão em uma situação enquanto a imagem permanece calma.”*¹⁸

É preciso adicionar a este aspecto mencionado por Manvell e Huntley o fato da música poder criar uma atmosfera de tensão que faz parte do mundo diegético – de fato a tensão existe – mas os personagens deste mundo ficcional não a discriminam. Ela é um privilégio disposto deliberadamente pelo narrador para aqueles que contemplam a história. A música constrói, portanto, um ambiente tenso, mas a imagem mostra um personagem completamente aparte desta tensão.

Aqui é preciso ressaltar também que grande parte dos processos de veiculação de significados que se valem de uma articulação musical sofisticada dependem da construção dos demais elementos de sintaxe do discurso audiovisual. Em uma construção como esta os ruídos do mundo diegético podem ser construídos de forma a reafirmar a ignorância do personagem confrontando-se com a música, e potencializando conseqüentemente o efeito.

Este tipo de construção é muito comum de ser encontrada em filmes de suspense onde a idéia é de fato revelar o que está por vir para evocar sentimentos de

¹⁷ *Op. Cit.* p.126

¹⁸ *Op. Cit.* p.135

ansiedade no espectador. É de certa forma como o efeito de um carro de montanha russa onde o prazer é construído justamente em função do medo ansioso que sentimos quando o carro sobe e sabemos o que existe pela frente.

- “Música para comédia.”

A música composta para comédia articula-se em geral da forma mais integrada e alinhada à ação como afirmam Manvell e Huntley. Na verdade esta é a exata descrição do recurso *Mickey-Mousing* que eles mesmo já citaram anteriormente mas esqueceram-se de mencionar aqui. A função esboçada pelos autores aqui é exatamente a que reflete os movimentos de uma ação ou de um personagem em particular, na música, formando um movimento paralelo – diálogo – entre ação e música.

Manvell e Huntley afirmam que grande parte da música de comédia em Hollywood *tem algum tipo de ligação com o mundo dos desenhos animados*¹⁹. O que considera-se como sujeito para análise são portanto filmes onde a comédia surge justamente da ação física e mecânica dos personagens. Não podemos esquecer, porém, que existem outras maneiras de provocar o riso no cinema, as comédias de Woody Allen são um grande exemplo neste sentido. Assim, a música na condição de elemento de articulação cômica pode proporcionar mais a uma construção audiovisual do que apenas movimentar-se de forma alinhada a uma ação.

No recente filme *Invasões Bárbaras* de Denys Arcand, por exemplo, o personagem Rémy que está com câncer chega com seu filho Sébastien nos E.U.A para fazer uma tomografia. Nesta ocasião, os dois personagens param na fronteira do Canadá com o s E.U.A e uma bandeira americana é mostrada em primeiro plano sobreposta a uma música com um exagerado espírito glorificante. Apesar de não ser

¹⁹ *Op. Cit.* p.152

exatamente o tema do filme ele está repleto de diálogos e situações que procuram provocar uma reflexão a respeito do nacionalismo e do imperialismo americano. E esta caricatura, que comunica algo como *os E.U.A serão a sua salvação*, provoca, através desta construção e da articulação musical, confrontada com a situação dos hospitais do Canadá descritos como precários e problemáticos, o riso imediato nos espectadores (atentos).

- **“Música para emoção humana.”**

Para os autores, esta função incorre em todas as outras, na medida em que toda música é, ou a expressão, ou o estímulo de uma emoção humana. Uma seção dedicada à emoção humana em específico tem a finalidade de separar uma prática ode a ênfase *não está na ação física na resposta a um período ou lugar que o compositor deseja construir para a audiência ou um efeito de comédia ou tensão dramática, mas os sentimentos e emoções de cada personagem.* ²⁰Neste tipo de função a música constrói uma esfera emocional atribuindo uma dimensão sentimental à cena ou a uma personagem em específico. É muito comum autores de cinema e de linguagem de cinema – como é o caso de Manvell e Huntley (página 160 do livro citado) – se referirem à música neste sentido, como um elemento capaz de expressar emoções humanas pouco representáveis através da linguagem verbal ou de ações.

Esta afirmação é bastante simplista e de certa forma inclusive errada. Em primeiro lugar de que sentimentos e emoções está se falando? Categorizando um conjunto dos principais sentimentos e das principais emoções humanas não é possível encontrar um sequer que a literatura, a poesia o teatro – desprovido de música – e mesmo a dança não tenham dado conta de **expressar**. A maneira como estes sentimentos são veiculados é definitivamente diferente, a música tem de fato um

²⁰ *Op. Cit.* p.159

poder **evocativo** e **provocativo** de sentimentos bastante forte, dificilmente reproduzíveis por outra arte. Contudo, a **expressão** destes sentimentos – que deve ser vista de forma diferente da sua evocação – é possível através de qualquer arte. Porém, o mesmo sentimento expresso e descrito em linguagem verbal pode ser veiculado de forma mais imediata – do ponto de vista da inteligência – através da música. Afirmar, no entanto, que sua expressão é uma exclusividade não é verdade. A questão é que um romancista, por exemplo, pode valer-se de quantas páginas quiser para descrever e evocar um determinado sentimento. Já o cinema está preso a um tempo determinado de aproximadamente duas horas de exibição, demandando na maioria das vezes a síntese de determinados significados: e neste sentido a música, dispõe-se como um recurso bastante eficiente.

- **Música para desenho animado.**

O que poderia ter o desenho animado de especial em relação ao filme fotografado para merecer um tópico exclusivo? Em princípio a mesma história pode ser contada por ambos os suportes. É fato que em geral o desenho animado presta-se mais ao público infantil e que, sendo assim, possui uma especificidade estética no que se refere à música. Todavia, filmes infantis também aparecem em suporte fotografado, será a estética musical diferente entre um e outro?

Para Manvell e Huntley sim. Os autores acreditam que são poucos os diretores de cinema que se arriscam a submeter seu filme a composições que exploram novas sonoridades. A música quando exige uma relação mais imaginativa e menos passiva da reposta de um público pode facilmente provocar sua antipatia e destruir a ilusão dramática essencial ao sucesso do cinema comercial.

“No desenho animado as restrições impostas pela necessidade pelo estímulo popular são amenizadas. O desenho animado com sua relação flexível entre música e efeitos

*treinou o espectador a aceitar combinações sonoras na trilha pouco comuns como normais.*²¹

O desenho animado libera o cartunista da perspectiva de realidade e realismo. Manvell e Huntley acreditam que o mundo do desenho animado vem inteiramente da imaginação do realizador. Mas, na verdade, ele é uma transformação livre de um mundo real. Não se cria praticamente nada de um marco zero, o mundo do desenho animado se espelha quase sempre no mundo real. Entretanto, a transformação em questão assume de fato dimensões muitas vezes extrapoladas em relação à realidade. Esta conjuntura torna a própria dimensão estética da música mais permissiva; uma vez que o mundo do desenho animado é uma alegoria extrapolada de um mundo real, a música pode favorecer a distinção entre este mundo e aquele que o serviu de referência. Neste contexto, a novidade pode ser assimilada muito mais facilmente, pois ela já incorre na própria expectativa criada em torno do suporte como um todo.

No que diz respeito à prática musical, a música de desenho animado também difere da prática comum. A produção deste tipo de filme, na sua fase de animação dos desenhos, depende muitas vezes de uma música pronta para que o ritmo das ações sejam trabalhados em função da mesma. Este tipo de processo é bastante raro no cinema fotografado, em geral a música é feita apenas depois das filmagens. Mas mesmo no desenho animado, é preciso deixar claro que existem aqueles que são tratados como um filme comum, e a música não é obrigatoriamente alinhada à ação – *Mickey-mousing*. Em todo o caso, este tipo de prática onde a ordem de produção é invertida afeta substancialmente a articulação entre música e imagem. A música se torna muito mais imediata e palpável criando uma relação de condutora de toda a história, caracterizando-se como uma voz narrativa – épica – bastante proeminente.

²¹ *Op. Cit.* p.170

Quando se trata em avaliar a capacidade da música em servir como elemento de sintaxe de um discurso narrativo, dificilmente fugimos da elaboração de uma lista de funções como esta proposta por Manvell e Huntley. Em *The technique of Film Music* este conjunto de funções é de certa forma tratado como um modelo, uma vez que não existem ressalvas indicando a despretensão em esgotar o tema.

Um dos maiores problemas deste modelo proposto é sua abordagem unilateral da música. A música é considerada como algo dissociado do filme, sobreposta à narrativa adicionando determinados valores. Em *Trilha Musical* Claudiney Rodrigues Carrasco explica que:

“(...) esses tópicos de funções estabelecem categorias que nos permitem classificar uma determinada passagem da trilha musical de um filme, porém, elas não nos permitem delimitar o modo pelo qual essa música se integra à narrativa desse filme. (...) A Impressão que fica sobre esses trabalhos é a de que eles abordam a trilha musical quase que exclusivamente sobre o ponto de vista da música, e não do cinema. É como se a música fosse algo que é colocado sobre o filme, e não algo que faz parte dele.”²²

Este modelo não considera o fato de que a relação da música com o filme é dialética. Ela pode sofrer uma leitura diferenciada quando confrontada com outros elementos do filme. Uma mesma música pode ter inúmeras leituras dependendo do contexto em que for inserida e dos elementos com os quais se articula. Consequentemente, sua *função* no filme depende dos demais elementos de sintaxe do enunciado. Com já foi dito anteriormente esta é uma premissa lingüística a confrontação de dois elementos produz um significado diferente dos elementos vistos isoladamente.

²² *Op. Cit.*p.83

Um pouco mais cuidadoso é o trabalho de Claudia Gorbmann *Unheard Melodies*. Neste livro Claudia Gorbmann limita sua discussão à prática *hollywoodiana* de cinema procurando abordar o modelo de composição para este cinema sintetizando um conjunto de práticas específicas que o emolduram. São elas²³:

Invisibilidade – *O aparato técnico da música não diegética não deve ser visível. Esta é de certa forma uma premissa que sujeita todas as instâncias do cinema comercial. Os meios de produção são ocultos favorecendo a idéia de ilusão. A produção de uma música só pode ser reconhecida quando esta estiver inserida na ação.*

Inaudibilidade – *A música não é destinada a ser ouvida conscientemente. Assim sendo, ela deve subordinar-se aos diálogos, às imagens – portanto, aos veículos primários da narrativa.* Segue, de certa forma a mesma premissa do tópico anterior, a música corre menos riscos de denunciar a forma e o veículo responsável pela narrativa.

Significador de emoção – *A trilha musical pode estabelecer climas e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa, mas em primeiro lugar e acima de tudo, ela é um significador de emoção por si só.*

Sugestão narrativa – *referência/narrativa* – *A música estabelece referências e sugestões narrativas, indicando pontos de vista, provendo demarcações formais e estabelecendo referência ao ambiente e aos personagens.* – *conotativa* – *A música interpreta e ilustra eventos narrativos.*

Continuidade – *A música provê continuidade rítmica e formal entre planos e transições entre cenas na medida em que preenche lacunas.*

²³ Gorbmann, Claudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987, p.77

Unidade – *Através da recorrência e da variação do material musical e da instrumentação a música auxilia na construção da unidade formal e narrativa.* Este tópico trabalha em cima de uma demanda da narrativa que trata não somente da música mas de praticamente todos os elementos de composição de um discurso narrativo. Este tema será tratado com mais detalhes adiante.

O importante da abordagem de Claudia Gorbmann, apesar de estar deliberadamente emoldurada e delimitada apenas à prática *hollywoodiana* é que ela leva em conta outros elementos do cinema. A própria narrativa que é algo mais geral é colocada na questão como parâmetro para a reflexão. Para Claudia Gorbmann a música não pode ser vista como um elemento autônomo, sua interferência acontece em função do “ambiente” em que está inserida e com o qual está dialeticamente articulada.

Longe de pretender questionar a legitimidade destes modelos propostos toma-se aqui a postura de recusa-los como única perspectiva de análise da articulação musical no discurso narrativo: Acredita-se que estes modelos de funcionalidade não contemplam todas as possibilidades da música em relação à sintaxe de um discurso audiovisual. Apesar de serem importantíssimos para a literatura sobre o tema, a postura deste trabalho não é garanti-los e sim explorar outros recursos de articulação dramático-musical / épico-musical.

Através de uma breve análise dos processos de formação, estruturação e veiculação do discurso narrativo no cinema, tentar-se-á identificar demandas por uma articulação sintática e semântica da música neste discurso. Esta proposta irá por sua vez forjar outros “modelos”, mas é preciso ficar claro que estes não serão tratados de forma imperativa: as conclusões e afirmações resultantes deste processo não devem ser consideradas como algo definitivo ou como a uma tentativa de esgotar o tema.

1.4 – O discurso narrativo e outras formas de discurso.

“Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros distribuídos entre substâncias diferentes como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, na pintura (recorde-se a Santa Ursula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no fait divers, na conversação. Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade.” (Roland Barthes) ²⁴

A narrativa, ou o “contar uma história”, está presente em qualquer sociedade humana como mostra Barthes. Muitas vezes o simples ato de pensar sobre o que fazer em determinado dia pode ser uma narrativa; a pessoa “conta a si mesmo” a história do seu dia seguinte. No livro *“Narrative Comprehension and Film”* o autor Edward Branigan diz que *“fazer narrativas é uma estratégia para tornar nosso mundo de experiências e desejos inteligível”*. ²⁵

A narrativa é, portanto, uma maneira de se organizar fatos determinados que dizem respeito ao mundo real sob uma matriz temporal, para que possam ser transmitidos de maneira lógica e inteligível; é uma forma de discurso cujo principal objetivo é: contar uma história.

Este trabalho não se propõe a fazer uma reflexão sobre o discurso no cinema ou mesmo sobre a narrativa cinematográfica propriamente e sim sobre as

²⁴ *Op. Cit.* p.18

possibilidades de veiculação deste discurso através de articulações musicais. Todavia, o conceito de **articulação musical**, pressupõe um “algo” nesta reflexão com o qual a música irá articular-se, ou seja, outros elementos além da música; e pressupõe além disso um todo sobre o qual e para o qual estas articulações estão sendo realizadas – a história. Portanto, o exame, mesmo que de forma superficial, da narrativa, de sua estrutura e de sua apropriação pelo cinema é imprescindível para o entendimento do fluxo musical e de sua articulação com outros elementos de sintaxe no discurso cinematográfico como um todo.

É bastante comum em reflexões sobre música de cinema utilizar-se o termo *articulação dramático musical*. De fato, muitas formas de se conceber música para cinema estão fundamentadas em articulações entre elementos dramáticos e música, mas não todas. Apesar da utilização deste termo ser uma convenção aceita, e que diz respeito não somente à relação entre música e elementos exclusivamente dramáticos, aqui o cuidado de utilizar também o termo **articulação épico musical**, é necessário, pois neste trabalho em especial, a reflexão a respeito da articulação da música com elementos épicos – é tão ou mais importante quanto a primeira.

No começo deste capítulo quando o título do trabalho é destrinchado, o termo *narrativo* é revelado como uma qualidade do termo *discurso*, o que pressupõe então outras formas de discurso. Aqui, assume-se como metodologia para definir o discurso narrativo, a tentativa de mostrar o que ele não é, distinguindo-o destas outras formas. Ver-se-á então que estas formas, não menos importantes, podem inclusive ser incorporados em um discurso narrativo. De fato, uma narrativa de forma pura é bastante rara, em geral ela se serve constantemente de outros discursos para a veiculação de um conteúdo. Dessa forma, o exame destes é importante para

²⁵ Braningam, Edward. *Narative Comprehension and Film*. London: Routledge. 1992

estabelecer a distinção entre narrativa e outras formas de discursos, e para entender também a própria narrativa de maneira precisa.

1.4.1 As diferentes formas de discurso e seu fluxo no cinema.

O termo narrativa pode assumir diversos significados na filosofia e teoria da arte e literatura. Portanto, é preciso esclarecer o sentido da palavra *narrativa* para este texto. É comum encontrar o termo associado ao ato de contar, ou recontar fatos que já aconteceram em um pretérito determinado como uma equivalência do termo *épico*. Walter Benjamin, por exemplo, faz um uso ainda mais restrito do termo. Em seu ensaio *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*²⁶, ele utiliza-o para contrapô-lo ao romance, ou seja, distinguir a história escrita e editada – que ele chama de romance – da história contada de pessoa para pessoa na antiga tradição oral – narrativa.

Porém, para outros retóricos e teóricos da narrativa, como Seymour Chatman e Gérard Genette, ela não se define somente pela maneira como é transmitida, e sim pelo formato e principalmente **propósito** do discurso – um discurso cujo propósito é contar uma história, independentemente do suporte. Para estes retóricos a distinção entre o que é representado – drama – e contado – épico (ou narrativo em sentido restrito) – é clara no tocante à veiculação. Mas, por outro lado todos os meios, seja o teatro, a literatura, ou a narrativa oral, possuem o mesmo fundamento e propósito: contar uma história e, portanto, a existência de um termo que defina este propósito é imprescindível.

É preciso deixar claro que, uma abordagem mais restrita não serviria de modo algum ao cinema. No cinema não escutamos ou lemos puramente uma narrativa; a atividade do espectador está, no sentido fisiológico, muito mais próxima ao teatro do

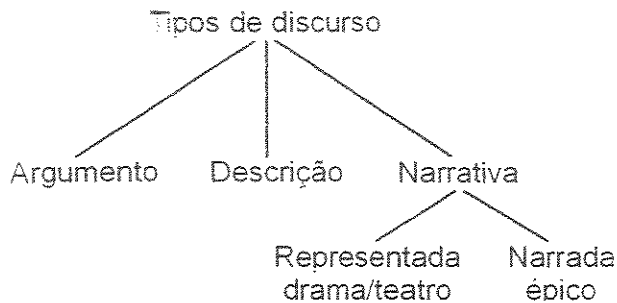
²⁶Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994

que a narrativa oral ou a literatura. Portanto, considerar a narrativa como uma oposição ao drama, é neste sentido e somente neste sentido, negar a compatibilidade do termo para com o cinema.

Para esta dissertação, será utilizada então esta definição mais ampla – uma forma de discurso na qual uma **história** é contada, recontada ou até mesmo representada. O objetivo é defini-lo e confrontá-lo com outras formas de discurso procurando diagnosticá-los no fluxo narrativo audiovisual.

A preocupação em distinguir a narrativa de outras formas de discurso rendeu alguns trabalhos importantes sobre o tema; com destaque para o de Philippe Hamon, Gerard Genette, George Lukács e Seymour Chatmann. Todos eles partem de um estudo sobre a narrativa, e a intenção de cada um – sobre diferentes pontos de vista – é discriminar a relevância destes outros discursos na composição de uma história. O trabalho de Chatmann foi o primeiro a levantar a questão sob a ótica do cinema. *The rethoric of narration in fiction film* aborda a narrativa como um discurso e através de comparações com a literatura ele procura mostrar a manifestação de outras formas de discurso na narrativa, levando sempre em conta as primeiras obras citadas que o precedem nas quais o foco é a literatura.

Tanto o ensaio de Lukács como a obra de Genette e de Philippe Hamon levam em conta apenas um forma de discurso além da narrativa por ser esta a mais recorrente e relevante para o discurso em questão: a descrição. No entanto, a retórica moderna, como afirma Chatmann, distingue três tipos de discurso: A narrativa, a descrição e uma terceira: o argumento. Para este autor, uma eficiente maneira de distinguir as propriedades de cada um, é partindo do exame de seu propósito. “Qual é o objetivo do discurso?”, é a primeira pergunta que devemos fazer. O quadro a seguir ilustra essa distinção e a posição do termo narrativa em relação às formas de veiculação.



Seymour Chatmann afirma ainda que alguns retóricos e teóricos consideram a *exposição* como uma quarta forma de discurso. A *exposição* é o discurso destinado a fornecer informações ou explicar determinados fatos. Não há exposição que não implique algum nível de argumentação e de descrição. Chatman explica que Exposição é descritiva na medida em que veicula as propriedades do assunto exposto, e é argumentativa na medida em que assume que o assunto exposto é tal como exposto. Assim, de certa maneira este tipo de discurso é uma síntese da *descrição* e do *argumento*, e seu emprego para distinguir as formas de discurso neste caso, pode se tornar redundante. Esta pesquisa irá concentrar-se, portanto, nas três formas citadas acima.

1.4.2 A descrição – discurso descritivo

Além da narrativa, uma das formas mais comuns de discurso, no debate sobre o tema, é a descrição. Para o autor Seymour Chatmann a descrição é do ponto de vista da teoria da narrativa a forma mais interessante de discurso por sua complexa relação com a narrativa. A primeira forma de defini-la, é como vimos, a partir da investigação de seu propósito, que no caso consiste em, basicamente, revelar a propriedade das coisas *tipicamente, mas não necessariamente, objetos visíveis ou imagináveis*.²⁷

²⁷ Chatman, Seymour. *Coming to terms The rhetoric of narrative in fiction and film*. London: Cornell University Press, 1990, p.09

Para o autor Gerárd Genette enquanto a *narrativa* é uma representação de ações a *descrição* é uma representação de objetos e personagens. Contudo, a própria descrição de uma ação – uma narrativa – como *O homem aproximou-se da mesa e apanhou uma faca* implica na existência de uma descrição, uma vez que os três substantivos designam – especificam – seres animados e/ou inanimados. E o verbo de ação *apanhou* pode ser considerado, para este autor, também descritivo na medida em que especifica uma qualidade precisa de ação.

Portanto, não existe, para Genette, narrativa que não utilize em alguma medida a descrição. Entretanto, é perfeitamente possível conceber um discurso inteiramente descritivo que não recorra a representação de ações. Pode-se revelar textualmente as propriedades de um determinado objeto ou de um determinado cenário utilizando apenas predicados e verbos “estáticos” como *ser* (*A casa é branca com janelas azuis*), *existir* (*No canto direito existe um ninho*).

Esta discussão é bastante pertinente para o cinema uma vez que a imagem – que em geral ainda está sobreposta a um ruído ou som – potencializa a precisão de uma descrição e configura uma relação extremamente imediata com o objeto retratado. Ao enquadrar-se, por exemplo, o rosto de uma pessoa dialogando a dimensão da precisão descritiva é extremamente acentuada, sem que seja necessário quebrar a narrativa para descrever este rosto. No cinema é praticamente impossível – salvo os casos em que se opta por penumbras, planos fechados ou decupagens pouco reveladoras – contar uma história sem mostrar de forma precisa o espaço, ou especificar a fisionomia de um personagem. Ou seja, sob o ponto de vista de Genette, a descrição é para o cinema uma constante inegável e irrecusável na equação. Levando esta acepção ao limite e confrontando-a com a linguagem audiovisual, poder-se-ia dizer que o discurso narrativo no cinema está sempre prestes a se tornar descritivo: uma consideração que vista sob esta perspectiva se mostra bastante problemática.

O autor Philippe Hamon, apesar de não citar Genette, contraria sua aceção e assume que a descrição se define também pela extensão – dimensão – e pela intenção do discurso. Assim, uma oração essencialmente narrativa – caracterizada como tal através da existência de uma ação e do movimento no tempo – não implica em um discurso descritivo, pois não tem necessariamente a intenção da descrição. É preciso mais para que uma passagem seja considerada descritiva, é preciso abandonar a narrativa, o *continuum* temporal, a história. Philippe Hamon abre seu texto afirmando que a descrição “*é um corte na narrativa, a narrativa interrompe-se, o cenário passa para primeiro plano (...)*”. Assim não existe para este autor uma descrição imbricada na continuidade de uma narrativa: uma cessa para que a outra lhe tome o lugar. Voltando novamente o foco para o cinema, é possível também evidenciar uma descrição – criar um bloco como em um texto – e *decupar* o espaço de uma casa, por exemplo, mostrando-o ao longo de um filme sem que exista uma história sendo contada – um movimento no tempo propriamente.

De fato, de nada interessa considerar qualquer sujeito ou qualquer verbo descritivo pela simples precisão com que designam um objeto ou uma ação. Ao assumir este ponto de vista o autor não está mais tratando de um **discurso** descritivo, pois um **discurso** é a soma de várias mensagens e não apenas *pulverizações* tácitas de elementos que vistos com um certo esforço podem ser considerados descritivos. Além disso perde-se o que há de mais interessante nesta discussão: a identificação destes *blocos* descritivos em uma narrativa e sua relevância para a *narração* – o ato de narrar – uma *história*.

No seu livro Seymour Chatman aponta para o fato de que muitos teóricos consideram a descrição como um discurso dependente da narrativa, sem autonomia a ponto de não existir descrição fora de um contexto narrativo. Este ponto de vista é compartilhado por Gerard Genette – “*A descrição é muito naturalmente ancilla*

narrationis, escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada”²⁸ – e por Philippe Hamon que o utiliza inclusive como ponto de partida para discutir as especificidades da *descrição* – “*a descrição é um corte na narrativa*” (ver citação logo acima).

Esta afirmação pode ser bastante problemática tanto para o cinema quanto para a literatura. Mesmo que não existam discursos descritivos fora do contexto narrativo, o que não é verdade, o simples fato destes serem possíveis, do ponto de vista da construção e da enunciação, já deveria ser suficiente para que fossem considerados. Um ótimo exemplo para garantir a autonomia da descrição é o texto escrito por Leonardo Da Vinci como “roteiro” de um quadro – uma representação do dilúvio – nunca realizado. Este texto foi extraído do livro *O sentido do Filme* de Serguei Eisenstein, e o autor ao se referir a ele utiliza constantemente o termo *descrição*, chamando atenção para o seu notável poder de evocar imagens, sons e uma dimensão temporal além da óbvia espacial. A seguir um trecho do texto:

“Que se veja o ar escuro, nebuloso, açoitando pelo ímpeto de ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante e o granizo, carregando para lá e para cá uma vasta rede de galhos de árvores quebrados, misturados com um número infinito de folhas. Que se vejam, em torno, árvores antigas desenraizadas e feitas em pedaços pela fúria dos ventos. Deve-se mostrar como fragmentos de montanhas, arrancados pelas torrentes impestuosas, precipitam-se nessas mesmas torrentes e obstruem os vales, até que os rios bloqueados transbordam e cobrem as vastas planícies e seus habitantes. Novamente devem ser vistos, amontoados nos topos das montanhas, muitas espécies diferentes de animais em tropel, aterrorizados e reduzidos, finalmente, a um estado de docilidade, em companhia de homens e mulheres que fugiram para lá com seus filhos. E, nos campos inundados, a superfície da água

²⁸ Genette, Gérard. *Fronteiras da Narrativa*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes. 1971, p.265

estava quase que totalmente coalhada de mesas, camas, barcos e vários outros tipos de balsas improvisadas devido à necessidade e ao medo da morte; nos quais havia homens e mulheres com seus filhos, amontoados, gritando e chorando, apavorados com a fúria dos ventos, que encrespavam as ondas, fazendo-as girar como um poderoso furacão, carregando com elas os corpos dos afogados (...)” – Leonardo Da Vinci ²⁹

Este é um texto completamente isolado de qualquer contexto narrativo, foi criado única e exclusivamente para servir ao artista de referência no momento da criação. A descrição é de fato muitas vezes considerada a forma verbal análoga à pintura por estar a serviço de representar objetos ou situações estáticas no tempo. O interessante é que, neste caso, o autor utilizou ações em um pretérito colocadas a disposição da descrição no sentido de evocar a situação estática – ela em si não possui nenhum movimento no tempo. Dessa forma, assim como uma narrativa pode fazer um acentuado uso da descrição, já que o próprio ato de se contar uma história está conectado ao ato de representar o mundo, seja ele exterior ou interior – sentimentos –, a descrição também pode valer-se de recursos narrativos sem por isso deixar de ser essencialmente apenas uma descrição.

Neste sentido, para justificar os pedaços de montanhas que *obstruem os vales* Da Vinci “narra” como estes fragmentos foram *arrancados pelas torrentes impestuosas*. A imagem de um pintura é presente imediata e estática, qualquer movimento, está apenas implícito. Porém, a descrição desta imagem, para ser tão imediata e evocativa quanto a mesma pode valer-se da representação de uma ação – princípio de uma narrativa – que a produziu.

Assim como a descrição de uma imagem pode utilizar a representação de uma ação para presentificar uma situação estática, pode-se inverter a lógica: deste modo, a

²⁹ Eisenstein, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p.24

imagem, quando contemplada, pode evocar as ações que desencadearam aquela determinada situação. No que se refere a um discurso narrativo no cinema – onde a imagem é a matéria prima –, esta utilização “semântica” da descrição pode ser bastante interessante, na medida em que permite, em um fluxo narrativo, uma interessante forma de “contar” um determinado episódio da história: toda a ação – anterior ao momento representado – pode ser sintetizada em apenas um plano descritivo – como a imagem de Leonardo Da Vinci. Além disso, com este tipo de construção pode-se omitir dados que tornem a ação precisa, favorecendo uma situação de suspense e intriga: É muito comum, por exemplo, em filmes policiais uma sequência abrir com a descrição de um espaço violado, cuja ação de “violar”, estando implícita, apenas no universo imaginário do espectador, deve então ser desvendada.

A descrição pode então assumir um papel bastante substancial no decorrer de uma narrativa cinematográfica, seja para evocar uma situação anterior como no exemplo descrito acima como para revelar simplesmente *as propriedades de um objeto, lugar, sentimento*. É bastante comum no cinema encontrarmos seqüências inteiras construídas de forma descritiva. Na abertura de *Amadeus*, por exemplo, ao mesmo tempo em que a câmera “narra” a tentativa de suicídio de Salieri bem como o resgate prestado a ele pelas ruas de Viena, ela ganha uma autonomia se desprendendo do objeto de ação, que é o suicida, para descrever a cidade, que será palco para toda a ação que decorrerá.

Existem também, exemplos em que a descrição acontece isolada com autonomia própria e sem estar subordinada a uma ação. No filme *Janela indiscreta*, Hitchcock mostra o universo de um bloco de apartamentos visto através da perspectiva de uma janela. Se trata da primeira seqüência do filme, ou seja, ainda não existe nenhuma ligação com a trama, a seqüência descritiva não possui, portanto, nenhum vínculo com a narrativa ainda.

Considerando a relação imediata que uma imagem tem com a representação de objetos, indivíduos, situações, a relevância da descrição é inegável para o cinema, e a importância da imagem como principal elemento de sintaxe imperativa. Contudo, seqüências dedicadas à descrição, apesar de utilizarem inevitavelmente a imagem como meio primordial, podem ser configuradas com a utilização da música como um dos principais elementos de veiculação da mensagem descritiva.

1.4.2.1 A música como elemento de sintaxe no discurso descritivo.

Um elemento de sintaxe de um discurso é, como foi visto, um elemento que compõe a formação do conteúdo semântico deste discurso. Portanto em uma frase *A casa, apesar de bela e aconchegante, transmitia uma sensação estranha de medo, como se alguém estivesse atrás da porta à espreita.* O trecho *uma sensação de medo* é parte constituinte das propriedades desta casa representada – descrita.

Transpor um discurso verbal para a linguagem cinematográfica é sempre um grande desafio, pois o cinema oferece infinitas opções de equivalências para a veiculação de um discurso. Além disso possui, como já afirmou-se anteriormente, uma lógica completamente distinta da linguagem verbal. Neste sentido, a forma aparentemente mais “garantida” de preservar a mesma idéia seria talvez mostrar a casa e sobrepor a voz de um narrador proferindo o mesmo conteúdo verbal do texto. Mas certamente uma construção como esta estaria desperdiçando uma das características mais preciosas do: seu poder de síntese. Em uma transposição audiovisual deste discurso verbal este trecho “sensação de medo” pode ser, por exemplo, veiculado através da música e se contrapor a uma imagem completamente oposta ao discurso musical. A partir de conotações estéticas pré-estabelecidas – um repertório *a priori* de associações –, a música pode descrever essa sensação dos personagens.

Na análise de "Amadeus", do último capítulo, encontramos ótimos exemplos onde a música assume as propriedades de um discurso descritivo. Analisemos aqui uma dessas construções procurando traçar um caminho contrário; ou seja, buscar a equivalência verbal dessa construção e identificar assim um aspecto descritivo, que no original seja veiculado pela música. A seqüência escolhida é a de abertura. Aqui, farei uma análise bastante superficial dessa seqüência pois o objetivo é apenas mostrar a música como um elemento de descritivo do discurso.

Nesta seqüência Salieri tenta o suicídio e é carregado pelas ruas de Vienna ao som da *sinfonia no 25*. Os primeiros compassos da sinfonia constroem uma relação de bastante empatia com a situação. No entanto em um determinado momento a sinfonia assume um tom mais alegre e descompromissado. A imagem já não mostra mais Salieri, mas um baile que acontece no mesmo tempo, na mesma cidade. A seguir uma tentativa de "verbalizar" a seqüência:

Os criados o carregaram então desajeitadamente e com pressa para o hospital mais próximo. O corpo perdendo sangue cruzava as ruas de Vienna por onde, apesar do horário ainda transitavam indiferentes um grande número de pessoas, a cidade não parava. Em um salão de uma grande casa um baile celebrava um acontecimento qualquer. Todo contentamento, e a vivacidade de Viena pareciam se opor àquele trágico acontecimento como se aquele homem nada mais representasse às pessoas naquela cidade.

No filme a modulação da música para um tom maior converte toda sua empatia para o baile e conseqüentemente à descrição feita daquela cidade naquele momento. A música passa a assumir uma relação ilustrativa com este baile e direciona o foco para a cidade como um todo. Toda essa construção cria uma oposição em relação ao assunto do suicídio, como se aquela cidade descrita fosse de fato indiferente àquele homem moribundo. O elemento audiovisual que conduz toda essa construção e criando este efeito é a música. A música estabelece o foco na

cidade, e o seu tom maior e festivo contrapõe-se ao mesmo tempo à tragédia relativa ao suicídio.

Um outro bom exemplo de descrição no cinema, no qual a música contribui para a construção do sentido é o começo do filme *2001 Uma Odisséia no Espaço* de Stanley Kubrick. Nos primeiros instantes da segunda sequência do filme é descrito a operação de acoplagem de uma nave de tripulantes a uma base central no espaço bem próximo à Terra. Toda construção sugere que o arranjo das naves, dado a sua leveza no espaço, acontece como uma dança, uma valsa. Para estabelecer este sentido o diretor coloca uma música bastante conhecida do repertório erudito: A valsa *O Danubio Azul* de Johann Strauss. A valsa, na medida em que associa o movimento descrito pelas naves à uma dança e à leveza, reforça também a ausência de gravidade no espaço, uma tônica em todo o filme, no qual vemos os personagens dispendo-se dos mais intrigantes recursos para driblar esta ausência.

1.4.3 O argumento

Outra forma de discurso é o argumento. Neste discurso, o propósito é persuadir o leitor de um determinado ponto de vista, ou de uma determinada tese. Assim como a descrição, podemos encontrar o argumento sob diversos aspectos, tanto na literatura como no cinema. Muitas vezes todo um discurso é escrito com estrutura de argumento e também com este propósito. O livro de Stephen Hawkin "*Uma breve história do tempo*", por exemplo, configura-se essencialmente como um discurso argumentativo, apesar de possuir fortes características descritivas o propósito é argumentar um ponto de vista: a relatividade do tempo. No entanto o argumento pode ser encontrado subordinado a uma narrativa, que tenha, ou não, a argumentação como objetivo final.

Em *A montanha mágica* de Thomas Mann, existem vários trechos onde o personagem procura persuadir um interlocutor e, por consequência o próprio leitor, de

um determinado ponto de vista. Estas argumentações estão inseridas no fluxo narrativo, mas a obra como um todo, pode ser considerada uma obra de formação de opinião. A seguir um trecho de *A Montanha Mágica*:

*“No entanto, essa vitória da castidade não era mais que aparente, não passava de uma vitória de Pirro, pois a potência do amor não se deixava reprimir nem violentar, o amor oprimido não estava morto, não; vivia, continuava, nas trevas, no mais profundo segredo, a almejar a sua realização, rompia o círculo mágico da castidade e ressurgia, ainda que sob forma metamorfoseada, difícilíssima de reconhecer ... E qual era, afinal a forma e a máscara que usava o amor vedado e oprimido na sua reaparição? (...) Sob a forma de doença. O sintoma da doença nada é senão a manifestação disfarçada da potência do amor; e toda doença é apenas amor transformado.”*³⁰

Chatmann aponta para o fato de que o argumento pode encontrar-se tanto nas palavras de um personagem, como no exemplo citado acima, como em comentários do narrador a respeito das ações destes personagens (ver adiante a distinção entre história e discurso).

Igualmente à literatura no cinema, a relação entre o argumento e a narrativa também assume vários aspectos. Apesar da argumentação pura, não ser tão comum quanto na literatura ela também pode existir. Muitos documentários são produzidos com a intenção de argumentar sobre um ponto de vista e não tem como perspectiva ou mesmo como recurso a narrativa de uma história. Um bom exemplo são os polêmicos documentários nazistas feitos no período da segunda guerra mundial que procuravam persuadir o espectador dos ideais de Hitler e de seu partido. Leni Riefenstahl, a mais famosa cineasta deste período, ficou conhecida no mundo por seu

³⁰ Mann, Thomas. *A Montanha Mágica*. Rio De janeiro: Nova Fronteira.

filme *Triunfo da Vontade* no qual sofisticados e inteligentes mecanismos de linguagem de cinema – articulação entre enquadramento, movimento de câmera, música – são suficientes para sustentar um ponto de vista.

Narrativas, que tem por objetivo uma argumentação, são mais comuns. Um bom exemplo é o filme *Mindwalk – Ponto de Mutação* de Bernt kapra conta a história de três personagens – uma cientista desencantada com o projeto Guerra nas Estrelas, um candidato à presidência dos Estados Unidos derrotado e um dramaturgo em crise – que se encontram no castelo de Mont Saint Michel, no litoral sul da França e se surpreendem discutindo vários temas como ecologia, política, física. A história do encontro é apenas um precedente para que através dos personagens sejam veiculados argumentos que defendem uma nova visão de mundo preparando-o para a transição para o século vinte e um. Outro bom exemplo deste tipo de construção é o recente “*Tiros em Columbine*”, de Michael Moore. No filme o diretor critica a cultura belicista de seu país a partir de um episódio no qual dois estudantes assassinaram 15 estudantes.

1.4.3.1 A música como elemento de sintaxe no discurso argumentativo

O papel da música na construção de uma argumentação inserida ou não em um fluxo narrativo não parece ser tão evidente ou óbvio. Mostrou-se que através de convenções estéticas, atribuímos determinados predicados à determinados tipos de música, como é o caso dos exemplos citados no item *descrição*. Esta relação é, logicamente, potencializada, vale insistir, quando esta música está inserida em um contexto e associada com um conteúdo ao qual este *adjetivo* se aplica. Neste sentido a música, em um contexto argumentativo pode servir como um elemento favorecedor de um determinado ponto de vista, ou mesmo como o principal elemento de conexão entre um assunto e uma determinada perspectiva.

Por ser extremamente ilustrativo, utilizarei aqui um exemplo de um telejornal e não do cinema. No entanto, o paralelo pode ser perfeitamente construído. O famoso atentado de 11 de setembro que chocou o mundo e paralisou-nos diante dos televisores criou uma série de polémicas – muito pouco discutidas – em relação à distinção entre guerra e terrorismo. Uma reportagem, em um telejornal famoso descrevia uma milícia no oriente médio e o texto era algo como:

“lá eles são treinados para cavar trincheiras, ficar à espreita pelo inimigo, matar, jogar granadas ... destruir.”

A locução proferida em um tom dramático, foi associada à imagens de um exército praticando exercícios militares aparentemente comuns a qualquer exército. A música em tom belicoso e tempestuoso – construídos a partir de convenções estéticas bastante estereotipadas, muito comuns no cinema comercial – favorecia então a idéia de que aquele determinado grupo deveria ser temido. Esta informação, em específico, foi quase que totalmente veiculada através da articulação musical. A descrição verbal das propriedades atribuídas àquela milícia é intrínseca a qualquer milícia ou exército no mundo, mas a música nos convence a temer **aquele grupo** em particular.

O Telejornal é um veículo de informação e não de persuasão. Procurar convencer o espectador de um ponto de vista, pode ser comprometedor para um jornal sério. Todavia, os responsáveis pela reportagem encontraram uma maneira sutil de inserir esta persuasão sem se comprometer. Na transposição de um discurso puramente verbal para um discurso audiovisual, é possível veicular um mesmo conteúdo semântico através de construções invisíveis onde a forma é muito pouco discriminável. Aliás, os grandes filmes e diretores da história do cinema são reconhecidos justamente por sua habilidade com a utilização do cinema e de todos os seus recursos de linguagem para a veiculação criativa de um determinado conteúdo.

Neste exemplo, aproveitou-se de forma cabotina a capacidade da música de infiltrar-se em um discurso sem que sua presença seja notada conscientemente. É muito comum no cinema orquestrar e articular uma música de modo que ela intensifique sensações, por exemplo, mas não seja ouvida. Este conceito de *música invisível/inaudível* trabalhado no livro *Unheard Melodies* de Claudia Gorbmann (ver página 31) é bastante difundido entre teóricos e músicos de trilha para cinema; alguns inclusive – especialmente em *hollywood* –, trabalham unicamente com esta perspectiva da inaudibilidade.

No caso da utilização da música como um mecanismo de persuasão de um determinado ponto de vista este recurso – conseguido através de orquestração e articulação adequada – é bastante útil. Os filmes de guerra produzidos em *hollywood* como *O resgate do soldado Ryan* de Steven Spielberg e *Pearl Harbor* de Michael Bay costumam trabalhar com a premissa de que existe sempre um lado “bom” e um lado “mau” em uma guerra, individualizando questões de divergência política ou religiosa sem investigar coerentemente os motivos que levam **indivíduos** – soldados – a, a engajar-se em uma luta. O “orgulho” americano é constantemente alimentado por produtos culturais que procuram heroificar personagens na medida em que os contrastam com a imagem do vilão – japoneses, alemães, árabes, russos e, recentemente, também os cubanos. A música, nestes filmes, tem um importante papel neste sentido, trabalhando em um registro bastante argumentativo. O caráter dos “bons moços” americanos é muitas vezes potencializado por construções grandiosas articuladas com músicas emotivas – muitas vezes construídas tendo o próprio hino do país como referência – que procuram sustentar sua imagem de herói sobreposta à bandeira americana. No outro lado vemos figuras sem rosto, peças de uma narrativa, seres sem história (como uma família deixada para trás, por exemplo) que pudesse causar-nos empatia, como acontece com o mocinehos. “Despersonalizados”, eles configuram-se facilmente como vilões. A trilha sonora colabora sobrepondo a esta

configuração músicas que refletem a idéia de bem e de mal. Assim, artoculações musicais substituem construções mais explícitas onde as marcas da enunciação, ao se tornarem evidentes poderiam transformar a mensagem em signo de deboche.

1.4.4 A narrativa

Seymour Chatman em *The Rethoric of Narration in Fiction and Film* propõe uma definição de narrativa, e das outras formas de discurso, partindo do propósito de cada um: Para a narrativa, o objetivo é contar uma história; basicamente organizar no tempo eventos que aconteceram e veiculá-los a um ou mais interlocutores. Esta definição de narrativa pode ser encontrada em muitos outros textos sobre o tema. Todavia, apesar de parecer suficiente para evidenciar as particularidades de um discurso narrativo, ela falta com uma importante característica exclusiva à narrativa.

Além da diferenciação entre os propósitos, a narrativa se separa das outras formas de discurso por possuir uma lógica temporal, como mostra o próprio Chatmann. Discursos não narrativos não possuem seqüência temporal interna. Apesar de levarem tempo para serem lidos, sua estrutura é estática e atemporal. A descrição de uma situação como a de Leonardo Da vinci, por exemplo, leva tempo para ser lida mas ela não implica em nenhuma temporalidade, aqueles eventos estão parados no tempo – apesar do autor utilizar uma relação temporal para evocar as imagens.

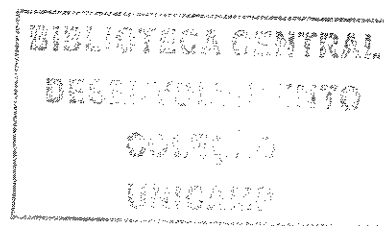
A narrativa, por outro lado, vincula o movimento através do tempo, não só externamente – a duração da história – mas internamente – a duração dos eventos que constituem a trama da história. Um longa-metragem, por exemplo, toma em geral duas horas do espectador para ser visto, mas além do tempo de “projeção”, ele possui um tempo interno. Uma história que demora no cinema duas horas para ser contada, pode estar representando dias, meses e até vários anos, como é o caso de "Amadeus" – filme proposto para análise.

A necessidade de dispor fatos e eventos em uma linha temporal no sentido de veicular uma história forjou formas específicas de vincular estes acontecimentos. Por conta da aparente recorrência destas formas no discurso narrativo, o tema mereceu diversos estudos. E em muitos aspectos, por se tratar da estrutura do discurso narrativo de forma geral, as teorias desenvolvidas para a literatura podem se adequar perfeitamente à narrativa audiovisual.

1.4.4.1 A narrativa: primeira aproximação – história e discurso.

A narrativa veicula uma história através de um discurso – códigos específicos e estrutura específica. Este discurso pode ser comparado com a imagem de um titereiro: atrás do plano narrativo manipula elementos, códigos e signos para que a história se concretize diante dos nossos olhos e/ou ouvidos. Em um sistema de enunciação existem, portanto, dois planos distintos de operação: o plano da história propriamente, onde é disposto o mundo representado e o plano do discurso, que é de onde o mundo representado provém, o discurso pode ocupar-se da veiculação e também do “controle” e da “observação” ou da história – através de comentários ou mensagens que não façam parte do universo narrativo. O primeiro a ocupar-se com uma investigação sobre o assunto foi o lingüista Émile Benveniste em seu *Problemas gerais de lingüística*. Para Benveniste esta distinção – na linguagem verbal, que é seu objeto de estudo – se revela através de mecanismos essencialmente gramáticos (sintáticos). Diz ele:

“Pela escolha dos tempos do verbo1, o discurso distingue-se nitidamente da narrativa. O discurso em prega livremente todas as formas pessoais do verbo., tanto eu/tu como ele. Explicita ou não, a relação de pessoa está presente em toda a parte. Consequentemente a “terceira pessoa” não tem o mesmo valor que na narrativa histórica. Nesta, não intervindo o narrador, a terceira pessoa não se opõe a



nenhuma outra; é na verdade uma ausência de pessoa. No discurso, porém, um locutor opõe uma não pessoa ele a uma pessoa eu/tu.” ³¹

O autor ainda explicita a qualidade dos verbos, que no plano da história estão sempre no passado e no plano do discurso podem estar no presente ou mesmo no futuro. Esta distinção que se evidencia na linguagem verbal através de oposições gramaticais implica em uma importante questão: a evidência ou não do autor na obra. Para Benveniste, quando a obra está no passado – ela é recontada – e na terceira pessoa, as marcas da enunciação estão disfarçadas e o discurso está, dessa maneira, obliterado. Uma vez que o autor se dirige a um *tu* ou “*você leitor*” e utiliza verbos em tempo presente “*acredita, pode estar pensando*” o discurso é evidenciado revelado, precipitando-se para “frente”, saindo do seu “disfarce”.

O plano da história trata, então, de mundo representado; o mundo da narrativa no qual vivem os personagens. Já o plano do discurso se refere ao universo da enunciação do narrador, como explica Tzvetan Todorov:

“Ao nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia Ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é ao mesmo tempo um discurso: existe um narrador que relata a história; há diante

³¹ Benveniste, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p.268

*dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhece-las. ”*³²

Como afirma Todorov, uma mesma história pode também estar sendo veiculada por um relato oral ou pelo cinema. Na literatura parece bastar, como vimos, a segunda pessoa e o verbo no presente para que as marcas de um discurso se tornem perceptíveis. Mas, no que tange o cinema propriamente, existiria uma equivalência à segunda pessoa, à distinção entre enunciar no presente e enunciar no passado?

Esta equivalência que Christian Metz, em seu ensaio *história e discurso*, esforçou-se para estabelecer foi duramente criticada por David Bordwell em seu *Narration in Fiction Film*. O autor acredita não existir no cinema o equivalente a um discurso dirigido diretamente ao espectador por um narrador. Para a teoria de Metz o discurso no cinema está disfarçado de “história” e é possível procurarmos por elementos discursivos obliterados neste fluxo narrativo; e encontramos consequentemente o “narrador” – aquele que “fala” – atrás do que parece não estar sendo “falado”. Entretanto, a segunda pessoa – *tu* –, elemento imprescindível para o conceito de *discurso* de Benveniste na medida em que revela a presença de um “ouvinte” – o discurso implica na existência de um narrador, uma mensagem e um ouvinte ou “receptor” –, não tem equivalentes no cinema.

“Ao analisarmos um filme não conseguimos distinguir discursos na primeira pessoa (planos expondo marcas pessoais do autor) de discursos na segunda pessoa (planos expondo marcas pessoais do espectador), então a categoria de pessoa não possui equivalentes no cinema.”

³² Todorov, Tzvetan. *As categorias da narrativa literária*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes. 1971, p.213

Para Bordwell toda a tentativa de indexar a teoria de Benveniste e a sua equivalência proposta por Metz a exemplos de qualquer cinematografia é em vão. Não há nada que se possa fazer, em relação à linguagem de cinema, para destinar uma mensagem proveniente de um *autor* a um *tu – você* – espectador de forma explícita como se faz na literatura “*Você leitor, deve estar pensando ...* “. Mesmo que um personagem entre em cena, olhe para a câmera e se dirija diretamente ao espectador, ele está no universo diegético, ele é um personagem dirigindo-se ao espectador, e não o autor. E se a pessoa que entrar em cena for o próprio autor – diretor – ainda não é ele quem enuncia o filme. Ele apenas **fala** inserido neste emaranhado de códigos visuais – plano, montagem – e sonoros; que são os responsáveis pela formação de um discurso, qualquer coisa que aconteça através deles – como uma pessoa falando na frente da câmera – faz parte da história. Estes códigos o espectador não discrimina como uma mensagem – “fala” – destinada a ele. Não existe, portanto, o *ele* – autor – e o *tu* espectador identificável *a priori* no cinema.

Contudo, se o discurso está **apenas** disfarçado – obliterando-se através de formas sintáticas específicas, e eventualmente evidenciando-se através de outras – significa que ele está, na verdade, sempre lá. Ele não se mostra mas está constantemente presente, afinal a história só pode existir através de um discurso. De fato, a busca por um *ele* e por um *tu* pode ser em vão, se o conceito de *pessoa* é impossível para o cinema. Mas o discurso sempre existe, passível de ser analisado.

Uma evidência desta afirmação está no fato de que qualquer narrativa pode ser analisada sobre o ponto de vista do discurso, ou do sistema de enunciação – como ele opera; ou seja mesmo que este sistema apague as marcas de um discurso, ele ainda está lá passível de ser analisado: pois não é o que fazem os teóricos da narrativa como Todorov, Propp, Bremond e Levi-Strauss, e os teóricos de cinema como Eisenstein, Krakauer, Metz? Não é à narrativa – a literária ou a cinematográfica – sob o ponto de

vista de seu sistema de enunciação, sua estrutura e de seus códigos que eles se dedicam?

Então o discurso é imperativo, ele sempre está presente e todas essas proposições citadas concentram-se em mostrar como é possível ou não (David Bordwell) o plano do discurso ser evidenciado através de uma utilização específica da “gramática” cinematográfica, assim como na literatura a gramática – pronome na segunda pessoa e verbos no presente.

Em primeiro lugar, na teoria de Bordwell ele considera apenas o “plano” ou a imagem como elemento do enunciado capaz de revelar um narrador – o plano do discurso: “*Ao analisarmos um filme não conseguimos distinguir discursos na primeira pessoa (planos expondo marcas pessoais do autor).(...)*” (ver acima)

Certamente, com esta restrição dificilmente conseguir-se-ia encontrar marcas de um discurso. É preciso sempre levar em conta que o cinema é composto de imagens e sons, e que, principalmente, em articulações que envolvam música ou mesmo ruídos é possível expor a presença de um narrador, como veremos adiante, na medida em que a mensagem enunciada não se encontra de maneira alguma no universo da *história*, mas sim no do *discurso*, como voz, ou fala deste narrador.

Bordwell negligenciou um ponto muito importante: o plano do *discurso* pode se fazer evidente na medida em que se veicula elementos exclusivos ao *discurso*, que não pertencem enquanto “mensagem” ao universo narrado – e isso sem que necessariamente sejam reveladas as marcas da enunciação. Voltemo-nos para o teatro épico de Bertold Brecht, e mais especificamente para o gesto social tão bem definido por Roland Barthes em seu ensaio *Diderot, Brecht e Eisenstein*:

“O que é um gesto social (a crítica reacionária ironizou bastante a propósito desta noção brechtiana, uma das mais inteligentes e das mais claras que a reflexão dramaturgica jamais produziu!)? É um gesto, ou um conjunto de gestos (mas nunca

uma gesticulação), onde se pode ler uma situação social completa. Nem todos os gestus são sociais: não há nada de social nos movimentos que faz um homem para se desembaraçar de uma mosca; mas se este mesmo homem, mal vestido, luta contra cães de guarda, o gestus torna-se social; o gesto pelo qual a vivandeira verifica a moeda que lhe estendem é um gestus social; o grafismo excessivo com que o burocrata da Linha Geral assina a sua papelada é um gestus social. Até onde se podem encontrar gestus sociais? Até muito longe: até na própria língua. Uma língua pode ser gestual, diz Brecht, quando indica certas atitudes que o homem que fala adota em relação aos outros: <<Se o teu olho te faz sofrer arranca-o>> é mais gestual do que <<Arranca o olho que te fez sofrer>> porque a ordem da frase, o assíndeto que a domina, remete para uma situação profética e vingativa.”³³

Não seria o *gesto social*, uma mensagem, um enunciado? E esta mensagem ela é da ciência de quem a enuncia? O personagem, no universo representado, tem ciência do que está veiculando com aquele gesto? Suponhamos que não, o que poderia ser bastante provável. Não seria errado considerar esta mensagem, este enunciado, como integrante do plano da *história*. Mesmo sem se mostrar presente, o responsável por transformar, ou conceber aquele gesto como mensagem, é o narrador, portanto, ela está no plano do discurso. Isso é de extrema relevância para este trabalho no sentido de que também é possível para a música operar desta mesma maneira no plano do *discurso*, como um *gesto social*. As possibilidades de enunciação de uma determinada mensagem tomam uma dimensão bastante significativa. A música pode configurar-se explicitamente como a voz de um narrador que, tendo a história sob o seu controle, a utiliza como instrumento de sintaxe para proferir um discurso além da *história* que pode inclusive contrapor-se a ela.

³³ *Op.Cit.* p.84

1.4.4.2 O plano da *história* e o plano do *discurso* e suas implicações na música

É bastante recorrente na literatura sobre música de cinema o conceito que distingue *música diegética* de *música não-diegética*. Uma vez que a *diegese* significa o mundo representado, e diegético é, conseqüentemente, tudo o que diz respeito a este mundo, música diegética é toda aquela que está inserida na ação, que pode ser identificada no universo da representação, seja de forma implícita – a presença de uma fonte emissora daquele música é apenas sugerida – ou de forma explícita – a fonte é mostrada no plano (como uma banda ou orquestra tocando). Em oposição, a *música não-diegética* seria então toda aquela que não se encontra na ação representada: a música em uma cena de perseguição, que não é ouvida pelos personagens, por exemplo.

A iminência em comparar a música diegética à operação musical no plano da história, e a música não diegética à operação musical no plano do discurso é tentadora. No entanto, embora o conceito de diegético signifique exatamente os elementos do plano da história e vice e versa, estes dois pares de oposição não se implicam reciprocamente. A música não diegética não opera necessariamente sempre no plano do discurso: lembremos do exemplo do filme *Tubarão*. A música tem a função de indexar o personagem sendo muitas vezes o único elemento que o veicula: ela é o próprio personagem, ou seja, opera no plano da história e surge no filme de forma não diegética – nós não vemos a orquestra tocando em alto mar, e nem reconhecemos indícios de sua presença.

Ao mesmo tempo uma música pode estar inserida na ação – música digética –, como uma orquestra tocando, ou uma banda, e comentar a cena sem que este “comentário” seja da ciência deste universo representado, dos músicos, seria o caso de atribuir o fato, do ponto de vista do universo representado, a uma coincidência, mas sabemos, o discurso está sempre lá, mesmo que obliterado, então aquele

comentário foi construído, intencionalmente, o que o coloca inevitavelmente no plano do discurso.

1.4.4.3 As operações do narrador.

A distinção entre história e discurso coloca inevitavelmente à “luz da ribalta” desta reflexão a figura do narrador. A dificuldade de se encontrar, sob a ótica de Benveniste, evidências de marcas do discurso no cinema resvale na própria idéia de narrador. Quem narra no cinema? Apesar de se chegar a um consenso – este não é o objetivo deste trabalho – sobre a possibilidade ou não de existir indícios que revelem a presença de um narrador no cinema, parte-se da premissa que, mesmo que ele jamais possa ser revelado “algo” está inegavelmente “escolhendo” que a *história* seja veiculada como tal. Ao tratar desta questão Seymour Chatmann utiliza o termo *narrador implícito*. Ou seja, este algo ou alguém manipula invariavelmente códigos da sintaxe audiovisual e realiza um determinado número de operações formais para que a *história* se faça presente. Discriminar as operações deste possível narrador se torna relevante para este trabalho na medida em que se considera que a “mensagem” veiculada no nível do *discurso*, provém como uma voz deste narrador e pode representar um diálogo de oposição com a história, imprescindível para a inteligência do enunciado como um todo. Todorov explica que:

*“Todo enunciado que pertence ao discurso tem uma autonomia superior , pois toma toda sua significação a partir de si mesmo , sem o intermediário de uma referência imaginária.”*³⁴

Esta relação pode se estender a um limite onde o enunciado do discurso esteja inclusive contrapondo-se ao universo representado: a “*fala*” do narrador, contrapõe-

se à “fala” do personagem. Neste sentido, mesmo na condição de *implícito* o narrador no cinema, assim como na literatura, pode operar em diversos níveis. Este tema foi desenvolvido por Todorov em *As estruturas narrativas* e retomado no seu artigo *As categorias da narrativa literária* e apesar de ter sido desenvolvido para a literatura ele pode configurar-se perfeitamente na reflexão para o cinema. Em *As categorias da narrativa* Todorov³⁴ apropria-se de uma linguagem quase matemática, bastante eficiente para ilustrar a questão, e que aqui será tomada como ponto de partida. Para o autor a relação entre o Narrador e seus personagens – ou mesmo o mundo representado pode assumir primordialmente os seguintes níveis:

“Narrador > Personagem (a visão “por trás”) – O narrador sabe sempre mais que seus personagens e não se preocupa em revelar como adquiriu este conhecimento: vê através dos muros da casa tanto quanto através do crânio de seu herói. Evidentemente, esta forma apresenta diferentes graus. A superioridade do narrador pode-se manifestar seja em um conhecimento dos desejos secretos de alguém (que este alguém ele próprio ignora), seja no conhecimento simultâneo dos pensamentos de muitos personagens (do que nenhum deles é capaz), seja simplesmente na narração dos acontecimentos que não são percebidos por um único personagem.

Narrador = Personagem (a visão “com”)– Neste casos o narrador sabe tanto quanto os personagens, não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes de os personagens a terem encontrado. Aqui também pode-se estabelecer muitas distinções.

Narrador < Personagem (a visão “de fora”) – Neste terceiro caso, o narrador sabe menos que qualquer dos personagens. Pode-nos descrever

³⁴ Todorov, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.60

unicamente o que se vê, ouve, etc. mas não tem acesso a nenhuma consciência. “

Todorov alerta para o fato de que esta repartição sumária não é imperativa e definitiva: Toda narrativa, diz ele, “*combina várias visões ao mesmo tempo; existem, por outro lado, múltiplas formas intermediárias.*”³⁶

Considerando a posição de David Bordwell na qual a figura do narrador não pode ser discriminada não existindo, portanto, um plano definido de discurso, não poderíamos conceber propriamente o primeiro nível (a visão através), no entanto isto não é verdade como pôde-se constatar no item anterior. No caso da música em específico, é perfeitamente possível – e bastante comum –, construir uma seqüência narrativa na qual a interferência musical provenha de um plano discursivo além do mundo representado: os personagens não se dão conta desta presença da música (em *Psicose* Norman Bates não ouve os estridentes violinos, apenas os espectadores o ouvem), ela é uma **voz do narrador**, fala.

O segundo nível de interferência (a visão “com”) manifesta-se no cinema principalmente através de planos ditos “subjetivos”, onde a câmera assume o ponto de vista do personagem. Contudo, assim como é possível conceber uma visão subjetiva, também o é construir audições subjetivas. Em *Audiovision* Michel Chion utiliza o termo “ponto de escuta”, em uma tentativa de estabelecer uma equivalência com o “ponto de vista”. Neste sentido, uma determinada audição pode ser um privilégio de apenas um personagem (ou um grupo). Ou seja, em um mesmo ambiente apenas um personagem ouve determinado som que pode ser proveniente de sua mente, ou mesmo do próprio ambiente, mas apenas ele **escuta**.

³⁵ *Op. Cit.* 239

³⁶ *Op.cit.* p.62

Em "Amadeus" é bastante comum encontrarmos, seqüências onde o personagem Salieri narra sua história para o padre e ouve em sua imaginação as músicas que nós espectadores também ouvimos: a indicação de que o personagem também a ouve é fornecida, por exemplo, por gesticulações que acompanham exatamente o andamento e o ritmo da música.

Já o terceiro nível é como o próprio Todorov explica bastante raro de ser encontrado, porém, ele pode ser perfeitamente "imaginado". Tomemos o mesmo exemplo do filme "Amadeus" mas atribuindo o privilégio da audição apenas a Salieri, nem o narrador e nem nós espectadores ouvimos o que ele ouve. Uma vez que uma determinada atitude, ou comportamento deste personagem esteja associado à audição de uma música, é perfeitamente possível não mostrá-la e mesmo assim garantir a certeza de que ele está de fato ouvindo mentalmente uma música: esta será um privilégio exclusivo deste personagem que o narrador e os espectadores não têm acesso.

Em um caso como este o narrador implícito se torna uma testemunha que sabe menos que o personagem, conferindo à história um registro de voierismo e uma conseqüente autonomia que pode seduzir o espectador a um mergulho na narrativa, onde ele inevitavelmente terá que tomar partido e efetuar operações, através de hipóteses, que o levem à construção de significados. O resultado é definitivamente uma narrativa carregada de relatividade e subjetividade, na qual cada espectador possui uma experiência exclusiva e individual. Apesar de uma definição ou consenso sobre a legitimidade de tal prática, uma reflexão que a contemple é importante na medida em que, ao menos, alimenta um repertório de possibilidades de construção desta sintaxe funcional do discurso narrativo.

1.4.4.4 Narrativa – uma segunda aproximação: A estrutura presente.

Diante da enorme quantidade de *discursos*, que podem ser definidos e reconhecidos como uma *narrativa*, seja na literatura, no cinema, no teatro, ou mesmo na nossa experiência cotidiana, onde e como exatamente se pode procurar por uma estrutura comum, que resvala em qualquer narrativa? A definição de discurso narrativo, aquela que o separa das demais formas de discurso, comentada acima, não contempla uma estrutura propriamente que reflita um movimento específico e que regule de forma comum unidades de acontecimentos, colocando-nos dessa forma diante de uma infinidade de possibilidades para a narrativa, a ponto de uma simples experiência cotidiana – como levantar, ir ao trabalho, trabalhar, almoçar, trabalhar mais, voltar para casa, assistir a um jornal e ir dormir – poder, quando relatada, se caracterizar também como uma narrativa.

Mas é patente que algo existe separando um relato de experiências cotidianas de uma história contada na literatura, no cinema, ou no teatro – ao menos aquelas mais conhecidas e estudadas. Em *Gêneros do Discurso* o teórico Tzvetan Todorov nos oferece uma boa resposta: para ele a narrativa não é somente uma consecução de unidades de acontecimentos mas também uma *transformação* de estados. Todorov, procurando evoluir a proposição de Vladimir Propp, que ao procurar por um conjunto de unidades comum a qualquer narrativa fantástica – do universo de contos fantásticos Russos – deparou-se com trinta e uma funções, abrangeu um pouco mais o seu universo de estudo e descobriu, na teoria de Propp uma série de unidades funcionais supérfluas, que poderiam ser tranqüilamente deixadas de lado sem que o “status” de narrativa fosse prejudicado. Na proposta de Todorov, desenvolvida a partir da observação de novelas de Boccaccio, encontramos a narrativa em sua forma mais básica: uma transformação causal de uma determinada situação através de cinco estágios:

- 1 – Um estado de equilíbrio
- 2 – O distúrbio deste equilíbrio por conta de uma ação ou acontecimento.
- 3 – Um reconhecimento de que houve este distúrbio.
- 4 – A intenção e tentativa de reparar o equilíbrio inicial.
- 5 – O restabelecimento deste equilíbrio.

É óbvio que tanto a ordem quanto a necessidade dos cinco estágios não são imperativas em todas as narrativas, o próprio Todorov faz em certa medida esta ressalva. O interessante de sua teoria é a idéia de *transformação*, pois é ela quem separa uma narrativa tradicional, que tem por intenção contar uma história, de um simples relato cotidiano. Nada impede que um simples relato cotidiano seja tratado de forma inteligente de modo a configurar uma história com o *status* de narrativa. Os geniais filmes de Robert Altman são uma prova incontestável disso, mas é preciso ponderar o fato de que são uma exceção no universo de narrativas: neste, a relação causal e a transformação parecem ser realmente uma premissa quase que irrecusável, como explica o próprio Todorov:

*“Nenhuma dessas cinco ações poderia ser omitida sem que o conto perdesse sua identidade. Podemos é claro, imaginar um conto que omita os dois primeiros elementos e comece por uma situação já deficiente; ou que omita os dois últimos, acabando na infelicidade. Mas sente-se muito bem que seriam duas metades de ciclo, ao passo que, aqui dispomos do ciclo completo. Investigações teóricas mostraram – e estudos confirmaram – que esse ciclo participa da própria definição de narrativa: não se pode imaginar uma narrativa que não contenha pelo menos uma parte dele.”*³⁷

³⁷ Todorov, Tzvetan. *Gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p.63,64

É preciso reafirmar a ressalva de Todorov. Uma narrativa pode perfeitamente omitir a restituição de uma situação inicial podendo, inclusive, terminar em um estado mais deficiente. Além disso, pode-se também, como afirma Todorov, começar por um estado já deficiente, e mostrar, ou não, sua causa posteriormente. Existe, porém um aspecto primordial que não deve ser perdido de vista que é a idéia de *transformação* de uma situação em outra. A própria necessidade de restabelecimento pode vir a ser apenas uma opção. Imaginemos, por exemplo, uma narrativa que se dedique a contar a caça por um tesouro. Começa por mostrar personagens em um estado inerte x , que se deparam com a possibilidade de ganhar muito dinheiro e subir na vida, transformando o estado inicial x em um estado melhorado – do ponto vista financeiro – y . Em uma narrativa como esta não há o restabelecimento de um estado inicial, mas há definitivamente a *transformação* – a *diferença* para usar um termo de Todorov. Embora o autor tenha chegado a uma estrutura de unidades mínimas, que de fato contempla um grande número de narrativas – talvez a proposta mais eficiente neste sentido – é preciso ter cuidado ao assumi-lo de forma tão imperativa.

Um processo de transformação implica na existência de qualidades de transformação. O autor Claude Bremond ao buscar também por unidades mínimas da narrativa trabalhou a questão e propôs uma classificação dicotômica das operações de *transformação* – apesar de não utilizar exatamente este termo (transformações). Para ele todas as seqüências elementares de uma narrativa são especificações de uma lógica mais geral onde encontra-se ou um *processo de degradação* ou um *processo de melhoramento*, onde ambos estão sujeitos a um determinado ponto de vista – perspectiva. O *processo de melhoramento* se mostra como tal quando visto através da perspectiva do *beneficiário* do melhoramento, mas pode se configurar de maneira diametralmente oposta – ou seja, como um *processo de degradação* – quando visto através da perspectiva de um possível sujeito, que, para que houvesse o *melhoramento* do *beneficiário*, fora prejudicado. Um exemplo é a clássica relação do

bandido e do herói: Na perspectiva do primeiro há um *processo de melhoramento* – que tem origem na ocorrência de *benefícios*, causados pelo fracasso do bandido, por exemplo –, e na perspectiva do bandido, um *processo de degradação* – que tem origem, por sua vez, na ocorrência de uma ou mais *malfeitorias*, causadas a ele pelo herói. Mas nada impede a existência exclusiva de *processos de degradação* – é, aparentemente, o caso de "Amadeus" como veremos a seguir – ou apenas *processos de melhoramento* – o caso do bandido regenerado e arrependido e do herói vitorioso.

Para Bremond, todo *processo de melhoramento* implica na existência de um estado equilíbrio alterado, assim como o *processo de degradação* em um estado de equilíbrio constituído e em certa media estável. Aqui vemos mais uma vez o termo equilíbrio, outrora empregado por Todorov, desempenhando o mesmo papel. O conceito de *transformação*, mesmo que Bremond não utilize de fato o termo, está igualmente presente nesta teoria. Esta *transformação*, que toma a forma de um *processo de melhoramento* ou de *degradação* culmina para Bremond em uma *reparação*, que é o mesmo que a *reconstituição do estado de equilíbrio* em Todorov.

Bremond propõe ainda uma série de configurações para a operação destes processos. Para o autor o *melhoramento* pode, por exemplo, partir tanto de um agente externo como do próprio beneficiário, pode ser produto de uma *negociação* onde o beneficiário, fica em débito com um suposto responsável pelo melhoramento – o *aliado*. Por outro lado, um *processo de degradação* pode igualmente ser produto de um agente externo ou de uma conduta voluntária, que ele chama então de *sacrifício*.

No entanto, a partir das duas qualidades elementares de *transformação* identificadas e discriminadas em sua teoria, as operações que as produzem, suas qualidades, são facilmente presumíveis em uma narrativa. Além disso as especificações atribuídas aos *processos* formam apenas um panorama geral das infinitas possibilidades de organização existentes, como o próprio autor afirma:

“Melhoramento, degradação, reparação: o circuito da narrativa está agora fechado, abrindo a possibilidade de degradações seguidas de reparações novas, segundo um ciclo que se pode repetir indefinitivamente. Cada uma destas fases pode ela própria se desenvolver ao infinito. Mas, no curso de seu desenvolvimento, será levada a se especificar, por uma série de escolhas alternativas, em uma hierarquia de seqüências encravadas, sempre as mesmas, que determinam exaustivamente o campo do “narrável”. O encadeamento das funções na seqüência elementar, depois das seqüências elementares na seqüência complexa é simultaneamente livre (pois o narrador deve a cada momento escolher a continuação de sua narrativa) e controlado (pois o narrador só tem escolha, após cada opção, entre os dois termos, descontínuos e contraditórios, de uma alternativa).”³⁸

Não existe, para esta pesquisa, portanto, a necessidade de aprofundar estes aspectos da teoria da narrativa. A questão deve ser conduzida até o ponto em que seja ainda relevante para a reflexão central: a música de cinema e em especial a do filme "Amadeus". Foram levantados aqui alguns dos principais aspectos que definem e estruturam um discurso narrativo, ou que ao menos dizem respeito a um grande número de narrativas. O principal objetivo deste breve panorama é procurar identificar nestes aspectos uma relação de relevância com as operações de articulações dramático e épico musicais no cinema. Poderia-se certamente estender a pesquisa no sentido de encontrar reflexões que definam de forma cada vez mais precisa as especificidades e particularidades de um discurso narrativo. Ao buscar-se por paradigmas que rejam a construção de uma narrativa, contemplando de preferência casos que contrariem os modelos propostos até então, poder-se-ia chegar a uma teoria de fato cada vez mais adequada. Todavia, não é projeto deste trabalho engendrar-se pela teoria da narrativa ou a retórica propriamente, mas sim apoiar-se

³⁸ Bremond, Claude. *A lógica dos possíveis narrativos*. In: *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, 1971, p.134

em um universo teórico preexistente no que existe de mais pertinente para esta reflexão a respeito da música de cinema.

A busca por aspectos elementares do discurso narrativo por uma estrutura comum, que integrem um número considerável de narrativas, tem também por objetivo, privar as análises e reflexões sobre *a música como elemento de sintaxe do discurso narrativo no cinema* de uma subjetividade e principalmente de uma relação impressionista, tendo em vista que o elemento “narrativa” e o “discurso” formam, como o próprio título já indica, um fator fundamental desta “equação”. A teoria da narrativa vista até aqui deve colocar, portanto, a disposição desta reflexão instrumentos “científicos” de análise, para a formação de um repertório que permita a observação coerente das operações de articulação musical no cinema.

1.4.4.5 A estrutura narrativa e a música presente

Como já afirmado anteriormente, é também preocupação deste trabalho o discurso como um todo, e não apenas as “orações” vistas separadamente. A articulação de uma música a outros elementos da linguagem cinematográfica demanda uma relação também com o discurso como um todo e não apenas as unidades mínimas de ação – “orações” ou “cine-frases”.

A existência de uma estrutura reguladora das ações que compõem uma narrativa implica em uma unidade entre estas ações, uma organização, e a música deve, neste sentido, procurar configurar um sintagma que remeta a esta organização.

No caso da estrutura pautada na *transformação*, discutida por Todorov, é bastante pertinente que o profissional de cinema, quando se deparar com o trabalho com a música, a leve em conta. Ao fazê-lo ele dispõe-se da possibilidade de trabalhar, por exemplo, a favor da *transformação* criando unidades musicais que reflitam as próprias unidades elementares de uma narrativa.

Os elementos que definem uma música – a melodia, a orquestração, a harmonia, o ritmo, o andamento – podem ser colocados à disposição da linguagem no sentido de configurar relações no nível das “orações – cine frases” e do discurso como um todo. Neste sentido, uma música pode ser utilizada de forma denotativa, como no exemplo do filme *Tubarão*, indexando um motivo melódico a um personagem, por exemplo, e na medida em que as *transformações*, ou os *processos de melhoramento/degradação*, acontecem este motivo pode receber um diferente tratamento musical (seja na harmonia ou na orquestração), e caracterizar tanto idéias de *degradação* quanto de *melhoramento*. A *reparação* de uma situação que teve seu estado de equilíbrio alterado pode então, neste contexto, ser tratada de forma a sugerir através de conotações estéticas o apaziguamento de uma situação.

A discriminação de um motivo musical independe da instrumentação, do andamento, ou até mesmo da harmonia – ou modo – que este motivo está sendo tocado. Assim como um determinado tipo de instrumentação – digamos com instrumentos orientais – pode também ser discriminada independentemente da melodia ou harmonia utilizada. Dessa forma, um compositor tem a possibilidade de indexar um aspecto da música a um elemento da história, digamos um personagem, ou uma situação específica, e indexar um segundo aspecto a um nível específico do discurso, como um *processo de melhoramento*, que quando terminado deixa de receber aquele tipo de tratamento musical.

Mas pode-se também fazer justamente o contrário se este processo for naquele contexto o mais adequado. Não existem fronteiras para a criação, mas é necessário que os instrumentos e a matéria prima sejam do total conhecimento do profissional. As possibilidades que se abrem são infinitas quando se reconhece a importância tanto dos outros elementos de composição do discurso como a própria estrutura e organização deste discurso, todas elas confrontadas com as propriedades musicais e suas infinitas possibilidades de combinação.

Anteriormente afirmou-se que a associação entre uma música e um determinado elemento ou aspecto da narrativa depende de que esta associação faça parte da memória de associações do espectador. Contudo, não existe um repertório *a priori* – principalmente de relações denotativas – de associações entre música e referentes de um mundo cotidianos. A música, como afirma Willy Corrêa de Oliveira³⁹, não pode depender da memória, afinal trata-se de uma enunciação *que ocorre somente uma vez e pela primeira vez no tempo*, e os signos musicais *não apontam para outro sentido além de sua própria estrutura interna*. Assim, cada música, *veiculando seu próprio código – sempre uma enunciação diferente de uma natureza combinatória de frequências, espectros e durações – não pode depender da memória*. Dessa forma, *a chave para a apreensibilidade mensagística deve ser fatualizada*. Desconsiderando, é claro, algumas relações de conotatividade que constituem um repertório *a priori* de convenções: música com ritmos africanos que conota de forma imediata ambiente selvagem, silvestre.

Relações de conotatividade e principalmente aquelas de denotatividade – como o caso do *Tubarão* – que não façam parte de um repertório *a priori* de associações dependem da recorrência para que sejam reconhecidas como signos de um elemento da narrativa ou de uma determinada mensagem.

A recorrência, ou *repetição* é na verdade, um aspeto que se refere a toda construção narrativa: um personagem só é reconhecido como vilão através da recorrência de suas mafeitorias, a não ser que ele seja um “vilão” previamente conhecido – um personagem real, por exemplo, e historicamente reconhecido como vilão – ou que seja caracterizado de forma caricata denotando a imagem de um “vilão”.

³⁹ Oliveira, Willy Corrêa. *Música: a forma ABA – linguagem e memória*. in: *Acta Semiotica et Lingvistica – Revista internacional de semiótica e lingüística V.1*. São Paulo: Hucitec, 1977, p.83

A repetição de motivos é, portanto, um elemento praticamente irrecusável na sintaxe funcional de uma narrativa. No tocante à música, sob a ótica do discurso como um todo, a repetição de associações é também imprescindível para a formação de sentidos, quando se tem como perspectiva níveis mais elaborados de associação: articulações dialéticas da música na narrativa.

Muitas trilhas são construídas, como foi dito anteriormente, a partir de uma ótica predicativa e assumem, do ponto de vista da articulação, a função de ilustrar a seqüência: uma cena de amor é acompanhada por música sentimental, uma cena de perseguição por música que satisfaça aquela ação e assim por diante. Isto pode ser feito sem que se tenha uma preocupação em articular de forma dialética relacionando os motivos com uma idéia, um conceito, ou mesmo um personagem.

Entretanto, a existência de uma unidade musical, no que diz respeito ao material temático, parece, mesmo nestes casos ser bastante imperativa. Motivos musicais se tornam recorrentes no filme apesar de não estarem associados a nenhum elemento em específico.

Como vimos anteriormente uma narrativa distingue-se de um simples relato cotidiano pela imperativa situação de *transformação*. Pois a repetição ou a recorrência de ações, motivos e elementos da sintaxe funcional narrativa também formam um paradigma que confere ao discurso o “status” de narrativa. Para que o nosso mundo de experiências se torne inteligível o discurso narrativo precisa configurar uma lógica na qual a repetição é fundamental. Roland Barthes em *Introdução à análise estrutural da narrativa* explica que:

“(...) A “realidade” de uma seqüência não está na continuação “natural” das ações que a compõem, mas na lógica que aí se expõe, que aí se arrisca e que aí se satisfaz; poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a origem de uma seqüência não é a

observação da realidade, mas a necessidade de variar e de ultrapassar a primeira forma que se ofereceu ao homem, a saber a repetição.”

Todorov, em seu ensaio *As Categorias da narrativa*, também reflete a questão da importância de repetições na sintaxe narrativa e afirma:

“Todos os comentários sobre a “técnica” da narrativa apoiam-se sobre uma simples observação: em toda obra, existe uma tendência à repetição, que concerne à ação, aos personagens, ou mesmo a detalhes da descrição”.⁴⁰

A recorrência, ou a repetição é, portanto, uma **demand**a essencial da narrativa, seja na sintaxe mínima: a construção do caráter de um personagem, como o caso do vilão; seja em níveis mais complexos que remetam ao próprio discurso: a repetição de uma determinada utilização da linguagem indexada a um elemento específico da história; seja no caso das articulações musicais. Esta **demand**a, atinge a música de forma bastante imperativa e praticamente toda trilha de cinema possui uma **unidade** que se pauta na recorrência do material temático como mostra Claudia Gorbmann, na exposição de seu “modelo funcional” (ver página 33)

A partir de uma reflexão sobre a sintaxe funcional de uma narrativa procurou-se encontrar aspectos passíveis de serem veiculados por articulações que envolvam a música. As situações esboçadas estão em caráter de hipótese e, como já afirmado anteriormente, não devem ser tratadas como um “modelo” ou algo definitivo e muito menos como um esgotamento do tema.

Em suma, os caminhos escolhidos para a elaboração deste material tiveram como perspectiva a análise musical do filme proposto: “Amadeus” de Miloš Forman, e apesar de poderem configurar-se para a análise de praticamente todo o tipo de filme

eles refletem de imediato apenas **esta análise**. Muito provavelmente uma mesma metodologia de trabalho ao deparar-se com outro filme, poderia encontrar relevância em outros aspectos da narrativa e da sintaxe audiovisual não abordados nesta reflexão.

⁴⁰ *Op. Cit.* p.216

Capítulo 2 – Segunda aproximação: a música do filme

2.1 – Aspectos formais do filme "Amadeus": o modelo comercial.

Para que a discussão colocada até aqui esteja completa, é inevitável uma análise musical de uma obra que represente e garanta a possibilidade e a eficácia, da utilização da música como um elemento dialético de sintaxe do discurso cinematográfico. Para tanto o trabalho poderia dispor-se de vários filmes e analisar sob este ponto de vista as mais interessantes seqüências de cada um. Entretanto, o que interessa a este trabalho é o discurso como um todo e não apenas situações vistas isoladamente e compostas através de uma articulação musical substancial. A maneira pela qual uma articulação musical pode interferir na cena seguinte, na anterior e no conteúdo do filme como um todo, é tão importante para este trabalho quanto uma análise isolada.

Sendo assim, escolheu-se como objeto de estudo o filme "Amadeus" de Miloš Forman. Este filme tem, como veremos a seguir, as qualidades adequadas para a análise proposta e para a defesa deste ponto de vista. Apesar de se tratar de um filme

representante da grande indústria cinematográfica, enclausurado, portanto em um modelo de cinema pouco aberto à excentricidades estéticas e formais, ou a uma visão mais crítica de cinema, ele apresenta brilhantes recursos do ponto de vista da construção musical.

Sobre as características deste modelo comercial – *hollywoodiano* – de cinema, sobre o qual também está construído "Amadeus" um dos aspectos mais recorrentes é a utilização de uma estrutura dramática. A estrutura tradicional aristotélica da qual falarei com detalhes mais adiante, se manifesta no cinema comercial – e em grande parte do cinema independente e autoral também – como uma premissa irrecusável para a confecção do “bom” filme. Ela é levada de tal modo a sério que muitos manuais de roteiro utilizados por estudantes e profissionais no mundo inteiro trabalham unicamente com a perspectiva deste tipo de estrutura. É interessante colocar que esta utilização sistemática da estrutura dramática tradicional como estratégia para conquistar o gosto do público – sua atenção – garantindo o sucesso financeiro do espetáculo é um fenômeno que diz respeito à própria construção da poética cinematográfica.

O cinema, diferente de todas as outras artes, nasceu com uma perspectiva fundamentalmente mercantilista. É certo que no primeiro momento o maquinário cinematográfico desenvolvido pelos Irmãos Lumière e Thomas Edison era um experimento científico com o registro de imagem em movimento sem a menor pretensão artística; os primeiros “cineastas” eram cientistas e não artistas. Antes do cinema “entrar” para a indústria de entretenimento e se tornar rentável financeiramente, estes cientistas não tinham o interesse de usá-lo para “contar histórias”. Inclusive, um dos primeiros cineastas a impulsionar o cinema em direção à narrativa, Georges Méliès, teve que encomendar equipamento pois não conseguiu convencer os irmãos Lumière a vendê-lo, estes acreditavam que o equipamento já tinha cumprido sua função científica e de fato o interesse pelo equipamento disposto

daquela maneira, sem nenhuma pretensão artística, se perdeu em pouco tempo. Edgar Morin em *Cultura de Massa no século XX* ilustra a questão:

*“As invenções técnicas foram necessárias para que a cultura industrial se tornasse possível: o cinema e o telégrafo sem fio, principalmente. Essas técnicas foram utilizadas com freqüente surpresa de seus inventores: o cinematógrafo, aparelho destinado a registrar o movimento foi absorvido pelo espetáculo, o sonho e o lazer.”*⁴¹

Todavia, o ambiente no qual o cinema foi inserido nesta condição de “curiosidade científica” foram os *Café Concertos*, *Music Hall* e os *Teatros de variedades*. Desta forma, foram os profissionais que circulavam nestes meios os primeiros a se apropriar do maquinário científico para a construção de filmes narrativos. E toda a arte produzida nestes ambientes tinha um único objetivo, o encantamento, a fascinação e a satisfação do público e conseqüentemente o sucesso financeiro. Logo, foi com esta perspectiva que se desenvolveu também este *primeiro cinema*⁴², tendo como principal referência os espetáculos dramáticos e dramático-musicais encenados nestes ambientes.

Como a perspectiva de criação era mercantilista, estes espetáculos não tinham compromisso com um teatro ou uma ópera séria e crítica, e a tradição dramática parecia satisfazer a fórmula do sucesso. Este fato foi muito caro à construção da poética cinematográfica, tanto para o cinema capitalista quanto para o cinema crítico. Cineastas como Eisenstein, por exemplo, que assumiam uma postura mais crítica em relação ao cinema, inovando e buscando soluções criativas e esteticamente eficientes, desenvolveram sua poética a partir de escolhas formais já feitas por este primeiro

⁴¹ Morin, Edgar. *Cultura de Massa no século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 1969, p.25

cinema, mercantilista. Aqui vale abrir um parêntese sobre o termo “escolhas”, pois assumir a construção da poética cinematográfica como um processo natural, como fazem alguns teóricos, é um grande erro. A maneira pela qual se dispõe uma narrativa, a dialética dos planos, a montagem paralela, a utilização da elipse etc., partiram de escolhas deliberadas, feitas por pessoas que sabiam exatamente o que estavam fazendo. Isto não foi um processo natural, como se a linguagem estivesse a espera de ser descoberta. E foi sobre este modelo forjado, como já dito, sob uma perspectiva mercantilista que se formou toda a poética cinematográfica. E mesmo o cinema que procura recusar o tradicional, não dá conta de criar algo completamente novo a partir de um zero, o modelo comercial é sempre referência, e sua recusa nunca é total, alguns aspectos sempre persistem. Edgar Morin continuando sua afirmação explica que:

*“O vento que assim as arrasta (as invenções técnicas como o cinema) em direção à cultura é o vento do lucro capitalista. É para e pelo lucro que se desenvolvem as novas artes técnicas. Não há dúvida de que, sem o impulso prodigioso do espírito capitalista, essas invenções não teriam conhecido um desenvolvimento tão radical e maciçamente orientado.”*⁴³

A despeito do trabalho de alguns cineastas independentes, a estrutura dramática tradicional também forjada por este modelo comercial de cinema, é uma destas heranças que inclusive para parte deste cinema que recusa o entretenimento como único propósito, se tornou uma premissa praticamente irrecusável.

É irônico constatar que no teatro, onde nasceu toda a configuração desta estrutura dramática tradicional, este modelo como único caminho para a criação foi

⁴² Termo utilizado pela autora Flávia Cesariano Costa no livro que leva o mesmo nome, sobre a primeira década do cinema.

recusado muito antes do próprio nascimento do cinema. No livro *teoria do drama moderno* onde Peter Szondi discute a crise no drama ele mostra como o drama tradicional não mais dava conta de veicular questões relativas ao homem contemporâneo. Sobre a unidade de ação nas peças de Strindberg ele diz o seguinte:

*“A unidade de ação torna-se inessencial, se não até mesmo um obstáculo para a representação do desenvolvimento psíquico. (...) Sua tentativa de colocar o ego de um indivíduo e principalmente o seu próprio no centro da obra distancia-se cada vez mais da construção tradicional do drama.”*⁴⁴

A rigidez do gênero dramático deu lugar no teatro a construções que se valem de elementos essencialmente épicos e a estrutura tradicional – divisão em três atos – também é substituída por uma estrutura mais narrativa em forma de episódios. Sobre o dramaturgo Hauptman Szondi afirma que:

*“A própria ação dramática não significa nada mais que travestir tematicamente o princípio formal da épica. A visita de Loth à família Krause configura no plano temático o contato – que funda a forma – do narrador épico com o seu objeto.”*⁴⁵

A peça de teatro homônima na qual o filme "Amadeus" é baseado é construída a partir de uma configuração épica bem próxima a esta esboçada acima. Na versão para o palco "Amadeus" recusa a estrutura tradicional de três atos veiculando a história basicamente através de episódios e sob a ótica de um **narrador personagem**. A divisão em atos ainda existe, mas é limitada a apenas dois atos, não respeitando a função tradicional de cada um. O princípio do drama é subvertido dando lugar a uma

⁴³ *Op.Cit.* p.25

⁴⁴ Szondi, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify. 2001, p.56

forma que se vale ainda de alguns dispositivos dramáticos – como a representação de atores ou o espaço cênico – mas que estão subordinados a uma narrativa essencialmente épica.

É interessante constatar aqui que apesar do filme "Amadeus" ter sido construído a partir desta peça, que recusa o modelo tradicional de drama, no filme a história é configurada de maneira a constituir esta estrutura tradicional o que representa uma evidência de que este modelo é para o cinema algo irrecusável; é um dos fatores que garante o sucesso de um filme – necessário para uma indústria. Contudo, é preciso ressaltar, que não se trata de um filme puramente dramático, a dimensão épica está igualmente presente no filme – ou até em maior grau. Trata-se aqui, de apenas um aspecto do drama – a estrutura tradicional – não presente na peça e resgatada pelo filme por uma questão de ordem mercadológica.

Mas se o teatro, para dar conta de veicular uma narrativa com elementos épicos, recusa tal estrutura, como ela consegue resistir ao cinema?

Primeiro, considerando o caso de "Amadeus" como perspectiva para este questionamento, é preciso esclarecer que a peça e o filme são obras diferentes, cada uma com seu próprio valor. É claro que a essência é fielmente preservada. No entanto, como o próprio autor – Peter Shaffer – afirma em entrevista, o filme é mais uma obra paralela do que uma adaptação da peça propriamente.⁴⁶

A introdução no filme da figura do padre, por exemplo, faz brotar questionamentos morais não presentes na peça. Assim como na versão para o palco, a maior ocorrência de diálogos, própria ao teatro, mas não ao cinema onde se cria uma demanda por transformar o verbal em linguagem visual, possibilita um desenvolvimento mais profundo – e garantido do ponto de vista da enunciação – de determinados assuntos. No final do Ato I, por exemplo, Salieri recita um longo

⁴⁵ *Op. Cit.* p.78

monólogo onde ele amaldiçoa Deus e promete destruir a criatura que ele privilegiou. No filme este “monólogo” – que é um desabafo ao padre – é muito menor e no seu lugar é introduzida uma seqüência onde Salieri retira a imagem da cruz de sua parede e a coloca no fogo. Uma cena como esta, apesar de estar carregada de significados, não garante necessariamente os mesmos pretendidos na versão para o palco onde o processo de enunciação é totalmente verbal.

No sentido de esboçar um esclarecimento desta questão com caráter especulativo, assumir-se-á as seguintes considerações:

O fato de que a natureza do meio audiovisual – a montagem, que permite o deslocamento quase que imediato entre espaços e tempos separados; o close, que permite o destaque a um elemento da representação, a sobreposição de um som relativo a um espaço diferente da imagem – permite um fluxo automático de elementos épicos. No teatro a natureza do drama tem de ser subvertida para a introdução destes elementos, ao passo que no cinema eles são intrínsecos à própria natureza do meio.

A isso se junta o fato de que no teatro de uma forma geral a maior parte do conteúdo é veiculada através de diálogos e monólogos. Já no cinema há um certo equilíbrio entre outros elementos de sintaxe, como a montagem, o posicionamento de câmera, o som, a música, e etc. Ou seja, para este cinema em específico, emoldurado por um modelo industrial, a quantidade excessiva de diálogos não é apenas inapropriada ao meio, mas comprometedora de toda a relação comercial, pois o espectador de cinema já criou uma expectativa por estes dispositivos próprios ao cinema. No caso de “Amadeus” em específico, este fato permite que na peça questões psicológicas complexas que dependem do verbal para serem expostas sejam exploradas com muito mais profundidade que no filme. O conflito é na peça muito

⁴⁶ Fonte: www.warner.com/amadeus

mais interiorizado e fechado em Salieri, tornando a narrativa menos passível de ser emoldurada por uma estrutura tradicional que demanda uma progressão dramática deste conflito.

Não se pode esquecer também o contexto industrial que financiou "Amadeus". O filme custou cerca de 18 milhões de dólares para ser realizado. Esta quantia financiada por grandes estúdios demanda um retorno financeiro, e como consequência o filme tem que se adequar a essa realidade e tornar-se acessível a um maior número de pessoas. Portanto todas estas questões esboçadas acima tomam uma dimensão muito maior e mais restritiva. Cabe mais uma vez citar Edgar Morin, que afirma:

“Mesmo fora da procura de lucro todo sistema industrial tende ao crescimento, e toda produção de massa destinada ao consumo tem sua própria lógica que é a de máximo consumo. A indústria cultural não escapa a essa lei. Mais que isso, nos seus setores os mais concentrados, os mais dinâmicos ela tende ao público universal.”⁴⁷

Tendo em vista estes fatos – o fluxo automático de elementos épicos, a menor quantidade de texto, e a perspectiva de um cinema mercantilista que conseqüentemente inibem certas características que impediriam uma história de se subordinar a uma estrutura rígida – parece que para este cinema, vincular uma narrativa a uma estrutura tradicionalmente dramática é muito menos problemático do ponto de vista formal e estético e do ponto de vista da própria expectativa em relação ao meio .

Outra diferença essencial entre a peça e o filme que se refere também à adequação a um modelo comercial de cinema é o interlocutor de Salieri. No filme, Salieri se vale de um personagem – o padre – para ser seu interlocutor. Já na peça o

próprio público cumpre este papel e constantemente Salieri se refere a ele denunciando a forma e os meios pelo qual aquela narrativa está sendo veiculada. Esta construção essencialmente épica “derruba” a parede existente entre o público e a encenação, recusando o drama puro. O público torna-se parte integrante da história assumindo a posição de confessor:

*“Oh, vocês não vão aparecer? Eu preciso de vocês – desesperadamente! Esta é agora a última hora da minha vida. Aquele que está prestes a morrer lhes implora! O que eu preciso fazer para torná-los visíveis? Fazê-los nascer em carne para serem meu último, último público? ... É necessário uma invocação? É como sempre se fez na ópera! Ah, sim é claro: É isso. Uma invocação! A única maneira [ele levanta] Deixe-me conjurá-los agora – fantasmas de um futuro distante – para que eu possa vê-los. ”*⁴⁸

Neste ponto Salieri se levanta vai ao piano e ao mesmo tempo em que canta em um tom alto e estridente a luz da platéia vai subindo até atingir o seu máximo. Quando isso acontece, ele fala diretamente para a platéia.

No filme esta parede entre a história e o espectador é mantida; e esta é outra premissa na qual o cinema comercial se sustenta para garantir o sucesso perante o público: a ilusão de realidade. O espectador deve absorver uma história esquecendo que o que está vendo é um discurso, construído a partir de determinados códigos, uma ilusão. Roland Barthes ilustra esta questão ao fazer as mesmas considerações sobre a narrativa literária:

“Mas no corrente, nossa sociedade escamoteia também o mais cuidadosamente possível a codificação de situação de narrativa: não se contam mais os

⁴⁷ *Op.Cit.* p.37

*procedimentos de narração que tentam naturalizar a narrativa que vai seguir, fingindo dar-lhe como causa uma ocasião natural, e caso se possa dizer, “desinaugurá-la: romances por cartas, manuscritos pretensamente reencontrados, autor que encontrou o narrador, filmes que lançam sua história antes dos letreiros. A repugnância de mostrar seus códigos marca a sociedade burguesa e a cultura de massa que dela se originou: a uma e a outra, são necessários signos que não pareçam signos.”*⁴⁹

Assim como a estrutura dramática, este tipo de relação com a construção de uma história no cinema é imperativa, poucos diretores – Godard é um bom exemplo – abrem mão disso. No teatro este tipo de “cuidado” já foi superado como mostra o exemplo da peça “Amadeus”. Existem também produções que procuram o fantástico, a fascinação – como os espetáculos da Broadway – e que, dessa maneira, assumem como premissa na sua equação a obliteração das marcas do enunciado, mas mesmo em produções bastante populares, como as de Peter Schaffer, o diálogo com o público e a evidência de um “discurso”, fazem parte do universo de expectativas de quem assiste.

No cinema, quando assistimos a um filme de Godard e os dispositivos, como a câmera, são mostrados, a expectativa, de uma forma geral é surpreendida. Em geral o espectador de cinema espera contemplar a história sem que as marcas de enunciação do discurso sejam reveladas. Para tanto, o cinema se vale de convenções formais e estilísticas como o distanciamento dos personagens em relação à câmera – eles jamais olham para a lente, pois olhar para ela é olhar diretamente para o espectador, derrubando a parede que divide o mundo representado do mundo real e conseqüentemente impossibilitando a concretização da ilusão.

⁴⁸ Shaffer, Peter. *Amadeus*. London: Penguin Plays, 1981, p.18

⁴⁹ *Op.Cit.* p.50,51

Neste sentido, o narrador Salieri que na peça fala para um público, é para este cinema um “problema”. Falar com o espectador e quebrar a ilusão, subverte o princípio deste cinema – comercial – na medida em que nos coloca como participantes da história e não como voyeurs. A solução encontrada para este possível “problema” foi a inserção de um novo personagem, o já comentado padre, que assume então a função de interlocutor.

Este personagem possui poucos diálogos se caracterizando muito mais como um ouvinte passivo – espectador – do que um personagem ativo. Entretanto os valores que sua figura representa são de extrema importância para a configuração da história, pois são exatamente aqueles questionados e combatidos pela narrativa de Salieri. Na análise musical do filme esta importância do padre na história será comentada com mais precisão.

Uma característica deste narrador presente na peça e mantida no filme é a contradição existente entre a narração – o discurso de Salieri – e a história que vemos acontecer através das ações de personagens. Esta forma de narrativa dispõe um narrador que procura colocar as ações dos personagens sob sua ótica, mas estes parecem ganhar uma autonomia traindo a própria narrativa e revelando através desta confrontação entre o personagem narrado e o personagem agindo de fato, uma contradição. Esta contradição provoca em certa medida, a necessidade por parte do espectador de tomar partido da história fazendo o seu próprio julgamento dos fatos.

Um exemplo deste tipo de construção é a maneira como Salieri enxerga Mozart e a maneira como o próprio Mozart através de suas ações e das considerações feitas por outros personagens se revela. Esta ambigüidade do personagem de Mozart mostra que a romanização de seu personagem é fruto da narrativa de Salieri, diz respeito à sua perspectiva. O próprio Mozart se expõe como um homem simples comum e trabalhador. Salieri, como veremos na análise do capítulo seguinte quer e precisa enxergá-lo através de uma ótica romântica.

Todavia, apesar desta característica ser comum à peça e ao filme a maneira como ela se dispõe em um e outro é bastante diferente. No filme a articulação entre passado e presente é, pela própria natureza do cinema, imediata. A confrontação entre a realidade narrada – por Salieri – e a realidade representada – pelos personagens é muito mais sutil e implícita.

A versão para o teatro se vale de recursos como os *Venticelli*, personagens que na história são pagos por Salieri para obterem informações e fofocas sobre Mozart, que anunciam o casamento de Mozart e o fato deste ter sido motivo de conflito com Leopold. Na versão para o cinema esta construção mostra uma representação visual deste casamento e o conflito estabelecido é veiculado apenas através de um gesto de Leopold articulado com uma construção que envolve a música e uma interessante montagem entre som e imagem que, serão futuramente comentados com detalhes.

2.2 A estrutura dramática como elemento regulador do fluxo narrativo.

"Amadeus" é como vimos, um filme que possui uma estrutura essencialmente dramática, mesmo que inevitavelmente subordinada à narrativa épica de Salieri. Tal estrutura tem a função de regular os episódios estabelecendo um conflito e criando uma progressão dramática até sua resolução.

Essas características dramáticas do filme, entre outras não classificam-no, porém, como um filme exclusivamente dramático – do ponto de vista dos gêneros. O próprio Salieri garante a existência do dado épico, tanto no filme quanto na peça. Na realidade, categorizar o cinema como exclusivamente dramático é praticamente impossível, pois a dimensão épica – manifestada, por exemplo, pela montagem, na medida em que existe “alguém” fazendo escolhas pelo melhor ângulo, pela sequência de planos e etc – é intrínseca à anatomia do meio. Estamos diante do narrador implícito discutido no capítulo anterior: mesmo que ele não seja discriminado, está

sempre lá, presente, como um titereiro que manipula os códigos narrativos – o *discurso*. No cinema estão presentes tanto o gênero épico, quanto o dramático e muitas vezes também o lírico.

Este conjunto de três conceitos, batizado de *teoria dos gêneros* que procura classificar a obra literária de acordo com a maneira pela qual o poeta se coloca em relação a seu texto, e tem origem na filosofia grega, deixou de ser seguido rigidamente por todas as áreas da criação artística. No entanto, para filósofos da antiguidade como Platão e Aristóteles – que foram os primeiros a se preocuparem em classificar as obras literárias, chegando nos três conceitos que conhecemos hoje como épico, lírico e dramático – a criação deveria respeitar as molduras de cada gênero e o cruzamento entre um e outro deveria ser sempre evitado.

O gênero lírico é aquele que se centra no universo interior do poeta, apresentando forte carga subjetiva. O poeta é sujeito da sua própria mensagem. Este gênero é, dessa maneira, considerado muitas vezes como expressão da primeira pessoa do singular do tempo presente, mesmo que muitos textos não indiquem um valor temporal propriamente dito.

O gênero épico é, de certa forma, a contraposição ao lírico. O narrador mantém um distanciamento em relação à sua narrativa. Este distanciamento é revelado principalmente pelo aspecto temporal – os fatos narrados estão no pretérito – e pela pessoa – terceira pessoa. O poeta é, nesse sentido um observador que narra um mundo exterior e objetivo.

Drama em grego significa ação. No gênero dramático o poeta se expressa através da representação e da ação em um palco, no tempo presente. O texto é, portanto, escrito para atores representarem, e o poeta se ausenta completamente. Para Aristóteles o drama deveria sempre evitar a manifestação do épico.

No que tange o cinema, uma classificação pura e única é praticamente impossível. A propriedade épica é a mais acentuada, pois existe a constante presença

de um *narrador implícito*, que se materializa na medida em que “escolhe” como e o que o espectador verá e ouvirá o ritmo entre um evento e outro e assim por diante. Mesmo assim, apesar da narrativa estar subordinada a este “narrador”, existe uma ação entre personagens – ou seja, representação – e que muitas vezes se vale de uma estrutura dramática tradicional como é o caso de “Amadeus”. Em sua tese de mestrado, Claudiney Rodrigues Carrasco explica que:

*“Se a pureza dos gêneros é quase impossível no domínio da literatura, o que dizer do cinema, com sua imensa complexidade signica. (...) O dado estrutural, ou substantivo, do gênero cinema é mais próximo ao épico. Todavia, sempre que falamos de cinema, acabamos de uma forma ou de outra, nos referindo a aspectos dramáticos. (...) Em última instância, o que vemos nos filmes narrativos são atores representando personagens envolvidos em determinados conflitos, com suas emoções, fatalidades e mazelas do dia-a-dia. São pessoas imaginárias com as quais podemos nos identificar e cujos conflitos vivenciamos interativamente até que encontrem o seu desenlace. O que é isso senão uma estrutura dramática clássica.”*⁵⁰

A grande maioria de livros e textos sobre dramaturgia tem como objeto de estudo o teatro e não o cinema. Contudo, no cinema, esta estrutura dramática tem como referência a estrutura tradicional usada no teatro, e portanto é possível estudá-la a partir das teorias para o teatro. Martin Esslin⁵¹ em seu livro *Uma Anatomia do Drama*, diz que essa afirmação pode parecer inclusive óbvia quando se observa o grande número de peças adaptadas para filmes e para o rádio, ou de filmes adaptados para o teatro bem como o trânsito ininterrupto de autores, atores e diretores de um veículo para o outro. Para Esslin estes fatos são uma “confirmação clamorosa” de que

⁵⁰ Carrasco Rodrigues, Claudiney. *Música e articulação filmica*. Usp São paulo 1993, P. 95, 96, 97

teatro e cinema podem ser analisados sob a mesma perspectiva quando o foco é a essência ou a natureza do drama. Entende-se por isso que mesmo depois de adaptada para outro meio, por exemplo, uma peça de teatro mantém seu significado e, portanto, sua essência; e que, mesmo que sejam meios que se apresentam de maneira completamente diferente, sua natureza e origem comum permite que uma mesma história consiga circular entre um e outro.

Dos dispositivos que revelam o elemento épico do cinema, as manifestações do narrador implícito são as mais proeminentes. A presença deste narrador é imperativa e mesmo em um filme onde não houvessem cortes, nem movimento de câmera ou qualquer tipo de manipulação, existe uma “escolha”: esta “escolha”. Quando estas escolhas são deliberadas, seja do ângulo de visão sob uma determinada cena, ou como e o que será ouvido pelo espectador, existirá inevitavelmente um narrador.

No caso de “Amadeus”, dentro da estrutura dramática, ou melhor da ação dramática, que está subordinada a este narrador implícito, existe um segundo narrador – narrador personagem – que é representado por Salieri. Ele é **objetivo**, pois está inserido na ação e é reconhecido pelo espectador como a figura de um narrador. Este personagem desenvolve um papel substancial na composição deste filme, pois é o responsável por todo o desenvolvimento da história, e tudo o que vemos está, em certa medida, sendo mostrado através de sua própria perspectiva. Essa hierarquia de narradores – o implícito e o objetivo (narrador personagem) – e a proeminente estrutura dramática deste filme, fazem com que ele seja um caso especial no que se refere à classificação por gênero. Ele é sem dúvida como praticamente todo o cinema comercial: um discurso épico, com estrutura dramática. Porém, tanto o dado épico quanto o dramático são bastante proeminentes.

⁵¹ Esslin, Martin. (1978). A estrutura do drama in: *Uma Anatomia do drama*. Rio De Janeiro: Jorge

Quanto à música, acredita-se que, enquanto fator da articulação filmica ela é um dispositivo épico – como vimos no capítulo sobre história e discurso: ela é uma “mensagem” do narrador implícito –, pois, como explica Claudiney Carrasco, “*na composição da narrativa ela é um instrumento do qual o narrador pode dispor para montar o seu discurso*”.⁵² No entanto, a música de “Amadeus”, objeto de estudo deste trabalho, deverá ser deflagrada, além disso, como elemento articulador da estrutura dramática do filme. Claudiney Rodrigues Carrasco explica que apesar da música fazer parte “*do conjunto de recursos épicos*”. Ela acaba sendo obrigatoriamente colocada, “*assim como os outros fatores do aparato articulatório, a serviço da progressão dramática do filme*”.⁵³ Este assunto diz também respeito ao tema das repetições abordado no capítulo anterior: a narrativa depende, em diversos níveis, de repetições para a configuração de sua sintaxe funcional, e no tocante à progressão dramática, o desenvolvimento do conflito, a repetição exerce um papel fundamental.

Um dado importante sobre a música em “Amadeus”, é o fato dela ser sujeito da ação dramática. Isso significa que a música não é somente um elemento de veiculação ou de composição do discurso filmico, mas ela é, sobretudo parte integrante do plano da *história*, caracterizando-se como um dos principais componentes do tema central. No decorrer do filme, a maior parte das ocorrências musicais é formada por representações de performances – concertos, óperas, ensaios, processo de composição. As performances musicais são eventos de grande importância para a trama, pois é através delas que se desenvolve toda a relação entre os personagens principais. Neste sentido, toda a trilha musical tem, nesse caso, uma articulação bastante significativa com a estrutura dramática do filme. Para uma

⁵² Op. Cit Pag 98

⁵³ Op. Cit Pag 98

análise musical será, portanto pertinente entender o funcionamento da estrutura dramática no cinema, e como ela se desenvolve particularmente no filme "Amadeus".

No capítulo anterior vimos que uma *história* é veiculada a partir de um *discurso* específico: a estrutura dramática nada mais é que uma configuração deste *discurso*. No caso de "Amadeus" essa configuração "especial" está emparelhada com a disposição da música: a organização musical neste filme, remete, em certa medida, à configuração do *discurso* – a estrutura dramática.

2.2.1 Quanto à essência e natureza do texto dramático

A despeito de se chegar a um consenso no que se refere à eficiência do modelo dramático tradicional para a veiculação de conteúdos críticos no cinema, temos como objeto de estudo um filme construído sobre este modelo que deve, desta forma, ser analisado do ponto de vista da linguagem de cinema e com a perspectiva central deste trabalho que é análise funcional da música em "Amadeus".

A grande maioria dos autores parece concordar em uma questão a respeito da natureza de um drama: Praticamente todos têm um conflito como ponto de partida. Consoante Henry A. Jones, através de Renata Pallottini, segue-se que:

"Um Drama⁵⁴ se faz com base em um conflito (...). O Conflito não precisa ser necessariamente um conflito de vontades (a+b), mas o caminhar de uma vontade que se choca com obstáculos, representados ou não por outras vontades" ⁵⁵.

Para a autora, um drama nasce, sobretudo, da necessidade do homem de se ver representado. Entretanto, essa representação acontece com uma forma e uma estrutura determinada e organizada no sentido de captar a atenção de um espectador/platéia

⁵⁴ Deve-se tomar por *Drama* sua definição tradicional, ou seja, a de um texto escrito para ser representados por atores.

para aquilo que está sendo narrado. Isso significa, adaptar a realidade humana seguindo regras que facilitam a compreensão e o interesse por parte do espectador. Ou seja, o drama se estabelece tendo como princípio a representação da realidade humana construída tendo em vista uma platéia ou espectadores. O **conflito** envolvendo os personagens representados é, neste sentido um componente fundamental na construção do drama, pois ele é o maior vínculo entre a obra e o espectador. É através do conflito principal que o espectador se interessa pela obra, ansiando saber a resolução daquele problema. Em *Amadeus* o conflito central, é resumidamente, o confronto entre o gênio e o que se sente medíocre diante do gênio, disputando o mesmo espaço de trabalho e o mesmo público. Quando Salieri descobre em Mozart um compositor insuperável, ele se sente diminuído, perde sua própria identidade, pois enxerga em Mozart exatamente o que ele gostaria de ser; e o que ele é deixa de ter valor e passa a ser desinteressante para ele mesmo. Assim, a busca pela identidade perdida só se torna possível através da aniquilação do outro. Esta condição favorece a existência de um conflito central; que impulsiona o desejo de prejudicar e até matar aquele a quem ele não pode superar, aquele que supera qualquer trabalho que ele faça, por mais dedicado que ele acredite estar sendo.

É preciso sublinhar que este conflito só pode tomar forma na medida em que personagens, representados por atores, se relacionam entre si, agindo um com o outro. Esta ação entre personagens deve ser entendida como toda e qualquer vontade, ou desejo humano, seguida de uma intenção real de realização da mesma. Sobre a ação no drama Renata Pallottini cita Hegel, que explica:

“O Drama apresenta uma ação que tem como base uma pessoa moral. Os acontecimentos parecem nascer da vontade interior e do caráter das personagens

⁵⁵ Pallottini, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: editora Ática, 1988. p. 23

(pessoa moral – indivíduo que pensa; consciente). A ação é a vontade humana que persegue seus objetivos, consciente do resultado final.” ⁵⁶

A ação é, portanto um agente que veicula a possibilidade da existência de um conflito – a condição. Mas não é o único. Além de ser produto de uma ação a condição para a existência de um conflito pode surgir de uma simples fatalidade ou coincidência. Em “*A Liberdade é Azul*”, por exemplo, todo o conflito é estabelecido a partir do momento em que a personagem Julie perde seu marido e sua filha em um acidente de carro. Todavia, a resolução de um conflito criado é inevitavelmente conduzida através de ações de personagens. Renata Pallottini acredita que a ação quando tem um fim determinado colide com outras, e o conjunto dessas ações caminhando para um fim é o que caracteriza a **unidade de ação**. Cada ação, quando resolvida – ou não resolvida –, se choca com outra até um ponto em que seja inevitável uma resolução final, fazendo com que o vínculo criado com o espectador através do conflito seja mantido até o fim da obra.

Para Martin Esslin, este vínculo de interesse entre o espectador e a obra, está por trás de toda a construção dramática, e a essência dessa construção está em despertar a expectativa deste espectador sem, porém, satisfazê-la antes do fim de uma apresentação. Neste sentido, é possível dizer que a ação precisa de um obstáculo. Ou seja, a vontade ou o desejo do personagem não pode ser satisfeito logo no início, é preciso criar uma resistência. Em “*Amadeus*”, por exemplo, todas as tentativas que Salieri faz para conseguir atrapalhar Mozart são fracassadas. Irônicamente, o primeiro episódio em que Mozart se sai realmente prejudicado – a apresentação da ópera *As Bodas de Fígaro* – é fruto de uma fatalidade e não da interferência de Salieri.

Estes obstáculos são suspenses, ou sub-conflitos. São formas de prender o espectador até o final, ou seja, a resolução do conflito central. Para Martin Esslin, um

⁵⁶ Op. Cit..

único elemento, ou um único conflito, ou suspense como prefere chamar, são insuficientes para prender a atenção do espectador durante toda a obra. Ele explica que:



“Ao arco principal da ação será necessário sobrepor uma série de arcos subsidiários”⁵⁷.

Entende-se que o conflito principal é desenvolvido a partir de pequenas ações, com seus subconflitos, subordinadas à unidade de ação. Estes devem, ao que se parece, ser gerados pela incapacidade dos personagens, diante de obstáculos colocados pelo autor, em resolver, ou chegar a um resultado imediato para o conflito principal. Sendo assim, uma obra dramática é dividida em pequenas ações, e a resolução ou não resolução dessas ações deve impelir os personagens à realização de outras ações; este conjunto de ações, resposta, conflitos e resoluções constituem os principais componentes de uma obra dramática, formando como já citado anteriormente, a unidade dramática.

Para Esslin, além do conflito central, que é o maior vínculo estabelecido com o espectador, cada episódio ou cena deve ter o seu próprio suspense, seu próprio conflito interno. O espectador deve se confrontar com um episódio, e se perguntar: “E agora?”, ou “o que será que acontecerá?”, ou ainda “o que está acontecendo?”, ou mesmo “o que aconteceu?”.

Concluindo, o conflito, bem como o caminho para seu desenlace, formam a essência de um drama. Mas, para que um conflito exista, é necessária a existência de uma condição, que por sua vez é produto da ação entre personagens, ou de alguma

⁵⁷ Op. Cit. Pág. 50

fatalidade envolvendo-os. Portanto é possível afirmar que para o desenrolar de um drama é necessário percorrer-se um caminho bastante definido onde:

A – Personagens precisam ser devidamente apresentados para que...

B – possa existir a possibilidade de que uma ação entre eles, ou uma fatalidade envolvendo-os crie a condição para a existência de um conflito.

C – A resolução deste conflito deve passar por obstáculos e dificuldades antes que aconteça de fato.

Toda essa seqüência de elementos necessários à criação de uma obra dramática nos conduz à idéia de estrutura, forma. Sendo assim, para que um drama seja possível os elementos que o compõem devem ser organizados, formatados, ou estruturados.

2.2.2 Quanto à estrutura dramática

A existência do drama depende de uma organização temporal que no caso do drama tradicional é, na maioria das vezes, progressiva. Os acontecimentos devem conduzir os personagens à resolução do conflito central constituindo um movimento. Este movimento contínuo de ações é chamado por Hegel, no livro de Pallottini, de *progressão dramática*. Ele explica que:

“A progressão dramática é a precipitação contínua até o fim, o que se explica exatamente pelo conflito. Como a colisão é o ponto angular e saliente da marcha é a medida que as forças contrárias chegam ao ponto maior do desacordo entre

sentimentos, objetivos e atos, mais se sente a necessidade de uma solução, e mais os acontecimentos são impelidos a esse resultado. “ ⁵⁸

O drama tem, portanto, um tempo determinado e uma forma onde os eventos se dispõem, no sentido de se aproximar cada vez mais de um resultado final. A solução do problema, ou conflito deve ser como que naturalmente, o fim. A estrutura dramática é a forma na qual as ações, os conflitos e as resoluções se dispõem ao longo deste tempo. Em princípio, ações e conflitos jogados na linha temporal de uma obra não são suficientes para despertar interesse. Despertar a atenção, ou criar um vínculo com o espectador, até o fim da obra através destes conflitos, da ação, da expectativa pela resposta a essa ação são, de acordo com Esslin, *“os aspectos mais primitivos e populares da estrutura dramática.”*⁵⁹. Para que estas unidades façam sentido e se concretizem como uma obra dramática elas devem estar dispostas, respeitando uma estrutura formal. Para Esslin, essa estrutura deve ter uma forma discernível, amparada na articulação e na conjunção dos elementos que compõe a obra. Ele explica que:

*“Do mesmo modo que uma peça musical caminha com seus próprios ritmos e precisa ser subdividida em seções distintas, nas estrofes e coros de uma canção, nos movimentos de uma sonata ou de uma sinfonia, assim também o movimento de qualquer forma dramática tem que ser igualmente articulado. (...) Clareza de estrutura e um nítido balisamento do curso da ação são, assim, elementos formais da maior importância na construção do drama.”*⁶⁰

⁵⁸ Op Cit. Pág xx *confirmar essa nota*

⁵⁹ Op.cit pag. 54

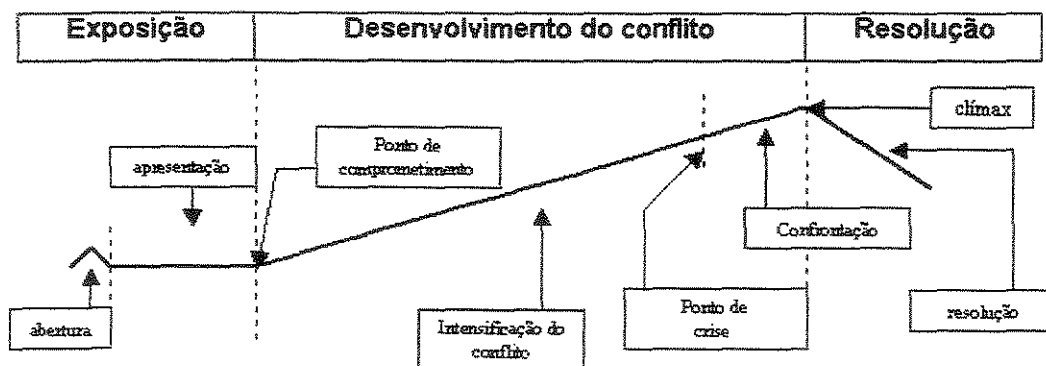
⁶⁰ Op cit pag. 55

Portanto, a divisão de uma obra dramática em seções, e a clareza do curso destas, são elementos que dizem respeito à forma do drama e são de grande importância para a eficácia de uma obra. Para Martin Esslin, “qualquer coisa que não tenha forma ou qualquer indicação de articulação interna pode não ter fim”.⁶¹ A idéia que Esslin faz de não existir um fim, está estreitamente ligada ao fato do espectador perder o interesse. Se uma obra parece não ter fim, por uma questão de amorfismo, muito provavelmente o espectador se desinteressará por ela. O fim precisa ser vislumbrado e indicado durante a obra, para que se crie o interesse em conhecê-lo. Hoje, tanto no teatro como no cinema, a forma de um drama pode ser organizada de muitas maneiras, sem, entretanto, perder essa característica. As teorias clássicas foram desmembradas e muitas vezes inclusive negadas, gerando novas “ordens” e “configurações” dramáticas.

Houve um tempo, porém, em que uma peça “bem sucedida” precisava estar submetida a regras determinadas, criadas por filósofos e teóricos da dramaturgia. O primeiro foi Aristóteles, e sua proposta para uma estrutura dramática criada em seu livro *arte.poética* foi por muito tempo considerada regra essencial para a confecção de uma obra dramática. Aristóteles propôs três grandes atos: A *Exposição*, que é onde os personagens são apresentados e a condição para a existência de um conflito é estabelecida. O *desenvolvimento*, que é representado pelas respostas e obstáculos criados para que o conflito seja resolvido. E por fim a *resolução*, que é a resposta final para o conflito central. Hoje, este tipo de estrutura ainda é referência, como é o caso de “Amadeus”. O cinema comercial, como vimos, utiliza quase que de forma irrecusável este tipo de estrutura, e, além disso ela é configurada, em muitos casos, de maneira bastante rígida. Mas, é preciso ponderar que, mesmo assim, formas mais sofisticadas e complexas – ainda que estejam remetendo-se à tradição – são possíveis

⁶¹ Op Cit. pág.55

de serem encontradas. Para Martin Esslin, à medida que o espectador “*é exposto a quantidades cada vez maiores de drama, é inevitável que seja elevado o nível de sofisticação*”.⁶² O espectador aprende, portanto, a decifrar códigos mais sutis introduzidos em formas narrativas complexas. No livro “*Filmmaking: Narrative and Structural Techniques*” de Bob Foss⁶³, seguindo a proposta de três atos de Aristóteles, ele procura estabelecer uma divisão mais pragmática para a estrutura dramática de um filme. “Amadeus” segue uma estrutura bem semelhante à proposta por Bob Foss. Veremos nesta análise que é possível encontrar em “Amadeus” cada um dos elementos apontados a seguir e a configuração da sintaxe musical, está sempre remetendo-se a eles. Sendo assim, daqui para frente, a análise dramático-musical proposta para este capítulo terá como referência esta estrutura. Ele propõe a seguinte ordem:



A divisão clássica de Aristóteles é subdividida, sendo que a exposição passa a conter uma *abertura*, uma *apresentação* e um *ponto de comprometimento*. O desenvolvimento do conflito é composto pela *intensificação do conflito*, o *ponto de crise* e a *confrontação*. A resolução tem um *clímax* e a *resolução* propriamente dita.

⁶² Op. Cit. pág.53

⁶³ Foss, Bob. (1992). *Dramatic structure in: Filmmaking: Narrative and structural Techniques*. Los Angeles: Silman – James Press. Pg 161

É preciso ressaltar que no livro de Bob Foss, ele apresenta outras possibilidades para estruturas narrativas. Uma delas é a estrutura épica e as intersecções entre épico e dramático que podem surgir. Sendo assim, deixa-se claro que uma maior exploração da estrutura dramática neste trabalho se deve unicamente ao fato de que o objeto de estudo em questão parte deste tipo de estrutura. Pode-se dizer, contudo, que no cinema comercial – onde pode ser situado o filme “Amadeus” – a estrutura dramática, subordinada à narrativa épica – aquela discutida no capítulo anterior –, é bastante comum, e outros autores, como Doc Comparato e Syd Field utilizam-na em manuais e referências práticas de roteiro ou produção cinematográfica.

2.3 Considerações iniciais sobre a disposição musical em "Amadeus".

Todas as questões colocadas acima sobre as características de um modelo comercial de cinema forjado através de uma perspectiva mercantilista, refletem de certa forma também na criação musical para o cinema – a ponto de Claudia Gorbann dedicar um livro à prática musical *hollywoodiana*. A questão é se este modelo delimita igualmente uma prática musical, seja do ponto de vista estético ou funcional, e como se comporta o filme "Amadeus" frente a este possível modelo.

Nesta etapa do trabalho será lançado, portanto, um primeiro olhar sobre a música do filme "Amadeus" no sentido de revelar características sobre um ponto de vista macro-estrutural. É necessário localizar no filme as principais características da atividade musical na história com a perspectiva de abrir um caminho para a análise proposta no capítulo seguinte. E é nesta análise então que será colocada sob reflexão a funcionalidade da música no discurso narrativo audiovisual. Partir-se-á sempre do pressuposto, delineado no começo da dissertação, de que a música, assim como os demais elementos que compõe a linguagem cinematográfica, pode ser empregada e incorporada como um elemento de sintaxe deste discurso. Por se tratar de um filme

que tem a música inserida no universo ficcional – como sujeito da ação, em "Amadeus" o espaço para esta reflexão é bastante profuso.

O primeiro aspecto a ser destacado na análise da música deste filme é o fato dela ser composta totalmente por música não original, ou seja, músicas compiladas de um repertório anterior à produção do filme, que não tinham como objetivo atender às suas necessidades dramáticas e narrativas. Em "Amadeus", praticamente todas as músicas são de Mozart ou de Salieri, ou seja, músicas que possuem autonomia – em todos os sentidos – elas tem um fim em si mesmas.

Entretanto, a tradição **dramático-musical** sempre trabalhou com a perspectiva da música original. Tanto na ópera como no teatro e nos espetáculos de variedades, na grande maioria destes trabalhos sempre predominou a criação de música original, especialmente produzida para acompanhar o espetáculo.

2.3.1 Contexto histórico da criação de música original e da utilização de música compilada.

No cinema a criação de música original para filmes só se consolida como um padrão com a chegada do som sincronizado no final da década de vinte.

Diferente das outras artes, o cinema já nasceu como uma forma de entretenimento de massa. O público deste *primeiro cinema* não era o que se pode chamar de um público “erudito”, em busca de sofisticação. Não era o público da ópera, das distintas salas de concerto ou mesmo das peças de Ibsen, Tchekov ou Hauptmann.

Sendo assim, como vimos anteriormente, a grande referência para a formação da poética musical no cinema, foram os principais formatos de espetáculos populares existentes no século dezenove, exatamente o ambiente onde nasce o cinema. É preciso ressaltar que, assim como a criação das histórias do cinema comercial deste primeiro período teve como referência o teatro popular, foi neste tipo de espetáculo

que as primeiras músicas para cinema, com propósito estético, se espelharam. Como o propósito destes espetáculos era sobretudo o encantamento e entretenimento da platéia, com as escolhas feitas em relação à música não foi diferente. Como contam Manvell e Huntley em seu livro *The technique of Film Music*, nestes teatros populares, eram encenadas versões espetaculares de Shakespeare, “trajadas” de forma a encantar e envolver o público. Neste “traje”, a música tinha o papel de “estimular as emoções”.

“A música era muitas vezes especialmente composta para amoldar-se às necessidades dramáticas do palco, era utilizada como aditivo emocional em momentos salientes da encenação.” ⁶⁴

Manvel e Huntley explicam que, de muitas maneiras o trabalho de composição para teatro no século dezenove, antecipou a criação musical para o cinema sonoro. Inclusive, muita coisa escrita sobre música para teatro na época aplica-se à composição musical dos filmes de hoje. Um dos mais famosos compositores de teatro da época fala sobre o trabalho do compositor com o diretor e produtor de teatro:

“Numa peça onde a música será um importante elemento, é comum o compositor se encontrar com o produtor e diretor para discutir aonde será recomendável a interferência musical. (...) Não é suficiente para um compositor conhecer a peça por inteiro, ele precisa estar em contato próximo com o exato espírito que será dado à peça.” ⁶⁵

⁶⁴ Manvell, Roger. Huntley, John. *The technique of Film Music*. London: Focal Press, 1976 p.16

⁶⁵ *Op. Cit.* p.17

Guardada as devidas proporções, tanto do ponto de vista da produção como da funcionalidade da trilha musical, a prática teatral no século passado não diferia muito da prática atual no cinema. Os músicos envolvidos nas produções teatrais nesta época não foram somente referência para o cinema. Foram eles que de fato assumiram grande parte das colaborações musicais para as primeiras produções cinematográficas, tendo em vista que o próprio cinema nasceu no mesmo ambiente onde estes espetáculos eram produzidos: os Music Haals, vaudevilles e teatros de variedades.

Sobre este fato afirmam, Hanns Eisler e Theodore Adorno em seu livro *Komposition für den Film* que a qualidade dos profissionais envolvidos nestas produções populescas comprometeu de certa forma o desenvolvimento da criação musical para o cinema. Para eles, a colaboração destes profissionais só serviu para segurar a evolução da música de cinema.

É cabível e notável que do ponto de vista funcional, os recursos musicais utilizados nestes teatros – de acordo com registros como o livro de Manvell e Huntley – estão longe de ter a sofisticação conquistada pelo cinema – e também pelo teatro sério e comprometido. No entanto, ainda hoje, para muitos compositores da atualidade, a única perspectiva de integração entre música e cinema ainda está pautada em simplórios recursos como “adicionar emoção”.

Inclusive, no campo da crítica, dificilmente se lê um texto sobre um filme que, quando menciona a música, não recaia sobre aspectos predicativos como “adicionou emoção”, ou “pontuou muito bem determinada cena”. Não é intenção aqui de maneira alguma condenar compositores ou diretores que utilizam a trilha para adicionar emoção, ilustrar ou pontuar uma cena. Estes foram e sempre serão recursos importantíssimos para a criação dramático-musical. O que está em questão é a ausência de uma perspectiva mais ampla por parte de diretores e compositores, que vislumbre associações mais substanciais e criativas.

Como vimos, o cinema nasceu justamente no mesmo ambiente que o teatro popular, disputando espaço também com pequenos números de dança, de teatro, mágica, acrobacia e a formação e consolidação da linguagem cinematográfica se deu através de uma perspectiva bastante mercantilista.

Esta era a principal preocupação dos profissionais envolvidos com *os teatros de variedades* e *music halls*. Nestes ambientes a política era o entretenimento e a diversão com o objetivo de conquistar o maior número de público, vender o maior número de entradas. A música era um importante elemento neste sentido, pois sua utilização para o entretenimento é uma tradição, na verdade, pode se dizer que a música nasce exatamente desta necessidade pelo entretenimento. Portanto, a execução musical para acompanhar qualquer tipo de número era, além de extremamente comum, algo elementar, quase que irrecusável. Logo, as primeiras exhibições de cinema – e de acordo com registros, a primeira de fato – já contavam com a presença da música.

Todavia, na primeira década do cinema, ele ainda estava mais perto de uma curiosidade científica – um número de variedades – do que de uma forma dramática/narrativa – um veículo para contar histórias. Sendo assim, diferente do que já acontecia no teatro, onde a execução musical obedecia, mesmo que de forma primitiva, às necessidades dramáticas, no cinema não existia este tipo de preocupação.

Para estes números não era habitual compor-se música original, como para os espetáculos dramáticos. Os instrumentistas da época trabalhavam com músicas de seu próprio repertório, as partituras que tinham e podiam comprar. As músicas que tocavam para acompanhar os números não-dramáticos, não respeitavam nenhum tipo de associação pré-estabelecida. Pode-se dizer que elas tinham autonomia e a finalidade de cada execução era, assim como o número em si, o entretenimento. Os números eram acompanhados basicamente por músicas extraídas de compilagens do

repertório erudito e a escolha deste repertório era feita pelo próprio músico. Os mais habilidosos ainda improvisavam transições entre uma peça e outra.

Nos primeiros anos do cinema, esta prática de escolher músicas prontas para um filme era bastante comum. A maior parte das trilhas tocadas nas salas de exibição era composta por recortes de músicas existentes. Quando o cinema começa a inclinar-se no sentido da narrativa e do espetáculo e começa a busca por uma linguagem específica e autônoma, cresce também a necessidade de desenvolver uma relação criativa e definitiva – ainda que primitiva – entre música e cinema.

O primeiro problema enfrentado por produtores e diretores que almejavam buscar estas relações mais precisas entre música e cinema foi a falta de autonomia sobre a execução musical. O filme estava sujeito a qualquer tipo de interferência, tendo em vista que cada sala de exibição possuía uma formação de instrumentistas diferente, e a qualidade destes profissionais era bastante diversa e aleatória.

Com o objetivo de atender a esta ansiedade os editores de partituras profissionais de cinema dão o primeiro passo para a consolidação da composição de música original como modelo de produção. Surgem as primeiras *Cue Sheets*: planílias que acompanhavam a película nas quais continham indicações de “climas” e estilos musicais para cada trecho do filme.

Como uma evolução das *Cue Sheets*, por volta de 1913, surgiram as primeiras edições de antologias – como a Kinobibliothek e Fox – que podiam ser adquiridas pelos maestros ou pianistas das salas de exibição. Na maioria das vezes, eles próprios escolhiam o repertório a ser tocado para determinado filme.

Neste sistema de catálogo musical, os temas eram editados e catalogados de acordo com um clima ou uma situação dramática específica. A partir de um índice referencial o músico podia escolher um “*tema para incêndio*” por exemplo. Dessa maneira, explica Roy. Prendergast:

“...os imortais corais de J. S. Bach se tornaram um adágio lamentoso para cenas tristes. Pedacos de grandes sinfonias e operas foram adaptados para surgirem como “Sinistro e Misterioso” de Beethoven ou “Estranho moderado por Tchaichovsky.” ⁶⁶

Assim, toda relação estabelecida entre música e cena estava pautada em convenções musicais estabelecidas nos espetáculos dramático-musicais populares e anteriores ao cinema. E neste momento, mesmo que vulgarizadas, elas contribuíram para a veiculação dos primeiros filmes da história, e, conseqüentemente, para a construção da poética musical no cinema como um todo.

Apesar dos avanços conquistados pelas antologias e as *Cue Sheets*, muitos temiam a arbitrariedade à qual seus filmes ainda estavam sujeitos com a prática vigente, pois o responsável pela interferência musical ainda era o músico, ou maestro da sala. Com a sofisticação da linguagem cinematográfica e das produções, cresceu também a necessidade por parte dos criadores por uma total autonomia em relação à sua obra.

A partitura original já havia sido experimentada no começo da década de dez, em um filme de 1908 França Saint Saens, mas foi D.W. Griffith quem absorveu a idéia para a indústria e a colocou em prática de maneira substancial. Na época foram introduzidos inclusive dispositivos que sincronizavam a regência do maestro à projeção, para que a música apresentasse o máximo de sincronia possível.

A criação de música original já tinha, portanto, ainda no período mudo, se mostrado eficiente. A principal dificuldade era justamente a adaptação que precisava sofrer de sala para sala, pois cada uma tinha sua própria formação de instrumentistas. Enquanto algumas contavam com grandes orquestras, as menores possuíam apenas a presença de um pianista.

⁶⁶ Prendergast, Roy. *Film Music a neglected art*. New York: Norton & Comapny, 1992, p.10

Se este era, de fato, o maior problema, este foi resolvido com a consolidação industrial do som sincronizado.

A *sincronização dos sentidos* como chama Claudiney Carrasco possibilita total autonomia de um diretor sobre sua obra instaurando novas perspectivas para a criação audiovisual. Desde a incorporação do som sincronizado aos filmes, a maior parte das produções trabalha com a partitura original. Em parte por que a sincronização entre som e imagem resolveu o problema da partitura original, que até então era a prática que havia se mostrado mais eficiente nesta busca por autonomia. Mas basicamente e sobretudo porque a criação de música original faz parte da tradição de qualquer espetáculo dramático-musical. A criação de material temático exclusivo permite sua manipulação de uma maneira que a música “pura” não permite. Alguns teóricos, como Manvell e Huntley, falam inclusive de um certo pudor, por parte dos músicos em editar – adequar às suas próprias necessidades – a obra de grandes mestres. Mas mesmo que se faça uma edição, ou adequação, uma música compilada, sujeita a montagem de um filme ao seu próprio tempo.

De fato, o cinema falado – com som sincronizado – consolidou a prática da utilização de música original. Contudo, muitas funções e convenções da criação musical no cinema foram estabelecidas ainda no período mudo, e sua sofisticação culminou no que passou a ser conhecido como “música de cinema”. Este termo, além de definir uma prática musical específica, emoldura de certa forma um padrão estético de criação musical.

Sobre essa questão afirma o autor Michel Chion que, qualquer procedimento estético utilizado na música de cinema já havia sido utilizado por um outro gênero musical anteriormente e que, portanto, não se pode conceber uma especificidade ou estilo próprio à música de cinema. Isso significa somente que, se os procedimentos estéticos utilizados no cinema não são originais, a “música de cinema” não se configura como um gênero novo de música. Michel Chion utiliza este argumento para

sustentar a idéia de que qualquer música existente poderia cumprir as funções de uma “música de cinema”. Esta afirmação é verdadeira, como vimos no capítulo anterior: qualquer música quando articulada com outros elementos da sintaxe cinematográfica irá produzir algum significado diferente daquele existente antes da interferência desta música – é um princípio semântico.

Entretanto, mesmo que todos os procedimentos musicais utilizados pelo cinema já tenham sido utilizados anteriormente por outros gêneros, o fato da forma musical em si ser reincidente no cinema, nos permite enquadrar esta prática musical em um **modelo** estético específico. Basta colocar para uma platéia, um disco de um determinado filme fora do contexto cinematográfico, ele será facilmente identificado como “música de cinema”. Embora qualquer música possa cumprir o papel de “música de cinema” – uma vez que música de cinema é, na verdade, qualquer música, desde que esteja em função de um filme – existem, de fato, como mostra Claudia Gorbmann em *Unheard Melodies* características que emolduram uma prática estética específica. A música feita especialmente para filmes é criada – ou deveria ser criada – tendo o filme como perspectiva; e a organização temática e formal não respeita *a priori* nenhum tipo de forma musical tradicional.

Este fato conduz para uma questão central neste trabalho. Retoma-se a mesma questão colocada no capítulo anterior, sob o ponto e vista da semântica. Mas aqui, considera-se a própria estética e poética musical como ponto de partida. Pode, no cinema contemporâneo, uma música com um universo e contexto próprio cumprir o papel de “música de cinema”? Em outras palavras, partindo do princípio, de que a música de cinema possui códigos próprios, que conseguem atender às necessidades dramático/narrativas de um filme, pode um outro tipo de música, pertencente a um contexto musical próprio cumprir as mesmas funções?

A melhor maneira de responder a essa pergunta é justamente observar e analisar o filme proposto como objeto de estudo neste trabalho, que trabalha unicamente com

essa prática. Neste sentido, o trabalho pretende investigar as possibilidades funcionais da música no cinema, focando em um filme no qual a música não é originalmente feita para ele é sujeito da ação deste filme. As particularidades provenientes dessas condições serão cuidadosamente contempladas.

É certo que existe um modelo estético de música freqüentemente empreendido por compositores de cinema na articulação dramático/musical e/ou épico/musical. A diferença entre música de cinema e outras práticas musicais começa justamente no propósito de cada uma. A música de cinema é funcional. É feita em função de algo e não com um fim em si mesma. Neste sentido, ela é construída em função da sua utilização no contexto cinematográfico, podendo renunciar a todos as formas musicais – canção, sonata, rondó – e se configurar inclusive sem forma alguma.

Tendo em vista a característica do cinema de ser constituído por “pedaços”, planos, seqüências e que o material musical deve se submeter a este aspecto, a forma musical de uma trilha apresenta em geral temas melódicos breves: isso permite que a música seja fragmentada se adequando as necessidades de determinada cena. A orquestração e a harmonização são em geral pouco complexas, pois em geral, e principalmente no cinema comercial, a música fica submergida na ação, ela não é conscientemente escutada, não deve chamar atenção para si própria. Salvo os casos onde ela é colocada propositalmente em primeiro plano em cenas onde a música é o elemento principal, que irá construir todo o significado daquela cena.

A despeito de modelos estéticos, a música feita especialmente para um filme atende por excelência às demandas dramáticas e narrativas do mesmo. Apesar do repertório erudito e popular oferecer uma diversidade enorme de músicas, uma construção audiovisual **séria**, quando utilizar material compilado, terá que na maioria das vezes sujeitar-se ao tempo da música. A este respeito afirmam Manvell e Huntely que:

“As desvantagens em se usar música compilada em filmes dramáticos são muitas. A maior delas é que este tipo de música tem uma vitalidade artística independente do filme. Sua familiaridade com o público já a transformou em um “grau zero” para respostas emocionais que podem ou não ajudar à atmosfera ou situação particular do filme. (...) Outra grande desvantagem em usar música compilada com um forte apelo emocional é que o timing destas seções da música que o diretor deseja utilizar dificilmente se encaixam corretamente à cenas individuais de um filme.”⁶⁷

Além da questão de sincronia, o uso de música compilada exige outros cuidados. Como afirmam Manvell e Huntley, uma música possui todo um significado anterior e independente, e quando inserida em um novo contexto, ela carrega-o consigo. Dessa maneira, a escolha de uma música, para atender às necessidades dramáticas de determinada cena, deve ser precisa e cautelosa.

Um concerto acontece em geral de maneira autônoma. Ele funciona sozinho e não depende de outro elemento para se concretizar como obra de arte. Já a representação deste concerto no cinema é em geral um elemento do filme. Uma parte de um todo, que é a estrutura narrativa deste filme. Sendo assim, este concerto não se concretiza sozinho, ele depende dos demais elementos narrativos. Ele deve ser, portanto, tratado de forma funcional e não como música autônoma. Porém, a edição de qualquer música autônoma para adequar-se à narrativa corre o risco de descaracterizá-la transformando-a em uma nova música. O terreno para a utilização de música compilada é, portanto, bastante complexo e delicado. Deve-se ter muito cuidado e muita certeza e clareza do efeito que causará tal procedimento ao ser empregado.

⁶⁷ *Op. Cit.* p.75

2.3.2 A utilização de música compilada em "Amadeus".

Em "Amadeus" o uso de material compilado é, de certa forma, menos problemático tendo em vista que o tema do filme é a própria música. A maior parte das interferências musicais estão inseridas na própria ação principalmente na representação de performances musicais – óperas e concertos. Cenas no cinema envolvendo performances musicais são bastante comuns, mas, ao contrário do que acontece em "Amadeus", na maioria dos casos, a música não exerce uma função sintática e semântica substancial na narrativa como veremos a seguir. Elas são meras conseqüências da representação daquela história.

A quantidade de música ouvida em "Amadeus" é bem grande e ela não é usada somente como pano de fundo ou como uma conseqüência da representação da vida de Mozart. Em "Amadeus" a música é também um "personagem", e talvez o mais importante deles, o pivô de um conflito – Salieri/Mozart, Salieri/Deus – e dessa forma de toda a trama.

É importante ressaltar que a maior parte destas representações de performances musicais são óperas.

Estas óperas estão intensamente conectadas à trama como um todo e são, sobretudo, o objeto da rivalidade entre Mozart e Salieri. É principalmente através delas que Mozart confirma, no filme, seu lugar como o melhor compositor do mundo e Salieri, como o medíocre a quem foi concedido apenas a habilidade de reconhecer a genialidade de seu rival. É através da representação das óperas que Salieri age para prejudicar seu rival e fazer com que seu próprio trabalho o prejudique, interferindo para que as apresentações sejam "cortadas", ou que fiquem pouco tempo em cartaz.

Na vida real, Salieri se dedicou principalmente à ópera. Escreveu ao todo quarenta e três peças, a grande maioria para o teatro de Viena (*Vienna Burgtheater* e *Vienna Kärntnertortheater*). Seus trabalhos instrumentais (feitos para formação instrumental, sem vozes como a ópera), foram compostos, na sua maioria, enquanto

jovem e formam apenas uma pequena fração de todo o seu repertório. Mozart, do contrário, compôs inúmeras peças para todos os gêneros musicais, mas é à ópera que o filme mais se dedica. A rivalidade musical entre Mozart e Salieri se materializa no filme muito mais facilmente através da ópera, tendo em vista que Salieri compôs praticamente apenas para este gênero.

Tanto a ópera quanto o cinema canalizam suas significações através dos mesmos sentidos humanos: a audição e a visão. A diferença é que, na ópera, o verbal está contido em notas musicais, colocando a música inevitavelmente em primeiro plano. No cinema contemporâneo, o texto, um dos elementos mais importantes – do ponto de vista da inteligência do conteúdo – de sintaxe do discurso, não possui este tipo conexão com a música, a não ser nos musicais. A ópera é concebida para ser encenada e sua representação no cinema pode ser problemática quando concebida da mesma maneira que no palco. No cinema, a representação de uma ópera fica longe ter o mesmo efeito que uma apresentação normal. Em *“The technique of Film Music”*⁶⁸ Manvell e Huntley afirmam que a ópera filmada só pode ser bem sucedida quando produzida especialmente para o filme, tendo em perspectiva as características pertinentes ao meio audiovisual.

Contudo, apesar de grande parte do filme “Amadeus” se dedicar à representação de óperas, neste caso elas tem uma função sintática na narrativa. As representações estão longe de ser o objetivo do filme. Somadas à narração de Salieri elas estão ali para alimentarem o conflito central além de serem ponto de referência temporal na continuidade da história. Neste sentido, os principais problemas que a representação de uma ópera poderia enfrentar quando disposta diante das câmeras não afetam as construções feitas em “Amadeus”. Mesmo porquê, todas elas foram de fato configuradas especialmente para o filme, com coreografia especialmente elaborada

⁶⁸ *Op. Cit.*

por Twila Tharp (que já havia trabalhado com Miloš Forman no filme *Hair*). O foco na representação não é a performance da ópera em si, mas a performance de Mozart que sob a perspectiva de Salieri representa um afronte, ou um ataque.

Este aspecto da narrativa está diretamente ligado à teoria de Claude Bremond na qual uma ação de *malfeitoria* – que, vale lembrar, sempre depende do ponto de vista (perspectiva) adotado – conduz a um *processo de degradação*. Em "Amadeus", a condição de *malfeitoria* se manifesta tanto no ponto de vista de Mozart quanto de Salieri: ambos são responsáveis pela *malfeitoria* direcionada ao outro. No caso, para Salieri a beleza da música de Mozart representa esta *malfeitoria* que conduz a um *processo de degradação* – a perda da sua identidade, a destruição de seus valores. Este, por sua vez, demanda um *processo de melhoramento* – a recuperação do *estado de equilíbrio* alterado – que no caso de Salieri se concretiza-se apenas através de ações de *malfeitoria* para com o responsável por sua *degradação* – Mozart. A representação de performances musicais, e principalmente de óperas, representa um papel fundamental nesta lógica narrativa em "Amadeus".

A montagem concentra-se, dessa forma, em mostrar principalmente planos de Mozart regendo e planos de Salieri que revelam sua impressão afetando seu espírito. Os trechos de ópera escolhidos para configurar esta situação de “ataque” ou *malfeitoria*, são aqueles que mais satisfazem a relação de deslumbre – que através do ponto de vista de Salieri constituem consequentemente uma *malfeitoria*, mesmo que inconsciente, proveniente de Mozart.

Outra interferência musical bastante presente na ação é a representação do ato de compor e a audição interna que tanto Mozart quanto Salieri possuem, ao lerem uma partitura. Mesmo que essas construções sejam fantasiosas, na história elas se tornam legítimas, pois são uma opção para representar a audição e o ato de compor necessários à construção da *história*. Toda a fascinação de Salieri pela música de

Mozart dependeria, sem o uso deste recurso, da sua presença em concertos, e conseqüentemente da performance exaustiva dos mesmos.

Como essa fascinação é a base para a construção do conflito sua reincidência no filme é extremamente importante. Logo, considerando este contexto, a saída encontrada para evitar que a história fosse toda delineada em torno de performances e concertos é bastante interessante. Ao lerem uma partitura os personagens conseguem mentalmente ouvir a música por inteiro e essa audição é dramatizada e disposta aos espectadores em uma relação de *audição subjetiva*. O termo foi aqui emprestado da decupagem clássica que considera *subjetiva* – *câmera subjetiva* – a imagem mostrada através do ponto de vista de um personagem; o que vemos é o que ele vê, assim como *ponto de vista* tem o seu equivalente *ponto de escuta* discutido no capítulo anterior. *Audição subjetiva* é, portanto, ouvir exatamente o que o personagem ouve. Diferente da audição comum a todos os personagens, pois a subjetiva é um privilégio de um determinado personagem.

Contudo, o filme possui também momentos onde a música é construída fora da ação, como elemento de articulação épica (música não-diegética). Apesar de serem poucos, seu fluxo na narrativa é bastante acamado e a ação é articulada de forma muito eficiente como será constatado na análise do capítulo seguinte. Assim como a montagem e os demais códigos próprios ao cinema representam operações de um *discurso* e conseqüentemente de um **narrador implícito**, assim é também com a música e especialmente a não-diegética, no caso de "Amadeus" por colocar este narrador, em um plano mais evidente. Foi discutido no capítulo anterior que a música, quando veicula uma "mensagem" que não incorre no universo narrativo, é um elemento do *discurso* uma voz – fala – deste *narrador implícito*. Este tipo de construção pode ser efetuada tanto com músicas diegéticas – inseridas no universo representado – como com músicas não-diegéticas (olhar no capítulo anterior a discussão que separa os conceitos que opõem *história e discurso* e diegético e não-

diegético). Entretanto, a utilização da música como voz de um possível **narrador implícito** consegue “materializar” sua presença de forma muito mais evidente através de uma interferência não-diegética, pois tanto a “mensagem” como a própria emissão da música operam no plano do *discurso*.. No caso de "Amadeus" a presença deste tipo de interferência não-diegética, tendo em vista a sua pouca utilização no filme, potencializa ainda mais este efeito de evidenciar a voz de um **narrador implícito**.

Além disso, também pelo motivo de não acontecer muito no filme, este tipo de interferência musical não-diegética tem um propósito sempre muito definido, do contrário, encontraria-se uma maneira na narrativa de articular aquela determinada passagem musical inserida na ação como é com a maioria dos casos.

Por fim, é preciso considerar a relevância da música na estrutura dramática deste filme. Como já foi insistida acima, tal estrutura tem um peso bastante considerável na disposição dos episódios e na construção da história, e a música além de trabalhar como um elemento funcional em cada cena trabalha conectando os assuntos bem como o próprio sistema desta estrutura dramática: as músicas que configuram o começo da história narrada por Salieri são em geral de caráter menos intimista e tempestuoso, sendo que o desenvolvimento de uma dimensão trágica da música parece acompanhar a progressão dramática do filme na medida em que o conflito se desenvolve conduzindo ao próprio clímax trágico da história. Este procedimento não segue de forma rígida, tanto que logo no começo já ouvimos os trágicos acordes de *Don Giovanni* e no final nos deleitamos ao som bem humorado da *Flauta Mágica*. Esta relação é estabelecida através da quantidade de inserções. No começo do filme ouvimos de forma geral muito menos peças tempestuosas e profundas do que no fim e vice e versa. Dada esta grande importância da estrutura no filme e da sua relevância em relação à música optou-se por uma questão de conveniência subdividir a análise em acordo com esta estrutura.

Capítulo 3 – Análise semântica das funções musicais em "Amadeus".

3.1 Exposição.

Para Bob Foss, a exposição é a seção de um drama onde as “regras do jogo” devem ser esclarecidas. Além disso, o espectador precisa tomar contato com o espaço em que acontecerão as ações e os personagens envolvidos. O autor explica:

“Nós podemos comparar um drama a um jogo de xadrez. Se o espectador não entender as regras (como cada peça pode se mover dentro do tabuleiro), o jogo para ele é apenas uma série de movimentos incompreensíveis. Em um drama, a exposição explica as regras deste jogo e nos mostra toda a informação necessária para permitir-nos acompanhar este jogo com o maior proveito possível” ⁶⁹

O espaço dramático é, em princípio, um espaço vazio até que seja abastecido de elementos que possam fazer com que a representação seja entendida por uma platéia ou espectador. O espectador precisa conhecer os personagens e seus motivos para que possa entender as ações conduzidas por cada um deles.

3.1.1 Abertura.

Quanto à abertura, para Bob Foss, seu propósito principal é criar a curiosidade e o interesse no espectador pela história que se segue. Na abertura o espectador já deve ser informado que tipo de filme ele está para ver. A abertura pode ser bastante objetiva e nos mostrar informações indispensáveis para o perfeito entendimento do filme, como é o caso de “Amadeus”.

Entretanto, muitos filmes demandam uma abertura mais subjetiva, que apenas sugere com imagens abstratas o tema do filme e, mesmo assim, conseguem despertar o interesse do espectador. Em outros casos, a abertura é abolida, no lugar dela apenas créditos com fundo negro.

A abertura em *Amadeus* é muito objetiva e bastante eficiente. Nesta primeira sequência nos é mostrada informação suficiente para sabermos que se trata de uma história de época, que o personagem em questão tem ou teve algum tipo de relação com Mozart, é velho, é rico, pois possui criados, está mentalmente perturbado, pois tentou se matar, mora em uma cidade grande, e foi levado para fora de sua casa para ser internado. Todas essas informações nos provocam perguntas que precisam ser respondidas e despertam, portanto, o interesse pelo que se segue. O espectador é envolvido pelo mistério da tentativa de suicídio e da informação não comprovada de que aquele homem pode ter matado Mozart.

Essa abertura possui duas músicas. A primeira é na verdade um fragmento, de aproximadamente 20 segundos de música, dois acordes que surgem um pouco antes de aparecer o primeiro plano do filme. Portanto, o primeiro elemento que surge no filme, é um som, uma música. Estes acordes pertencem ao começo da cena do comendador do ato II da ópera “*Don Giovanni*”.

⁶⁹ Op. Cit. pág 161

Nessa cena, Don Giovanni recebe a visita do Comendador, uma espécie de morte que irá levar sua vida pelos pecados que cometeu. Estes acordes antecedem o exato momento em que o comendador bate à porta de Don Giovanni e conferem a esta cena da ópera o clima de mistério, terror e fatalidade que está por vir. Os acordes funcionam como uma espécie de prenúncio da “morte” e são recorrentes durante o filme, se caracterizando como o principal motivo condutor da história – *leitmotiv*. Este assunto será debatido com mais detalhes adiante. Por hora, vale colocar que o conceito de *leitmotiv* ou motivo condutor – um motivo, que associa-se a um elemento da narrativa como um personagem, um sentimento, uma situação – remete diretamente ao tema das *repetições* na sintaxe funcional de uma narrativa discutido no capítulo 1.

É importante ressaltar aqui o fato de que estes acordes foram escritos, na ópera, para representar justamente a morte, e neste começo de filme, mesmo que ainda dissociados de qualquer contexto, eles já nos sugerem um clima pesado e misterioso. Logo após o primeiro acorde (ré menor) acontece uma pausa e no meio dela ouvimos pela primeira vez Salieri gritar: “Mozart!”. Seu grito é seguido do acorde seguinte que, consecutivamente, é seguido dos próximos gritos. Os dois acordes funcionam como uma espécie de “moldura” para o nome de Mozart, gritado por Salieri. Eles literalmente envolvem o nome de Mozart no clima escuro e misterioso de fatalidade sugerido pela música. No decorrer do filme quando a origem destes acordes é mostrada, fica claro que desde o começo eles cumprem praticamente o mesmo papel que no contexto da ópera. O prenúncio da morte, está ligado nesse caso à morte de Salieri, que acabou de tentar o suicídio. Como os acordes “envolvem” o nome de Mozart, podemos conceber que a “Morte”, para Salieri chega através da memória que ele tem de Mozart. Seu tormento por acreditar que levou Mozart à morte, faz com que sua “vítima” se materialize, na sua imaginação perturbada, como a própria “Morte”.

O filme consegue prender a atenção do espectador já despertando as primeiras perguntas, logo no seu primeiro, dando uma pista do contexto no qual Mozart será inserido nesta história. Segundos depois Salieri grita “Mozart, perdoe seu assassino!”, deixando essa idéia – de ter o nome de Mozart associada a algo sombrio e fatal – mais clara e evidente.

A cena seguinte, dentro da casa de Salieri é aquela que nos mostra os dois criados tentando persuadi-lo e arrombando a porta para encontrá-lo com o pescoço cortado. No momento exato em que a porta é arrombada começa a tocar o primeiro movimento da Sinfonia No 25 K.183 em Sol menor. Essa sinfonia, então, acompanha todo o restante da abertura do filme até o momento em que se encerram os créditos finais e o dia amanhece formando uma elipse temporal para a sequência seguinte.

Esta Sinfonia está em tom menor o que era muito pouco comum na época em que foi criada, como explica Neal Zaslaw em seu livro *Mozart Symphonies*:

*“A maior parte das Sinfonias no século dezoito são em tons maiores e parecem transmitir o sentimento otimista do ‘grandioso, do festivo e do nobre’ citados por Schulz, mais do que o sentimento obscuro, pessimista ou passional dos poucos trabalhos em tons menores.”*⁷⁰

Essas características, de trabalhos com tonalidade menor, apontadas pelo autor são mais comuns no período romântico. Apesar dos compositores deste período produzirem menos trabalhos deste tipo do que seus antecessores – isto em grande parte pelo tamanho das sinfonias mais modernas – ainda assim, a proporção entre os trabalhos maiores e menores é bem mais homogenia. Podemos encontrar ótimos exemplos de sinfonias em tom menor nos trabalhos de Schubert e Brahms, por exemplo.

Neal Zaslaw explica que os sons de uma sinfonia em tom menor do começo dos anos 1770 não eram, todavia, sons absolutamente novos. Os efeitos conseguidos com uma música em tonalidade menor já eram usados na ópera para sugerir tempestades naturais ou, ainda, distúrbios de emoção humana.

Das quarenta sinfonias compostas por Mozart, apenas duas, são em tom menor. Mas a escolha pela 25^a não se deve somente às características em comum de sinfonias deste tipo. Mesmo porquê se fosse uma questão de tonalidade apenas, o repertório de Mozart oferece amplas possibilidades. A escolha de uma sinfonia ao invés de um concerto, por exemplo, pode ser explicada pelo fato de que um concerto coloca em evidência um único instrumento, conferindo à música um certo caráter de personalidade que não convém a uma cena de abertura como esta.

Existe uma máxima que caracteriza músicas com melodia solada por um único instrumento, como pessoais. O instrumento solo pode ser muitas vezes interpretado, ou assimilado como uma materialização sonora individual de um personagem – indivíduo – ou de suas emoções particulares. Quando a música é tocada com instrumentação densa e com a melodia diluída em vários instrumentos, não é possível reconhecer ou distinguir este indivíduo, o material temático passa representar uma coletividade, ou, no que se refere à emoção, um sentimento impessoal dissociado de uma única pessoa.

Nesta cena, não existe nenhuma relação de maior intimidade com nenhum dos personagens, pois eles ainda não foram apresentados. A escolha por um concerto iria certamente chamar a atenção para o personagem de Salieri e poderia causar uma impressão equivocada do seu papel na história. Como a função da abertura é introduzir o espectador na narrativa, despertar as primeiras questões, em poucos

⁷⁰ Zaslaw, Neal. (1989) Salzburg (II) (1770-1777) in: *Mozart Symphonies*. New York: Oxford Press.

minutos, não existe espaço para divergências. O indivíduo Salieri não deve ser o centro da atenção, mas sim sua morte e sua confissão de ter assassinado Mozart.

A abertura *Allegro com brio* ouvida em “Amadeus” nos mostra além do caráter tempestuoso e passional apontado por Zaslaw, características imprescindíveis para a articulação desta cena com uma música. Para ele, este movimento (ver exemplo abaixo), com suas notas sincopadas e repetidas, nos causa uma certa sensação de urgência. Ele completa:

*“E a seção de cordas produzindo um efeito de eco não é meramente decorativa, mas sim, adiciona intensidade a esse efeito”.*⁷¹

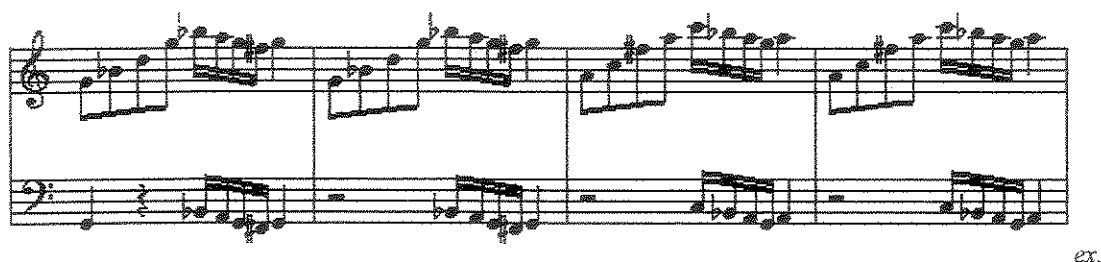


K. 183a

Os primeiros compassos em tom menor (exemplo K183a), e com o efeito de urgência apontado por Zaslaw, acompanham com perfeição a cena de Salieri sendo resgatado e levado pelas ruas de Viena. A sensação de urgência que a cena demanda, é reforçada por um clima sombrio e carregado de um certo suspense, conferido pela melodia com intervalos melódicos menores do tema principal (segunda menor, quarta diminuta e sexta menor) e pela repetição dessas notas a cada compasso. Essa repetição faz com que, apesar do andamento rápido, a mudança de notas, ou seja, o ritmo melódico seja lento e aconteça apenas de compasso para compasso, conferindo

⁷¹ Op. Cit. Pág. 263

à música peso e intensidade. Esse peso é mais saliente nos quatro primeiros compassos, que acompanham justamente o momento em que Salieri é descoberto com a garganta cortada.



K.183b

Do quinto compasso em diante (exemplo *K.183b*) seguem-se oito compassos com outro motivo rítmico e melódico, menos pesado que o anterior, mas com o mesmo caráter de urgência apontado por Zaslav, se enquadrando perfeitamente na dinâmica da cena. Salieri acabou de ser descoberto e agora precisa ser levado com rapidez, antes que morra.

Porém, no compasso 29 após uma pausa, a música modula para o acorde relativo maior de Sol (Si bemol maior). O contraste entre este acorde maior com suas características já mencionadas acima, e o tom menor ouvido até então, poderia causar um grande choque com o conteúdo e o clima da cena. Todavia, Miloš Forman nos mostra uma brilhante solução: Ao invés de cortar a música pela metade, ou fazer algum tipo de edição musical, ele corta para uma cena de baile e então segue montando este baile e a condução de Salieri em paralelo, até o fim da seqüência, quando Salieri chega no hospital. O espectador aceita perfeitamente a mudança de clima da música, pois ela deixa de estar associada somente com a tentativa de suicídio e o urgente resgate.

Passa a existir uma idéia maior: o centro da cena deixa de ser exclusivamente o suicida e passa a ser também, a cidade por onde ele é levado. Ao espectador é mostrado então mais uma informação: a cidade onde Salieri mora é, muito provavelmente, um centro urbano. Prova disso, é a exibição das grandes construções, as pessoas andando na rua de noite e um baile acontecendo em um salão como aquele.

Para finalizar o diretor faz uma elipse temporal que vai nos conduzir à próxima seqüência. A música é cortada no compasso 95 logo após a primeira repetição da exposição do tema principal. Essa repetição é importantíssima, pois nos reintroduz o clima inicial da cena, nos lembrando que além de estarmos em um centro urbano com seus bailes e suas construções grandiosas, um homem acabou de tentar suicídio, dizendo que matou Wolfgang Amadeus Mozart.

Uma importante constatação sobre as duas músicas da abertura é o fato delas serem não-diegéticas. Este é, como vimos, um raro momento no filme, pois na maior parte dele, as ocorrências musicais são diegéticas, ou seja, a fonte sonora aparece na cena, ou ao menos está implícita. A música não diegética é em geral uma evidência da presença de um narrador. No caso de "Amadeus" durante todo o filme, este narrador é Salieri, portanto, antes dele ser devidamente apresentado, a música não-diegética está na voz do **narrador implícito (ou subjetivo)**, comentado nos dois capítulos precedentes. Claudiney Rodrigues Carrasco explica que:

*"De um modo geral, todos os créditos iniciais tem por objetivo direcionar a atenção do espectador para o início da narrativa. Eles são o espaço reservado ao narrador para sua preleção inicial."*⁷²

⁷² Op cit. Pág. 107

Carrasco acredita que este tipo de interferência musical, por manifestar a presença de um narrador, tem um caráter épico. Como vimos anteriormente, "Amadeus" é um filme com estrutura dramática, mas com elementos épicos, como a figura de um narrador que interfere na história, e principalmente na maneira como absorvemos a história que conta.

Neste sentido a presença de música não-diegética neste começo nos aponta para uma certa ordem hierárquica de narradores. O **narrador implícito** se mostra presente nesta abertura para então colocar a narração na voz de um narrador personagem, Salieri. Tendo em vista que toda a aparição musical existente depois da abertura pode ser considerada como parte da lembrança ou narração de Salieri, e, portanto, diegética, essa multiplicidade de vozes narrativas se faz evidente. Somente no final quando o compositor termina sua história é que a música propriamente não-diegética emerge novamente revelando o **narrador implícito** que até então ocultava as marcas de seu discurso. A transição da *abertura* para a *apresentação* marca um ponto saliente no contraste entre as formas de interferência musical – a diegética e a não-diegética. A partir deste ponto do filme, qualquer música pode ser considerada como parte do universo imaginário de Salieri e portanto diegética, entretanto, o termo ainda poderá ser utilizado como de costume: para representar as músicas cuja fonte sonora não é identificável na cena e nem encontra-se implícita.

3.1.2 Apresentação

A apresentação de acordo com Bob Foss "*é geralmente a parte do filme que constrói informação detalhada e proporciona a condição adequada para o desenvolvimento da ação dramática*".⁷³ Para ele, neste trecho de um filme é

⁷³ Op. Cit. Pág. 162

essencial que se apresentem os personagens, suas relações e seu ambiente, bem como a pre-condição para o estabelecimento de um conflito central.

Não se pode determinar exatamente onde começa e onde termina cada uma das seções de uma estrutura dramática em um filme. Contudo, em "Amadeus", essa divisão pode parecer um pouco mais evidente. A seqüência de abertura, por exemplo, encerra juntamente com a música, com os créditos e com uma elipse que parece conduzir à seqüência seguinte como se representasse um outro episódio. O começo da apresentação é, portanto, a seqüência que se segue a essa.

Essa seqüência começa apresentando o personagem que acabamos de ver tentando se suicidar. Na lógica das ações de Esslin⁷⁴, na qual um conflito ou uma pergunta (suspense) demanda uma resposta ou resolução imediata, essa seqüência responde a primeira pergunta que o espectador se fez: *Quem é esta pessoa, e porquê tentou suicídio?*. Porém, depois de esclarecida essa pergunta, outras são levantadas, assegurando o interesse pela continuidade da obra.

Salieri é visitado por um Padre que quer que ele se confesse, e diante das insistências deste o compositor pergunta se ele o conhece, o padre então afirma:

"Isso não faz diferença. Todos os homens são iguais perante Deus."

No filme, tanto Salieri quanto o Padre representam convenções humanas a respeito de Deus e da relação do homem com Deus. Mas a contemplação da experiência de Salieri narrada por ele mesmo durante o filme condena a legitimidade dessas convenções.

É preciso deixar claro que a história que iremos ouvir é a última estratégia de Salieri para tentar vencer este Deus, que, para ele, o traiu. Todavia, o próprio

⁷⁴ ver página 18

juízo que ele faz de Deus no filme mostra que mesmo depois de toda a sua experiência ele ainda cria um vínculo bastante convencional com Deus: pois atribui, por exemplo, as tragédias e alegrias da vida a Ele. Este fato será comentado com mais profundidade adiante. No entanto, a história que ele veicula, independente da sua própria relação com Deus, obriga seus interlocutores – na peça o público e no filme o padree o público – a tomarem uma posição crítica em relação a isso.

A inserção de um padre, especificamente, como o interlocutor no filme, amplia este efeito crítico, pois ele representa de forma inevitável e maximizada aqueles valores questionados.

Salieri passa a contar a sua história e conseqüentemente a de Mozart que, afinal é o motivo pelo qual ele se encontra naquele hospital com sua garganta cortada. A música tem um papel importantíssimo nessa seqüência, pois é através dela que o espectador toma um primeiro contato com o abismo existente entre os dois compositores retratados no filme. E é ela que, sobretudo, conecta os dois protagonistas garantindo a possibilidade da história se desenvolver.

Antes de se apresentar, Salieri procura saber se o Padre reconhece suas músicas. Ele toca alguns trechos de suas obras e entre eles está uma ária de uma ópera. Neste trecho, Salieri faz uma introdução ao piano, e a continuação da música é feita por uma orquestra imaginária que toca para a entrada de uma soprano. A orquestração que está na mente de Salieri nos conduz a uma elipse temporal onde o vemos há alguns – indeterminados – anos atrás regendo aquela música

Ao final da música o compositor é aplaudido e as palmas ecoam na cena seguinte que mostra novamente o velho Salieri. No mesmo quarto ele agradece aos aplausos que soam somente em sua mente. Essa música, em princípio, nos parece uma bela música, e não nos indica ainda nenhuma pista de estarmos diante de um compositor que se julgue incapaz e medíocre. Muito pelo contrário; o papel dessa música está muito mais ligado à revelação da vaidade de Salieri. Com a curta

apresentação dessa ária sobreposta à pantomima do compositor ao ouvi-la em sua mente, sua vaidade como músico é exposta, servindo como um dos elementos para a condição de existência do conflito central. A noção de sua vaidade facilita a criação, por parte dos espectadores, de uma empatia pelo seu sentimento em relação a Mozart.

O padre desconhece todas as músicas que Salieri apresenta, no entanto, quando ele toca uma peça de Mozart esta é imediatamente reconhecida, e inclusive cantarolada por ele. O Padre, julgando que aquela música seja de Salieri, pede desculpas por desconhecer sua origem. Salieri revela o verdadeiro compositor – Mozart – mostrando sua indignação com o fato de ter se tornado um compositor esquecido.

Ele passa então a narrar sua trajetória ao padre, para mostrar a ele como chegou até ali. Sua narrativa começa a partir do meio de sua infância, mostrando como havia sido um garoto devoto e dedicado à Igreja e à Deus. Ao mesmo tempo, conta como Mozart era conhecido por ele quando ainda era apenas um garoto. Enquanto Mozart tocava música para reis, Salieri ainda jogava jogos infantis. Essa narração é acompanhada por flashbacks de Salieri ainda garoto e Mozart um pouco menor que ele sentado em um cravo.

A música neste momento da narração de Salieri é um minueto tocado neste cravo e em seguida no violino – com os olhos vendados. Esse minueto apresenta uma melodia infantil e primitiva não revelando ainda o Mozart que está para ser retratado adiante. Contudo, essa música colabora para a idéia central da cena: através de uma brincadeira com a palavra *play* que em Inglês significa ao mesmo tempo *jogar* e *tocar*, a cena consegue determinar aonde exatamente começa a diferença entre Salieri e Mozart. A música que ouvimos está sendo interpretada pelo próprio Mozart, enquanto paralelamente vemos Salieri brincando com outros garotos ao som da mesma melodia infantil. Enquanto um *jogava* – Salieri é mostrado igualmente de olhos vendados, mas em um contexto completamente diferente – com crianças, o

outro já *tocava* música para Imperadores e bispos sob a tutela de seu pai. A simplicidade da música funciona como apoio para a cena funcionando tanto para mostrar a precocidade de Mozart como também a infância simples de Salieri, brincando em jogos infantis.

Salieri conta como se sentia em relação à música e como e que sempre quis ser um grande compositor. Esta cena mostra o garoto na memória do compositor rezando ao lado de seu pai enquanto um coro de garotos canta *Stabat Mater* de Giovanna Baptista Pergolesi. Essa música tem uma função importante nessa cena. Através dela entramos em contato com a dimensão do sentimento de amor que o compositor nutria pela música e como, naquela época, era uma criança devotada a ponto de prometer a Deus, em troca da graça de se tornar um compositor, louvá-lo sempre com suas músicas. Todo este sentimento é projetado através de uma narração acompanhada pela cantata que está sendo cantada por meninos em uma igreja, onde Salieri reza com seu pai.

A cantata é uma música composta para coro e acompanhada por um ou mais instrumentos. Seu texto é, em geral, inspirado em episódios religiosos. Na Igreja Luterana, o texto de uma cantata era livremente redigido, embora grande parte fosse baseada em versículos bíblicos. Na Igreja Católica a cantata não era conhecida com esse nome apesar de apresentar estrutura semelhante à cantata luterana, o texto não era livre e era composto por versículos bíblicos em latim, entre eles *Magnificat*, *Te Deum*, *Stabat Mater* e *Miserere*.

Por serem as cantatas músicas compostas para missas, a elas foi associado um certo caráter de devoção e de religiosidade – valores conotativos – que mesmo hoje são códigos preservados e identificados por um espectador comum. Sendo assim, nesta ocasião ela cumpre perfeitamente o papel de ambientar a cena que fará a ligação entre a infância pacata e simples de Salieri e seu grande sucesso, como o compositor que desejava ser, na cidade dos músicos, Viena.

Nesta mesma seqüência, o pai de Salieri morre abrindo caminho para sua empreitada como compositor. A cantata é então retomada de um outro ponto, onde os mesmos garotos cantam na mesma igreja um “Amém” para o velório do pai de Salieri. De acordo com definição da enciclopédia britânica ⁷⁵ O “Amém” é uma palavra usada no fim das orações para expressar a idéia condescendente de *assim seja*. Nessa cena o “Amém” assume um significado ainda maior quando somado à narração de Salieri, que acredita literalmente que Deus atendera suas preces e é o responsável pela morte de seu pai. Na lembrança de Salieri, seus conterrâneos, representados por aquele coro de Igreja, legitimam moralmente o desejo de Salieri de ver seu pai morto, quando proclamam o “Amém” – que assim seja. Assim, a mesma cantata é usada para reforçar o sentimento de religiosidade e amor pela música, quando Salieri pede a Deus que o torne um grande compositor, bem como para mostrar que Deus concedera sua graça ao compositor tirando o pai, um ignorante em relação à música, do seu caminho. O estreito e complexo laço de Salieri com Deus, tão importante para esta narrativa, é configurado em apenas alguns planos, assegurando em relação à Salieri um caráter de devoto.

Com o pai do então futuro compositor morto e o caminho aberto, Salieri chega a Viena, onde em pouco tempo se torna professor do Imperador. Neste ponto dessa narração de apresentação de Salieri, a música é tocada pelo próprio Imperador, que recebe uma aula de Salieri. No tocante à apresentação essa é uma cena importante, pois consegue fazer a associação adequada entre Salieri e o Imperador em apenas poucos segundos. O compositor explica o quanto o Imperador gostava dele e de sua música – delimitando a relação entre os dois – e como era adorado em Viena.

A seqüência em que Salieri conta como conheceu Mozart se passa na casa do Arcebispo de Salzburg e é a última dessa apresentação. No começo dessa seqüência

⁷⁵ Enciclopedia Britânica

ouvimos a música *Bubak e Hungaricus* uma música cigana do começo do século 18 tocada por um pequeno grupo de instrumentistas. A função desta música é basicamente ajudar a recriar o ambiente de época. Sua presença está completamente submergida na narração de Salieri e não parece em nenhum momento representar outro tipo de função. Além disso, o final da música – que é mostrado através das palmas conferidas pelos convidados – ajuda a estabelecer a idéia de que Mozart está sendo aguardado, pois seu concerto deveria acontecer logo depois daquela apresentação. Quando no salão de doces ouvimos as palmas, no plano seguinte um criado avisa ao Arcebispo sobre o fato de Mozart não estar presente para o começo do concerto.

O concerto começa sem Mozart, e é nesse momento que Salieri tem a revelação de que aquele jovem vulgar que observara atrás da mesa é o admirado e badalado compositor. Neste momento ouvimos o belo 3º movimento da *serenata para sopros* K.361. Esta música é bastante representativa. Em primeiro lugar ela reforça a primeira impressão que Salieri tem por Mozart: indignação. Ele não entende como um jovem como aquele que acabou de ver – vulgar e malcriado – pode ser o responsável por uma música tão bela. A serenata revela que o amor pela música, descrito por Salieri na seqüência anterior, é então projetado no trabalho de Mozart. Aqui, esta primeira performance de Mozart representa paradoxalmente um encantamento que como efeito produz, sob a perspectiva de Salieri, a primeira *malfeitoria*⁷⁶, seu *estado de equilíbrio* é alterado e estamos diante do início de um *processo de degradação*. Este processo materializa-se unicamente através da experiência estética que Salieri tem com a audição da música de Mozart. A *malfeitoria* - ou o ataque – materializados por esta música, colocam-na em um

⁷⁶ Este termo, empregado por Claude Bremond, é debatido no capítulo 1 quando são discutidos os aspectos da sintaxe funcional de uma narrativa

registro bastante funcional. A *serenata* é tocada duas vezes nesta sequência: na primeira é durante a apresentação de Mozart.

Nesta cena a música começa do primeiro compasso do terceiro movimento, mas é cortada no compasso 13 sendo emendada com os últimos compassos do sétimo e último movimento em forma de *rondo*. Esta emenda ajuda a construir um final adequado para música, fazendo uma elipse temporal de caráter sonoro. É impossível conceber a apresentação de todos os concertos na íntegra, o filme teria horas. Assim, a solução de cortar para os últimos compassos do último movimento, é bastante eficaz. O fim deste movimento é muito mais pontual que o terceiro e dessa forma, mais apropriado para aquele momento onde Mozart é ovacionado. Um fim “fraco” certamente não possibilitaria uma cena adequada de palmas e entusiasmo da platéia, tão importante para essa sequência – Salieri está conhecendo Mozart e o fato dele ser querido e motivo de entusiasmo é um importante elemento na construção do conflito central envolvendo-os.

A segunda vez que a música aparece, é quando Salieri lê a partitura na ausência de Mozart. A música retoma do primeiro compasso para a narração de Salieri (ver abaixo) indo até o ponto em que Mozart interrompe a leitura de Salieri, fechando a partitura.

Salieri se impressiona com a música de Mozart, como se nunca tivesse ouvido algo parecido. A descrição que faz quando lê a partitura deixa claro exatamente esse sentimento, pois ele está completamente tomado pela beleza daquela música:

“Extraordinário! Na página não havia nada. Um começo simples praticamente cômico. Somente um pulso – fagotes e clarinetes - Como um acordeão enferrujado. Então, de repente – acima de tudo – um oboé, uma única nota, se firmando ali resoluto, até que um clarinete assume transformando aquilo em uma frase de tanto encanto! Aquilo não era composição de um macaco performático! Era uma música

*que eu nunca tinha ouvido. Repleta de tantos desejos, de desejos não satisfeitos. Parecia-me que ouvia a voz de Deus.”*⁷⁷

A cena é construída com o objetivo de conduzir o espectador para um primeiro julgamento das habilidades de Mozart. Este julgamento deve, neste sentido, apontar para uma superioridade de Mozart em relação à Salieri. Este objetivo só é conquistado com a narração de Salieri somada à audição da música. A serenata por si só é uma música belíssima, mas qualquer juízo de gosto tende a ser subjetivo neste sentido. Sendo assim a narração de Salieri contribui para que a leitura que o espectador fará da música seja próxima à leitura que ele faz dela. O sentido que a música assume para Salieri é, para o espectador, garantido através de sua descrição.

Béla Balazs, importante teórico de cinema, explica que:

*“O efeito refletido da música (no ouvinte - personagem) pode adicionar luz à alma humana; e pode também adicionar luz à música e sugerir através da expressão facial do ouvinte algum tipo de experiência revelada através deste efeito musical. Se o diretor nos mostrar um close-up do maestro enquanto uma orquestra invisível está tocando, o caráter da música pode ficar claro com a mímica do maestro, ou ainda, sua expressão facial pode nos mostrar uma interpretação destes sons transmitindo-a para nós. A emoção de um ser humano demonstrada em um close-up de um rosto, pode intensificar o poder desta peça musical aos olhos do espectador muito mais do que qualquer decibel adicionado.”*⁷⁸

⁷⁷ Este trecho, assim como todos os outros desta análise, foi extraído diretamente do filme. Tomei a liberdade de fazer minha própria tradução tendo em vista que a original, feita para as legendas, não me parece revelar por completo a intenção dramática da cena.

⁷⁸ Balazs, Bela. *Theory of the Film: Sound - Sound explaining pictures*. in: *Film Sound – Theory and practice*. New York: Columbia Press Pág. 119, 120

O autor acredita que uma tomada em close de um rosto de uma pessoa tem a propriedade de transformar a música que está sendo tocada. Na verdade, a construção como um todo conduz a um efeito que não seria possível com os elementos isolados - só a exibição do close-up, ou uma audição isolada da música. Seria mais coerente afirmar que um elemento interfere e transforma o outro, e da mesma maneira que o close *pode intensificar o poder* de uma peça musical, esta peça, por sua vez, intensifica o poder do close-up. Esta afirmação é evidenciada quando se observa esta sequência do filme "Amadeus".

É importante sublinhar como Bela Balasz dá importância para o fator da interpretação e da escolha do plano, que no exemplo imaginado por ele é um close-up. Sem dúvida o close-up coloca uma interpretação facial como esta, descrita pelo autor, em evidência. Em "Amadeus" Miloš Forman escolheu um plano médio. Este plano enquadra o rosto e o corpo - até o joelho - de Salieri sentado de frente para o padre. É como se o ponto de vista da câmera fosse o mesmo do padre Vogel. Esta escolha é importante, pois além da narração, da interpretação facial, que conferem à música seu devido valor, Salieri está regendo com as mãos mesmo que praticamente no colo. Essa regência acompanha o pulso da música evidenciando as primeiras impressões de que toda a música que ouvimos surge da mente do velho Salieri.

Encontramos aqui uma evidência da importância do uso de discursos descritivos em um fluxo narrativo, aqui elas encontram-se em forma verbalizada na fala de um personagem. Descrições deste tipo aparecem em outras cenas do filme sob a mesma circunstância, como se o **narrador implícito** queira assegurar que todo o espectador tenha exatamente a mesma impressão daquelas músicas que seu **narrador personagem**, Salieri.

A instrumentação e a simplicidade da serenata produzem além de encantamento, um estranho sentimento em Salieri. Apesar de descrevê-la como algo simples, Salieri se vê muito distante da possibilidade de fazer qualquer coisa

semelhante. O fato de tamanha beleza estar acompanhada de uma inimaginável simplicidade parece provocar um desaforo ainda maior para Salieri e suas habilidades limitadas, potencializando a ação de *malfeitoria*. É como se aquela simplicidade pudesse estar logo a seu alcance, mas ao mesmo tempo, impossível de ser reproduzida. Na sequência seguinte Salieri está compondo uma *marcha de boas vindas* para receber Mozart no palácio. O contraste entre esta peça e a ouvida na sequência anterior é abismal. E, além do contraste puramente musical, Miloš Forman reforça essa diferença mostrando uma cena de Mozart experimentando perucas e fazendo piadas, montada em paralelo com a cena de Salieri compondo.



À esquerda Salieri enfurecido com a improvisação de Mozart.

À direita Mozart tocando a música de Salieri

O processo de composição dessa música associado às risadas irritantes de Mozart, e a sua improvisação, ou recriação feita quando ele é apresentado ao Imperador e requisitado para tocar a música de Salieri de cabeça, deixam a marcha ridicularizada. A música por si só, é bastante simples em comparação à serenata, mas esta idéia é reforçada pelas ações que se seguem à composição e apresentação da marcha, não deixando dúvidas sobre sua mediocridade. Mais uma vez o **narrador implícito** interfere na história para deixar claro para qualquer espectador, mesmo

aquele que não tenha absolutamente nenhum conhecimento musical, a qualidade da música em questão.

O contraste criado entre a serenata para sopros e a marcha, e a maneira como Salieri se relaciona com o fato, são os elementos salientes dessa apresentação, pois é através destes que a condição para a existência de um conflito é criada. Estas duas músicas estão para a obra, ao que me parece, como o primeiro grande lance do “jogo dramático” que se realizará durante o filme. Aqui a ação de *malfeitoria* assume um caráter mais direto e pessoal, afinal Mozart humilha Salieri ao tocar sua música “de ouvido” com apenas uma audição e corrigir acordes que sem a menor cerimônia ele afirma serem “fracos”. Assim a condição para a existência de um conflito está formada e delineada: um *processo de degradação* se instaurou e precisa ser contido; ao mesmo tempo sabemos que Salieri gritou ter matado Mozart. Assim, todas essas informações registram-se em um universo de expectativas garantindo o interesse do espectador por aquela narrativa.

Seguindo a proposição de Bob Foss, o fim da apresentação deve ser então, o momento onde os principais personagens foram apresentados e o conflito entre eles, ou seja, o ponto de comprometimento, pode então ser estabelecido. Portanto, em “Amadeus” esse ponto é o momento seguinte à execução da marcha de boas vindas para Mozart. Neste momento o espectador já conhece os principais personagens, sabendo um pouco de sua história e suas vontades interiores. Além disso, o episódio da marcha provoca uma inquietação na relação de Salieri e Mozart, criando a condição ideal para a existência de um conflito. Portanto, a apresentação vai do ponto em que o padre chega para visitar Salieri indo até o final dessa sequência da marcha de boas vindas.

3.1.3 Ponto de comprometimento.

O *ponto de comprometimento* deve ser uma consequência imediata da tensão dramática criada pelas ações na *apresentação*. Neste ponto de acordo com Bob Foss “*alguma coisa acontece significando que o personagem não pode ser mais passivo àquilo*”.⁷⁹ Este ponto de comprometimento apontado por Bob Foss em seu livro se dá exatamente neste trecho do filme.

Neste ponto o espectador já tem informação suficiente para concluir que Salieri inveja Mozart e que tomará uma atitude para prejudicá-lo. Porém, a qualidade desta atitude não está em questão, pois logo no começo do filme Salieri revela ter assassinado Mozart e tenta se matar. A pergunta que todos se fazem agora é: Como? Como Salieri fará para destruir seu rival – aquele responsável pela perda de sua própria identidade?

A sequência seguinte é, de certa forma, a confirmação definitiva da resolução de Salieri. E é, portanto parte integrante do *ponto de comprometimento*.

Nesta cena Salieri está se lamentando por ter sido esnobado por Mozart quando sua aluna Katerina Cavalieri, por quem é apaixonado chega para ter aulas de canto. Katerina se mostra interessada por Mozart e Salieri tenta persuadi-la a não participar de sua mais nova Ópera *O rapto do Serralho*. Quando Katerina começa seus exercícios a câmera fecha o plano em seu rosto e uma nota da escala que está cantando é sustentada fazendo o corte para a sequência seguinte que é uma cena do *Rapto do Serralho*. Nesta cena Katerina está no palco sendo regida por Mozart. O velho Salieri – narrador – interfere mostrando sua indignação quando descobrira sua amada no palco:

“Lá estava ela! Eu não sei como se conheceram, mas lá estava ela. No palco para todos verem. Se mostrando como a canária ambiciosa que era... Entenda, eu estava

apaixonado por ela. Ou ao menos atraído sexualmente. Juro, jamais toquei um dedo nela. Mesmo assim, não podia suportar que outro homem a tocasse, muito menos aquela criatura.”

A ópera *O rapto do serralho* foi, de fato, a primeira a ser escrita para o teatro de Viena por Mozart, pouco tempo depois de sua chegada na cidade. Esta ópera é composta na forma de um *singspiel*, que é um gênero essencialmente alemão onde o “*drama se desenrola quase exclusivamente em diálogos falados e só nos momentos de emoção concentrada os personagens recorrem ao canto*”.⁸⁰

O rapto do serralho é apresentado em Viena em um momento onde o *singspiel* procurava sobreviver como forma operística. A *ópera buffa* era a forma que mais atraía espectadores dos teatros da aristocracia – onde, diferente de *A Flauta Mágica*, o *Rapto* foi encenado – e fez com que em 1783 o Imperador Joseph II abandonasse os investimentos no *singspiel* – em 1778 ele havia criado um instituto nacional alemão para a forma *singspiel*, que tinha como intenção encorajar a produção de poetas e compositores nativos⁸¹ – para criar uma companhia de *opera buffa*.

Entretanto, o *Singspiel* assim como a *ópera bufa* constituía um fenômeno comum a toda a Europa daquele período: a decadência dos valores esteticamente aristocráticos forjados no período barroco como explica Lauro Machado Coelho:

“Na fase de virada do século que assiste à ascensão da burguesia e, com ela, ao conseqüente declínio do gosto aristocrático, acontecerá com o singspiel o mesmo que com a ópera bufa italiana ou ao ópera comique: é neles – e não nas formas de espetáculo lírico – que estará o germe da ópera romântica, justamente por causa

⁷⁹ Op. Cit. Página 165

⁸⁰ Harewood, Conde de. Kobe: O livro completo da ópera. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Pag. 81

⁸¹ Fonte: The new Grove. 2001.

*dessas características mais realistas, que suplantam totalmente a estilização e o artificialismo do teatro barroco. Com o predomínio do singspiel, portanto, tudo parece pronto para que se desenvolva, nos Estados alemães, uma escola de ópera com características tipicamente nacionais. O que retarda até 1821 – data da estréia do Freischütz, de Weber – a eclosão deste fenômeno, é o gosto do público por espetáculos importados.”*⁸²

Mozart, que tinha uma inclinação para a arte alemã ficou em uma posição desconfortável tendo que rever seus conceitos, depois da apresentação do *Rapto*, Mozart compôs apenas uma ópera em alemão no formato de *singspiel* – *A Flauta Mágica*.

É interessante observar que, com uma certa ironia, a genialidade de Mozart é veiculada no filme principalmente através do reconhecimento que Salieri tem por ela. Constanze apesar de admirar o trabalho de seu marido, não tem a mesma relação que Salieri com sua música. Salieri é o único no filme que julga Mozart como o gênio que admiramos hoje. Miloš Forman explica que:

*“Para seu patrão, o arcebispo de Salzburg, Mozart é meramente um perturbado mas capacitado compositor contratado para fazer um trabalho. Para sua esposa Constanze, ele é um talentoso e amável “garoto” que não possui a habilidade de ganhar dinheiro ou atrair alunos. Salieri é o único que reconhece Mozart como a importante figura que celebramos hoje.”*⁸³

No entanto, nesta sequência a impressão que Salieri tem da ópera é completamente diferente das demais impressões a respeito da música de Mozart. Em sua narração ele diz:

⁸² Coelho, Lauro Machado. *A Ópera Alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.68

“Dez minutos de pavorosas escalas e arpejos. Zunindo para cima e para baixo como fogos de artifício em um parque”.

Esse julgamento é feito em cima de um trecho que corresponde à descrição que Salieri faz da música. Porém, esta descrição se aplica única e exclusivamente ao trecho apontado por Salieri, revelando que, muito provavelmente, a ira de Salieri, devido a seu ciúme por Katerina, sufocou qualquer possibilidade de admiração pelo trabalho de Mozart. Ao longo de todo o filme, quando Salieri está diante de um trabalho de Mozart, o constante sentimento de raiva que ele possui em relação a Mozart, é imediatamente abandonado dando lugar a uma complexa e intensa admiração e um profundo respeito pela sua música. Contudo, nesta sequência esta premissa, que é praticamente uma regra no filme, não se cumpre. Neste sentido, esta cena é um elemento importantíssimo na criação do antagonismo – amor/respeito e ódio/raiva – existente na relação entre Salieri e Mozart.

Na lembrança de Salieri ele escolhe justamente os momentos mais “convenientes” da ópera para poder fazer em sua narração a única crítica negativa, em todo o filme, em relação ao trabalho de Mozart. Os trechos que escolhe para sua lembrança não representam a ópera como um todo, é preciso ficar claro que a visão negativa que Salieri narra não reflete a ópera como um todo. Essa visão negativa de um único trabalho está basicamente ligada à idéia de expor com ênfase o ciúme e a ira de Salieri.

Mas, sobretudo, nesta sequência, o sentimento de Salieri em relação à *serenata para sopros* é revelado novamente e realçado, mas desta vez de forma negativa. Mais uma vez, Salieri não compreende a mágica por trás da música de Mozart. O compositor conhece todos os recursos e técnicas musicais usadas por

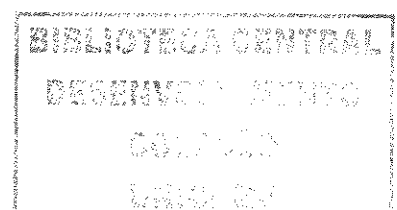
⁸³ <http://movies.warnerbros.com/amadeus>

Mozart, como mostra a sequência da *serenata*, mas não consegue, naquela ocasião, entender como ele consegue extrair tanta beleza de tão pouco. No caso da do *rapto* Salieri identifica estes recursos e técnicas e os classifica pejorativamente como meras escalas e arpejos. Aqui, além de não entender a mágica por trás dos recursos musicais, ele não a reconhece.

Outro fator, menos evidente, mas bastante importante, ajuda a justificar a posição de Salieri em relação a essa obra. Como *O Rapto do Serralho* é um singspiel – cantado em alemão - e combatido pela facção italiana de músicos da corte, que procuravam estabelecer a *ópera buffa* como forma operística principal, é possível imaginar que este fato tenha colaborado para Salieri retratá-la dessa maneira. Na cena em que o Imperador e os músicos da corte estão decidindo a língua da ópera que encomendarão a Mozart, os italianos colocam-se todos contra a língua alemã.

Quando a ópera termina o imperador e alguns membros da corte sobem ao palco para parabenizar o jovem Mozart. Ele recebe então a visita de sua noiva Constanze, e nesse momento Katerina, percebendo que Mozart está noivo, joga um buquê de flores em cima dele saindo enfurecida.

Salieri percebe através dessa atitude que Mozart a tivera, e fica indignado com o fato. Neste momento Salieri tem a condição formada para querer tomar uma atitude em relação a Mozart. Esse desejo não é explicitado verbalmente. Todavia, no começo do filme Salieri confessa ter matado Mozart, assim, sabemos por antemão que esta ira concebida nos dois episódios de *malfeitoria*– o da marcha de boas vindas e da apresentação de “*O Rapto do Serralho*” – é suficiente para criar a condição para uma atitude drástica em relação a Mozart. Logo após a apresentação dessa ópera Salieri diz para o Padre: “*Pela primeira vez na vida eu comecei a ter pensamentos realmente violentos...*”. Com esta frase ele deixa verbalmente explícito seu desejo de matar Mozart, o *ponto de compromisso* está definido, e Salieri está realmente *comprometido* a tomar uma atitude, que mesmo inconsciente está claramente a serviço de inibir seu



processo de degradação configurado, como foi comentado no capítulo anterior, através da perda de sua identidade: Salieri almejava ser um grande compositor, justamente como Mozart e com a chegada de seu “rival”, ele se descobre medíocre, perde sua própria identidade – *processo de degradação* –, uma vez que esta identidade é formada principalmente pela necessidade de Salieri em ser habilidoso com a música. Com a grandiosidade de Mozart como parâmetro a “noção” que Salieri tem de si mesmo é completamente ofuscada comprometendo sua identidade, que só pode ser restituída, conseqüentemente, através da aniquilação do outro. Em outras palavras: Salieri possui um critério de excelência de sua própria pessoa que incorre diretamente, e quase que exclusivamente, na qualidade de sua música. Com a chegada de Mozart este critério é automaticamente redimensionado, e a música que ele acreditava possuir excelência e, ao mesmo tempo, ser um presente de Deus, é ofuscada pela de Mozart. Assim se dá o início de uma *transformação* de caráter, um *processo de degradação*, que só pode ser impedido através da destruição de quem o originou: no caso Mozart e, acima dele, Deus; uma vez que, para Salieri, Deus é quem escolhe para os homens e concede, ou não, determinados privilégios: como, por exemplo, a habilidade para compor boas músicas.

Até aqui pode se dizer que o papel da música está ligado, sobretudo, para contribuir com a eficiência de cada seção da estrutura dramática do filme. A organização musical da *apresentação*, bastante diferente da *abertura*, nos traz uma boa idéia sobre a origem de cada um dos compositores, sobre suas capacidades e suas relações. A música é o veículo através do qual o ponto de partida para o desenvolvimento do drama é estabelecido. Fica claro que a função da *exposição* como um todo, só é cumprida através de uma meticulosa interferência musical. Cada peça e cada recorte de tema foram precisamente escolhidos e inseridos na narrativa, no sentido de colaborar para a progressão dramática – e narrativa – do filme.

Essa constatação é bastante importante tendo em vista o tema deste trabalho. Ela nos indica que além de "Amadeus" ter a música como sujeito da ação, ela é também o pivô de toda a trama. A história acontece, sobretudo, em razão da música e não simplesmente da vida dos compositores. Isso já fica claro logo na apresentação do filme, nos seus primeiros quinze minutos.

3.2 Desenvolvimento.

O *desenvolvimento* é formado por *intensificação do conflito* o *ponto de crise* e a *confrontação*. O *desenvolvimento* é, em geral a maior parte do drama. É aqui que todas as tensões criadas na *Exposição* serão intensificadas até que sejam resolvidas. No desenvolvimento da história os personagens mostram verdades sobre si mesmos que garantem o desenvolvimento do conflito na medida em que se colocam em oposição. Do ponto de vista da teoria da narrativa tratada no primeiro capítulo, no desenvolvimento deve acontecer a busca por um *processo de melhoramento* – a *transformação* de um *estado de equilíbrio* alterado exposta por Todorov – que no caso de "Amadeus", implica em *malfeitorias* direcionadas ao responsável pelo *processo de degradação* de Salieri – Mozart –, condenando-o também a um *processo de degradação*. Esta lógica de Claude Bremond, aplicada à "Amadeus" confere à narrativa um registro de "jogo", uma vez que o conceito de jogo está ligado justamente a uma oposição de pontos de vista onde um *benefício* para um dos lados torna-se *malfeitoria* para o outro, e o *processo de degradação* de um implica no *processo de melhoramento* do outro: em um jogo de futebol, por exemplo, sofrer o gol é uma *malfeitoria* para quem sofre e um *benefício* para quem faz.

3.2.1 Intensificação do conflito.

O começo da *intensificação do conflito* é, de acordo com Bob Foss, marcado por “um episódio onde o personagem tem de agir por conta de seu envolvimento no conflito, para dessa forma conseguir mudar a situação”.⁸⁴ Mais uma vez surge aqui o tema da *transformação* delineado por Todorov: uma narrativa só recebe o “status” de *narrativa* quando eventos dispostos no tempo – a *história* estejam associados a um princípio de *transformação*. E como foi mostrado no primeiro capítulo, o próprio teatro, ou drama, está inserido na definição de *narrativa* ou *discurso narrativo*, uma vez que este é todo aquele discurso que tem por objetivo a veiculação de uma história.

O personagem a qual Bob Foss se refere é aquele que está sujeito ao conflito central da obra. No caso de “Amadeus” este personagem é Salieri. Porém, o episódio descrito por Bob Foss, não acontece exatamente depois da sequência do *Rapto do serralho* comentada no item anterior, mas antes é colocada uma sequência de transição. Este recurso dramático é bastante comum no cinema e aqui, seu valor tanto do ponto de vista da progressão dramática como da trama e da continuidade da história é fundamental.

No que diz respeito à progressão dramática, esta sequência de transição coloca as tensões criadas em suspensão. Como vimos, o último plano da sequência anterior termina com a já citada frase de Salieri lamentando o fato de Mozart ter possuído sua amada: “Pela primeira vez na minha vida eu comecei a ter pensamentos realmente violentos”. Esta frase cria uma tensão, na medida em que sugere uma possível ofensiva – *malfeitoria* – por parte de Salieri, já que o assassinato de Mozart, confessado por ele no começo do filme é de conhecimento do público. Esta tensão é então colocada em suspensão com a introdução da sequência seguinte. Entretanto,

⁸⁴ *Op. Cit.* p.165.

esta seqüência é imprescindível para dar continuidade para o próprio desenvolvimento da tensão em questão, pois constrói a relação entre Mozart e seu pai que servirá posteriormente a Salieri na sua principal investida contra seu inimigo.

Praticamente todas as seqüências do filme, surgem da ótica de Salieri – **narrador personagem** – objetivo. Esta seqüência, porém, possui uma certa autonomia em relação a este narrador, sua figura é suprimida. Durante toda a seqüência, e também as três seguintes Salieri, na figura de narrador, se ausenta. De certa forma, este recurso parece reforçar a carga de suspensão, pois aguardamos a ação sugerida ou mais informação por parte de quem a sugeriu.

A seqüência em questão mostra em poucos minutos o casamento de Mozart. A frase ameaçadora de Salieri é seguida de um forte “*Não! ...*” em off ainda no plano de Salieri. Um corte então revela, o Arcebispo de Salzburg em seu palácio e ele continua: “... *eu não o aceitarei de volta*”. Do ponto de vista da trama, neste ponto é onde Salieri deverá conhecer seu inimigo, para poder derrotá-lo, já que, como enunciado na seqüência anterior, este é seu objetivo. Apresentar o pai de Mozart, Leopold e mostrar a relação de submissão entre eles é imprescindível sob esta ótica, pois é exatamente através desta fraqueza de Mozart que Salieri construirá sua estratégia de vitória.

Com a utilização de uma montagem paralela vemos de um lado Leopold se esforçando para trazer seu filho de volta a Salzburg procurando convencer o Arcebispo a aceitá-lo de volta em seu emprego. De outro vemos Mozart seguindo o conselho do Imperador – que na seqüência anterior sugere, em relação ao casamento de Mozart, que ele já teria idade suficiente para tomar decisões sem precisar recorrer ao pai – e casando-se com Constanze.

É interessante que para marcar a transição entre um espaço e outro a montagem entre os planos que os separam antecipa o som da seqüência seguinte, como vimos com o “*Não*” soando ainda no plano de Salieri. Mesmo que este seja um

trabalho onde a tônica é a articulação musical no discurso fílmico, é importante deixar claro que trata-se, também, de um estudo de linguagem de cinema, e no que se refere ao discurso veiculado através desta linguagem, o filme "Amadeus", além de articular a música como um importante elemento de sintaxe, outros elementos como a montagem, o som (ruídos) e mesmo a cenografia, também cumprem este papel. Nesta seqüência isso se torna bastante evidente através deste eficiente uso da montagem.

O conselho do Imperador funciona para Mozart como um estímulo para se desprender da subordinação a qual está sujeito. Diante das colocações do imperador, Mozart não consegue ficar mais passivo, mas mesmo assim ele ainda sente necessidade de convencer seu pai que está tomando a atitude correta. Assim, escreve uma carta para Leopold deixando clara a idéia de que apesar de buscar a independência através de uma atitude tomada sem o seu consentimento, Mozart, ainda relutante com essa nova postura, precisa mostrar algum respeito. Esta atitude, revela de forma tácita que mesmo buscando uma nova postura independente, o efeito que seu pai exerce sobre ele supera qualquer desejo.

A figura de Leopold já é conhecida pelo espectador, pois na *apresentação* do filme ele aparece na narrativa de Salieri, quando este compara sua infância com a de Mozart. Leopold é então efetivamente inserido na história, representando exatamente o papel que seu personagem irá representar até o fim: o de um pai controlador, que procura submeter o filho à suas vontades.

Esta construção dramática é bastante eficiente, pois consegue mostrar, através do conflito gerado pela atitude de Mozart, contrária a vontade de seu pai, uma relação entre personagens extremamente complexa em apenas alguns minutos. E funciona como vimos tanto para suspender a tensão criada como para oferecer a esta tensão um "combustível" ou ponto de apoio para a estratégia de Salieri.

A força da cena é pautada principalmente na contradição entre o matrimônio e a idéia de separação do pai, sugerida. Essa contradição, por sua vez é reforçada pela música a Missa Mass in C minor K.427. Depois da seqüência de abertura com a sinfonia No 25, essa é a primeira vez que a música interfere na cena de forma não diegética. Ela começa ainda na seqüência onde Leopold, está procurando persuadir o Arcebispo de Salzburg a aceitar Mozart de volta. Nesta ocasião a introdução instrumental da música que representa os dez primeiros compassos (aproximadamente 20 segundos) e a entrada do coro marcam uma transição espacial reforçada pelo som de uma bastonada, produzido por um criado do Arcebispo, assim quando Leopold deixa o recinto. Essas bastonadas feitas com uma lança, eram bastante comum na época tanto na corte como no clero, e servia para marcar a entrada e a saída de uma visita.

Nesta cena, este som emitido coincide com o primeiro tempo do compasso 11 onde começa o coro, o padrão rítmico e melódico muda, e um corte mostra o interior de uma igreja – estamos em Viena. É interessante notar que ao mesmo tempo em que esta música cria a distinção entre espaços ela unifica o assunto – o matrimônio em Viena e a “separação” entre Mozart e seu pai em Salzburg – enfatizando esta importante contradição: de um lado um matrimônio e do outro a separação de uma relação submissiva, ambos sob a “leitura” de uma mesma missa.

Mais uma vez é preciso sublinhar a importância que tem a competência da direção musical deste filme na escolha e na edição das músicas.

Uma missa, tendo em vista tanto os espaços – uma igreja em Viena e a casa do arcebispo em Salzburg – quanto o assunto, parece ser óbvia. Mas a escolha desta Missa em particular é bastante significativa.

Na Segunda metade do século dezoito, a música sacra estava passando por uma série de transformações. A instrumentação unicamente vocal estava dando lugar para articulações entre voz e instrumentos aproximando a música sacra, da música

composta para o palco e para os teatros e casas de concerto. Este fato provocou um debate muito intenso na época sobre a necessidade de se haver uma distinção estética entre a música sacra e as demais formas musicais. A necessidade de distinção era patente, mas as proposições por parte de teóricos e filósofos dedicados ao pensamento musical eram bastante contraditórias e abstratas, configurando um terreno igualmente contraditório para os compositores. No livro *Classical Music* de Philip G. Down ele cita Mattheson que diz o seguinte:

*“Contudo não se deve indiscriminadamente abandonar toda a vivacidade da música litúrgica, especialmente porque o estilo da escrita sagrada requer freqüentemente mais júbilo e alegria do que qualquer outro. (...) Mas não se deve perder de vista a descrição e a moderação apropriada em relação aos sons jubilosos do clarinete, trompete, trombone, violinos e flautas, e muito menos negligenciar o conhecido mandamento que diz: Seja contente, entretanto tema a Deus.”*⁸⁵

Tais proposições, complicadas de serem reproduzidas esteticamente, resultaram em uma grande diversidade de estilos. Cada compositor buscava o melhor caminho para atender aos requisitos estilísticos que a época demandava. Além de ter que trabalhar com essas contradições como perspectiva, o compositor que se aventurava em trabalhos litúrgicos enfrentava um outro problema: historicamente a Igreja e a aristocracia viviam um momento crítico, pois em toda a Europa o *estado* procurava diminuir o poder da Igreja em relação ao povo e fortalecer o seu. Sendo assim, peças musicais com propriedade de devoção muito acentuadas eram muitas vezes mal vistas pela aristocracia. Alguns Imperadores chegavam inclusive a reprimir a legitimidade estética da música sacra. Um historiador da época, Charles Burney, comentando sobre este fato, conta sobre seu encontro com um compositor Berlinense:

⁸⁵ Downs, PhilipG. *Classical Music*. London: Norton Company, 1992, p.172.

*“Haviam me dito antes da minha chegada que a majestade (prussiana) carrega uma antipatia tão rígida contra este tipo de música, que quando ele ouve que um determinado compositor escreveu um oratório ou um anthem, ele afirma que se gosto está contaminado por aquilo e diz sobre qualquer outro trabalho deste compositor, em qualquer momento, Oh! Isso me cheira a Igreja”.*⁸⁶

O terreno para a composição de música Sacra era, portanto, um terreno delicado e essa conjuntura refletiu no trabalho de muitos compositores, inclusive no de Mozart. Sua Missa em Dó menor carrega todas essas contradições estéticas ficando entre a devoção séria e comprometida e a alegria, entre o sereno e o grandioso. Além dessas características, por ser uma peça em tom menor, esta missa possui por motivos de convenções estéticas, já comentados anteriormente conotações e valores de tempestuosidade e soturnidade.

Essas propriedades não parecem, em primeira análise, ter empatia imediata com uma cena de matrimônio – vista isoladamente.

No entanto, ter na articulação entre música e ação apenas a perspectiva de uma relação empática – cena de amor/música de amor, cena de perseguição/música de perseguição – e no máximo ilustrativa, é bastante limitado. Infelizmente, são poucos os cineastas seja do circuito comercial ou independente que se preocupam com aspectos formais dessa ordem.

A música, tensa do ponto de vista estético, conduz o foco narrativo, para a tensão dramática criada pela ação de Mozart, contrária à vontade do pai; e a própria contradição estética da música sacra – característica daquele determinado período histórico – favorece, do ponto de vista da narrativa, o desenvolvimento de um ambiente dramaticamente contraditório. Através desta articulação musical e

dramática/épica, o **narrador implícito** deixa claro que a tônica daquele discurso não é o casamento em si, mas sim as tensões e contradições por ele criadas.

Talvez esta seja uma outra maneira de enxergar a supressão da figura de narrador de Salieri nesta cena. Aqui as vozes narrativas – o narrador implícito e o narrador personagem – não podem se confundir. É preciso que fique claro a ótica do **narrador implícito**, e de certa forma, a interferência musical de forma não-diegética, como a que acontece na abertura com a *sinfonia no. 25* cria um registro extremamente épico, garantindo essa leitura.

Em outras ocasiões, como nas três seqüências que se seguem a esta, Salieri como narrador também se ausenta mas, diferente desta última, nestas ele aparece como personagem, tornando plausível a sugestão de que ele mesmo estaria recontando estes episódios. Em outras ocasiões, onde ele não aparece como personagem, a presença de outros personagens – como a criada que ele secretamente oferece a Mozart, para espioná-lo – que possuem contato com Salieri garantem a idéia de que ele é quem está narrando. Isso não acontece nesta seqüência – não existe nenhum meio de Salieri conhecer com detalhes este episódio do casamento –, fazendo com que esta sensação de autonomia seja um momento ímpar no filme.

A cena do casamento continua com a voz em off de Mozart ditando a carta escrita a seu pai. Um corte mostra Leopold em Salzburg, lendo um pedaço de papel – a carta de Mozart que ouvimos em off. Ao terminá-la ele amassa o papel enfurecido e este som é utilizado para “cortar” a música. Essa atitude é suficiente para evidenciar o conflito gerado pela contradição matrimônio/separação presente na cena.

O som do papel sendo amassado continua na cena seguinte, na qual alguns animais – veados – assustados fogem por um campo. A impressão que se tem é que o próprio barulho do papel amassado é o responsável pela agitação dos bichos. Esta

⁸⁶ *Op. Cit.* p.170.

seqüência se passa nos campos de caça do imperador onde ele, e outros membros da corte se divertem, e a curta cena dos veados parece ser dispensável em primeira análise, ou simplesmente uma cena de transição e com o papel de criar a relação com um novo espaço.

Mas ela vai muito além disso: como comentamos o conflito gerado entre Mozart e seu pai, será importantíssimo para o desenvolvimento da trama. E como este conflito só se evidencia com a atitude indignada de Leopold de amassar o papel de carta, o espectador tem pouco tempo para absorvê-lo. Assim, esta cena serve para deixar ecoar essa tensão gerada, e a escolha por “invadir” a cena com o som do papel pertencente à cena anterior reforça este eco, na medida em que unifica os espaços dramáticos. Além disso, a sugestão de que o papel amassado produziu o efeito de assustar os veados, torna o próprio ato em si, e tudo aquilo que fica implícito e conotado nesta atitude, mais forte e violento.

A cena seguinte mostra o imperador, sua sobrinha e outros membros da corte encontrando-se com Salieri. O Imperador informa o compositor que está procurando um tutor musical para sobrinha. Salieri, achando já ser o indicado, agradece, e o Imperador o interrompe informando que pretende escolher Mozart. Frustrado com o fato, Salieri arma-se com o disfarce de estar procurando “*protegê-lo (Mozart) de qualquer sinal de favoritismo*” e toma sua primeira atitude explícita para prejudicá-lo – a primeira *malfetoria* de Salieri para engendrar um *processo de melhoramento*, iniciando, conseqüentemente, o *processo de degradação* de Mozart.

A *frustração* de Salieri é um sentimento recorrente ao longo do filme, e através destes episódios se dá a construção de importantes características de seu personagem: amargurado e inclinado à vingança. As opções em “Amadeus” são todas muito bem escolhidas e nada acontece sem um propósito, sem que sua carga funcional – na narrativa – tenha sido muito bem explorada. Se, ao contrário de como foi construído, o Imperador já deixasse claro desde o início que Mozart seria o

escolhido, não existiria espaço para a frustração e o momento dramático seria desperdiçado.

Na cena seguinte é revelada, de fato, a atitude de Salieri. Mozart discute com Chamberlain – outro importante membro da corte, entre eles o único que parece ter simpatia por Mozart – o fato de ter de submeter seu trabalho a um conselho para conseguir o posto. Ele se recusa, pois acredita que nenhum membro deste conselho está a altura de julgá-lo.

Além de dar continuidade à cena anterior revelando a atitude tomada por Salieri para prejudicar Mozart, esta cena reforça as qualidades arrogantes do personagem Mozart. – *“Mozart, você não é o único compositor em Viena!”* – *“Sim, mas eu sou o melhor!”*. – e prepara a sequência seguinte onde acontece a mais bela homenagem à obra do compositor que o cinema já produziu.

Movida pela relutância de seu marido em submeter seu trabalho para conseguir a vaga de professor, Constanze procura Salieri e leva pessoalmente o trabalho de Mozart. Nesta sequência, conhecemos um pouco mais sobre esta personagem, que até então representava um papel bastante marginal no filme, e identificamos importantes aspectos de sua relação com Mozart. Como vimos, na sequência do casamento, são estabelecidas tanto as relações de ruptura e separação como a de matrimônio. Mas, mais do que isso, Constanze assume de certa forma o papel de Leopold e passa a exercer um certo controle sobre Mozart. Este fato fica claro nesta sequência, na qual, preocupada com a situação financeira da família, ela decide por conta própria, contra a vontade do marido e sem que ele saiba, submeter seu trabalho para o julgamento de Salieri.

Outro importante aspecto da personagem de Constanze, revelado nesta sequência, é sua ignorância em relação ao trabalho do marido. Vale lembrar que é através de Salieri que estamos contemplando a história. Ele é o narrador e para ele, mais especificamente, comparada com ele, Constanze não tem a menor idéia da

grandeza do trabalho de seu marido. A contradição entre o assombro de Salieri com o fato de Mozart escrever sem correções, e o comentário pequeno quase indiferente ao fato, de Constanze – “*É, ele trabalha bastante!*” reforça este aspecto.

Além disso, esta frase indica um importante aspecto a respeito da dualidade do personagem de Mozart na trama. De um lado temos um personagem revelado por Salieri como gênio, como aquele que recebeu um presente de Deus. De outro, temos um personagem veiculado através de suas próprias ações e de considerações feitas por outros personagens (Constanze e a empregada por exemplo): Mozart é **trabalhador**, aquilo que produz é fruto de muito trabalho e não da interferência divina, ou simplesmente da sua genialidade.

Como Salieri é o narrador da história podemos inferir que é ele quem cria este mito em volta da figura de Mozart. Este mito consiste em atribuir o trabalho de Mozart à interferência divina, amá-lo por sua beleza ímpar e odiá-lo por inveja ao privilégio concedido por Deus. É interessante constatar que Salieri representa exatamente esta relação que o homem cria com seu Deus esperando que Ele nos coloque sempre no caminho certo e independente de depararmos com uma tragédia ou com uma alegria, Ele sempre é o responsável. Já no começo do filme ele mostra ter este tipo de relação com Deus. Quando seu pai morre abrindo-lhe o caminho ele acredita que Deus está “do seu lado”, e cria uma enorme expectativa em relação à contribuição de Deus, frustrada violentamente com a chegada de Mozart.

Este mito criado em torno de Mozart, por meio desta relação estabelecida com a figura de Deus, proporciona-lhe – através de uma ótica comportamental – um certo conforto, pois é muito mais simples e confortável conceber o abismo que existe entre eles atribuindo valores provenientes de uma interferência divina ao trabalho de Mozart, do que acreditar que ele simplesmente trabalhou mais e se dedicou mais.

Estes dois últimos atributos estão ao alcance de qualquer compositor, e o Salieri que aos poucos conhecemos, não conseguiria viver com o fato de que poderia

alcançar seu rival, pois que a grandeza de seu trabalho é simplesmente fruto de um esforço que ele não teve. Enquanto Salieri estava ocupado em sustentar uma vida burguesa alimentada por um grande número de alunos, e intrigas burocráticas da corte, Mozart renuncia a essa vida – quando afirma, por exemplo (ver adiante a cena com o pai), que alunos só tomam o seu tempo, necessário para que ele se dedique a composição. Frente ao efeito agressivo causado pela genialidade que ele vê em Mozart, acreditar na interferência divina é sua única saída, pois esta sim é arbitrária, e sobre ela, ele não tem controle: ele não pode fazer nada.

Esta distinção não é explícita no filme, mesmo porquê estes temas – a recusa da figura do gênio ou a vida tipicamente burguesa como um fator perturbador de um trabalho comprometido, dedicado e sério – não são a preocupação central da obra. De qualquer maneira, mesmo que de forma tácita, existe a indicação desta idéia, e o registro ambíguo em que surge – afinal surge através da perspectiva de Salieri – é necessário para a sustentação de um dos temas centrais da obra: a incapacidade de uma pessoa comum em lidar com um gênio, alguém cuja produção é algo inalcançável e que conseqüentemente ofusca o trabalho de qualquer outro, provocando a perda da sua identidade: um aspecto importante do filme, já comentado acima.

A música tem um importante papel na criação desta distinção entre Mozart através de Salieri, e o Mozart revelado através de suas próprias ações e sob a perspectiva de outros personagens. É um código bastante argucioso, que dificilmente se descrimina, mas praticamente todas as cenas, onde Mozart está sozinho existe algum tipo de música, como se ele não parasse um segundo de trabalhá-las em sua cabeça. O mesmo não acontece com Salieri. Muito pelo contrário, seu personagem é mostrado principalmente nestas atividades burocráticas – serviços, reuniões, aulas – ligadas à corte.

Nesta sequência encontramos, portanto, o personagem de Mozart pertencente ao plano do *discurso*, implícito nas considerações de sua esposa: “*É, ele trabalha muito!*”; e o personagem de Mozart pertencente ao plano da *história*, sujeito da narrativa de Salieri. E quando Constanze mostra através de sua visão de Mozart, um outro aspecto do personagem, ela está ao mesmo tempo mostrando uma oposição entre os dois compositores. Quando ela diz “*O dinheiro desliza em sua mão*”, ela mostra o desapego de Mozart em relação ao dinheiro colocando-o em oposição a Salieri, que no mesmo instante em que Constanze fala, oferece a ela seus doces de Veneza.

Doces no século dezoito eram iguarias de luxo, pois o açúcar era muito caro. E essa atitude de Salieri indica, além da sua privilegiada posição social, a necessidade de ostentá-la. Um aspecto desta qualidade de pequeno burguês – comentada acima – que sustenta essa importante diferença entre ele e Mozart. Enquanto um renuncia a trabalhos que lhe proporcionem dinheiro para se dedicar à música o outro continua a levar uma vida burguesa e ocupada com atividades que o impedem de alcançar o que realmente deseja: ser um grande compositor – ser como Mozart.

A inveja e a vontade de ser como seu rival é violentamente expressada através da sua reação com as partituras que tem em mãos. Mais uma vez é utilizado o recurso de mostrar a audição musical através da simples leitura de uma partitura.

Basicamente, a função deste pot-pourri, além do óbvio encantamento que ele proporciona, está fundamentado na idéia do “jogo dramático” - *malfeitoria*. O conflito criado entre Salieri e Mozart assume aqui o aspecto de jogo, onde cada movimento de um jogador é respondido pelo outro: Salieri procurou prejudicar Mozart obrigando que seu trabalho fosse submetido a m conselho, e recebe como resposta a “atormentadora” música de Mozart. O interessante é que os “movimentos” de Salieri são conscientes, deliberados e políticos: ele usa sua influência como compositor da corte para prejudicar seu rival. Salieri coloca, por exemplo, o

empecilho de obrigar Mozart a submeter sua obra, sabendo da necessidade do mesmo em conseguir trabalho em Viena. O movimento de Mozart é, por outro lado, inconsciente, arbitrário: cada vez que Salieri tem contato com uma composição sua, ele sofre a *malfeitoria*, ou o “ataque”, pois percebe cada vez mais claramente o abismo que existe entre os dois.

As músicas escolhidas possuem algo em comum: a grandiosidade que proporciona um efeito de encantamento e fascinação. A primeira música é o segundo movimento do *concerto para flauta e Harpa K.299* e ela começa exatamente no momento em que Salieri, consternado com o fato de que aqueles manuscritos são originais e que Mozart não faz cópias, abre a pasta e começa a examiná-los. Ele se levanta e visivelmente comovido vira a página com força. Aqui mais uma vez a montagem sonora é utilizada para causar um efeito dramático: o som das páginas, além de enfatizarem o sentimento de revolta de Salieri, fazem o corte entre uma música e outra.

A música seguinte é o primeiro movimento da *Sinfonia no 29 K.201*. A música em andamento rápido e de caráter alegre coloca-se em oposição à última e neste momento em que contemplamos a diversidade do trabalho de Mozart, Salieri começa sua narração:

“Estarrecedor. Era de fato inacreditável. Aqueles eram os primeiros e únicos rascunhos de música.”

Ao final dessa frase ele vira mais uma vez as páginas com a mesma intensidade e novamente marcando a transição entre uma peça e outra. Cada música parece ilustrar uma idéia contida em sua narração, e a montagem visual segue o padrão ilustrativo como se pode observar na construção seguinte. Ao virar da página

o concerto é interrompido e começa o último movimento do *concerto para dois pianos K.365* sobreposto pela continuação de sua narração:

“Mas não mostravam correções de qualquer tipo. Nenhuma.”

Este concerto revela, sobretudo um grande virtuosismo com o piano. Ao mesmo tempo em que se ouve esta frase um close-up nos mostra os manuscritos assim como Salieri os descreve. A montagem intercala planos do rosto de Salieri jovem, abismado, e do rosto de Salieri velho, abismado e enraivecido. A articulação entre estes planos é interessante, pois mostra o terrível e ambíguo efeito que causou a música de Mozart por todos estes anos que separam sua narrativa do tempo “presente”.

Mais uma vez a página se vira, e desta vez ouvimos um curto trecho do primeiro movimento da *sinfonia concertante*, e Salieri impressionado fala:

“Ele tinha simplesmente escutado à música ... “

Desta vez a página é virada no meio da narração e então ouvimos o Kyrie da *Missa em Dó menor K.427*, a mesma missa que toca na sequência do matrimônio. Essa música continua tocando então por todo o resto da sequência enquanto Salieri termina de narrar suas impressões.

“... já terminada em sua cabeça. Páginas e mais páginas, como se estivesse tomando ditado. E uma música acabada como nenhuma outra. Substituindo uma nota haveria diminuição. Substituindo uma frase e a estrutura desabaria. Estava claro para mim. Aquele som que eu ouvira na sala do arcebispo não fôra acidente. Aqui de novo, eu

ouvira a voz de Deus. Através daquelas meticulosas e instantâneas anotações, eu observava a absoluta beleza. “

Percebemos com sua narração, que Salieri fica ao mesmo tempo maravilhado, consternado e enfurecido de inveja. Possuído pela beleza da missa ele derruba as páginas no chão que, desta vez, interrompem de vez a sequência de músicas.

A escolha dessas músicas além de causar o efeito de encantamento mostra uma grande diversidade de texturas, música vocal solo, flautas, harpas, grande orquestra, piano, enfim, caracterizam além da grande habilidade, uma grande diversidade e capacidade criativa. Mas o privilégio que se dá para a *Missa K.427* é bastante pertinente, pois ela faz o papel de ilustrar o deslumbre e a idéia de estarmos diante de algo divino, transmitida por Salieri. O timbre de uma soprano solando reforçado ainda pelo estilo da melodia, de caráter litúrgico, cria um código de certa forma “angelical” e que se associa com a imagem do divino narrada por Salieri.

A cena seguinte é o ápice do que chama-se de *intensificação do conflito*. A confirmação de que Salieri não ficará passivo diante da situação. Com um close em seu rosto abatido pela lembrança daquele momento Salieri (velho) começa a falar diretamente para Deus como se estivesse possuído pelo seu próprio passado, um momento decisivo em sua vida onde ele decide que Deus será seu inimigo. Afinal, para Salieri, é Ele o responsável pelo brilhantismo de Mozart.

Um corte mostra uma cruz em close pendurada na parede. Em um gesto simbólico de negação daquilo que antes era a base de sustentação de todas as suas crenças, Salieri (moço) tira a cruz de seu lugar e a joga na fogueira prometendo entrar em uma batalha com Deus, bloquear a criatura que Ele injustamente privilegiou.

Este trabalho está centrado em analisar a música e a função de cada interferência musical na construção narrativa e dramática deste filme. Todavia, é preciso notar que, este é um filme onde a música é sujeito da ação e momentos onde

existe o silêncio no lugar onde poderia existir música podem ser tão pertinentes para uma análise quanto aqueles recheados de melodias.

Sobre este tema Claudia Gorbmann afirma no seu livro *Unheard Melodies* que:

“Neste tipo de cena que convencionalmente demanda música de fundo, o som diegético sem a presença da música pode funcionar de maneira eficiente para tornar o espaço diegético mais imediato.”⁸⁷

De fato, o “silêncio musical” tem aqui sua função dramática e um propósito bastante definido.

Em uma seqüência como esta, onde o tema é a negação a Deus, a confirmação do conflito, da batalha que ele irá irromper contra a música divina, qual seria o melhor tratamento musical?

Definitivamente o silêncio. Aqui é justamente a criação musical que está sendo colocada em questão. Visto que o filme trabalhou até agora com músicas de Salieri, Mozart ou no máximo de algum contemporâneo, temos de um lado a música de Salieri; que ele mesmo considera medíocre e, deste modo, incapaz de servir para desafiar Deus com seu discurso. De outro temos a música de Mozart, que é justamente a semente de todo aquele ressentimento, ela é assim como Deus, o alvo de sua ira. Dessa forma, não caberia usar logo a mesma música que está sob questão para um discurso onde se promete bloqueá-la, destruí-la. É sempre importante lembrar que a história está sendo contada por Salieri.

Outro fator a ser considerado é a dramatização da cena em si. Sua força está justamente no gesto de queimar a cruz – enfatizado pelo som do fogo – e na narração explicitamente dirigida a Deus. Muito provavelmente, uma música poderia disputar a

atenção pelo som, ofuscando tanto o *fogo*, importante elemento desta construção, como o discurso, esvaziando de sentido a cena, e dissipando toda sua força dramática.

A interpretação nesta cena é muito importante para a construção como um todo. Salieri, não se dirige ao padre como fazia até então, ele fala diretamente com Deus, como se realmente estivesse possuído pelos demônios de seu passado: ele fala com Deus na Segunda pessoa *tu* e não na terceira *ele*. Ao final de seu discurso ele literalmente sai deste “transe”, e volta sua atenção para o padre sorrindo, desmancha seu personagem, como se aquilo tudo tivesse sido superado naquele momento. Este simples sorriso tem uma importância épica determinante, pois cria o código claro de que aquela história está sendo recontada, narrada. Esta mudança repentina no registro interpretativo aparece em outras cenas, com a mesma função.

A sequência seguinte apresenta uma peça musical que deve ser analisada sob três pontos de vista: sua relação com a sequência anterior, sua relação com a própria cena, e sua relação com a cena que segue. A música em questão é o terceiro movimento do *concerto para piano no 15, K.450*. Este concerto apresenta um material temático bastante leve e alegre, quase um divertimento. Essa música colocada em seguida à cena anterior amplia a idéia sugerida anteriormente em relação ao sorriso de Salieri, pois ajuda a criar uma contraposição ao clima pesado na medida em que funciona como um eco daquele sorriso.

A cena mostra Mozart caminhando pelas ruas de Viena, com uma garrafa de vinho em punho. Em uma imagem completamente oposta a de um estrangeiro, ele já parece perfeitamente adaptado e integrado àquele lugar, Mozart já faz parte de Viena, e mais do que isso, sua música parece representar a cidade descrita pela tomada de câmera. É como se aquela descrição dependesse do concerto para ser veiculada criando a idéia de que a música de Mozart representa a cidade de Viena, assim, como

⁸⁷ *Op. Cit.* p.18

Viena representa sua música. Esta forte relação da cidade de Viena com a música e com seus músicos não é apenas uma marca do filme, ela está de fato impressa na história da cidade como explica Marcel Brion:

*“Para o vienense a música sempre foi algo muito mais importante que um distração, um prazer, ou mesmo um gozo estético: ela surge como uma espécie de necessidade vital. E não apenas num determinado momento de sua história, mas no decorrer de toda a sua vida – pois uma cidade nasce, cresce e morre como um ser vivo; - sua individualidade é tão fortemente penetrada pela música, impregnada e modelada por ela, que a cidade e o músico passam a ser inseparáveis um do outro; explicam-se reciprocamente.”*⁸⁸

Em primeira instância esta música nos parece extra diegética, pois de fato não vemos a fonte emissora daqueles sons. Entretanto, uma das condições para podemos considerar uma música como extra diegética é que elas estão fora do mundo representado – *da história*, os personagens não a percebem como nós espectadores. Porém, Mozart gesticula e dança “perambulando” ao som da música que ouvimos criando a idéia de que ele também a ouve, ou mesmo de que ela é fruto de sua imaginação. Isso é muito importante, pois estabelece o código, já citado anteriormente, em relação ao personagem de Mozart, de que ele não para nunca, está sempre trabalhando, compondo.

Na mesma cena, Mozart entra em sua casa e a música para em um acorde conclusivo, dando lugar aos já conhecidos acordes de *Don Giovanni*. O impacto causado pela audição destes acordes deve sua força principalmente à oposição entre o concerto alegre e descompromissado e a tempestuosidade deste trecho de *Don*

⁸⁸ Brion, Marcel. *Viena no tempo de Mozart e de Schubert*. São Paulo: Companhia das letras, 1991, p.73

Giovanni, já conhecido pelo espectador. Vemos uma figura trajada de preto e Mozart grita: “*Papai !!*”. Pela primeira vez na história temos o tema de *Don Giovanni*, associado a Leopold.

A oposição musical, não enriquece somente o efeito de ambas as músicas como também coloca sob foco o conflito e a contradição gerados por essa montagem. Mozart acabou de ser mostrado em perfeita harmonia com sua nova cidade, e então encontra o pai, que como sabemos é contra sua decisão de ficar em Viena.

Este conflito entre o pai e o filho será explorado nas três seqüências que se seguem. Mozart, após encontrar seu pai nas escadas da casa onde mora, leva-o para dentro e a casa está extremamente bagunçada causando uma péssima impressão em Leopold. Este que antes de conhecer Constanze já tinha ressalvas em relação ao casamento, tem agora motivos de sobra para condená-lo. Leopold atribui a bagunça e a aparência magra do filho, a um desleixo de sua esposa, e Mozart ao tentar amenizar a situação fracassa quando flagra Constanze dormindo em plena luz do dia. Os precedentes para um conflito familiar já estão basicamente estabelecidos, mas Mozart ainda decide levar o pai para um baile, com o objetivo de comemorar sua chegada.

Aqui mais uma vez é estabelecida uma relação de controle com Constanze, mostrando que ela disputa agora este papel, que outrora fora apenas do pai. A informação de que Mozart gasta mais dinheiro do que possui é colocada por ela, quando visita Salieri e pede para que ele examine os manuscritos. Nesta cena, quando Mozart decide levar o pai para uma festa, Constanze se opõe e chama sua atenção. Não explicitamente, mas a relação com a falta de dinheiro é imediatamente estabelecida.

O efeito dessa preocupação de Constanze é ampliado na cena seguinte, onde Mozart os leva, pai e esposa, para, antes do baile, comprarem fantasias adequadas. As fantasias são um luxo que Mozart não pode sustentar visto a condição financeira esboçada até agora, mas ele simplesmente não se importa com o dinheiro. A música

que ouvimos enquanto eles experimentam é um trecho da ópera *O Rapto do Serralho* já tocado anteriormente no filme na representação da performance desta mesma ópera. Aqui ela assume apenas a função de servir à *história* como um elemento ilustrativo daquele momento aparentemente divertido e conectá-lo à cena seguinte: o baile de máscaras.

As fantasias mascaradas escolhidas para cada um dos três desempenham, mesmo que de forma tácita, um importante papel dramático neste contexto. Cada uma tem uma ligação especial com seu personagem. Mas a de Leopold que se torna motivo recorrente no filme deve ser olhada com mais cuidado.

A máscara de Leopold é uma *galharufa*, máscara com um sorriso ou um rosto triste, usada no antigo teatro grego para discriminar a comédia e a tragédia respectivamente. A máscara de Leopold possui na frente, cobrindo seu rosto o sorriso, e exatamente atrás o rosto triste. Tendo em vista que a fantasia e o baile são de responsabilidade de Mozart pode-se fazer a leitura que a face da comédia que cobre o rosto de Leopold serve para ocultar e suprimir o seu rancor por Mozart colocando-o para trás – a tragédia fica no lado oposto. Esta dualidade é enfatizada no momento em que Mozart inibe sua alegria ao olhar a face aborrecida da máscara, e retoma seu sorriso quando Leopold se vira mostrando a face alegre. Este sorriso é inibido novamente no momento em que ele tira a máscara e revela seu verdadeiro estado de espírito – que como percebemos não está sujeito à imposição de máscaras. A máscara serve, portanto para suprimir o estado de espírito real de Leopold, aborrecido com o filho e com a situação, e impor o estado de espírito que Mozart gostaria que ele tivesse – alegre e contente.

Constanze carrega um cisne que como alegoria reflete a personalidade traçada ao longo do filme. O cisne simboliza a vaidade, a beleza imponente e o equilíbrio, e muitas vezes costuma-se atribuir a este animal cisne o romantismo e a fidelidade.

A fantasia de Mozart é um unicórnio que sugere a onipotência e a virilidade. Esta característica é nesta mesma cena sustentada por seu comportamento. Quando recebe a penalização Mozart se mostra imbatível e intocável rejeitando e subjugando compositores como Gluck, Haendel e principalmente Salieri. Quando o próprio Salieri, disfarçado, sugere que Mozart o interprete, ele faz uma caricatura bastante maldosa de seu colega, provocando risos em todos os presentes.

O caráter discreto e distinto de Salieri, sublinhado pela máscara simples que apenas cobre seu rosto, é também reforçado por seu comportamento igualmente discreto e distinto na festa. Salieri fica apenas à margem e não participa de fato da balbúrdia onde todos os demais parecem estar envolvidos e sua máscara cumpre apenas o papel de disfarçá-lo e torná-lo anônimo.

Nesta cena existem duas músicas, uma tocada para a festa que lembra bastante o tema *Bubak Hungaricus* do começo do filme, sua função é apenas ambientar a festa, completando a história. O prazer da comida aliado à bailes, festas e celebrações tão comum no século dezoito, raramente estava dissociado de música em Viena, que como vimos era a cidade da música. Marcel Brion ilustra:

*“A música sempre ocupou o primeiro lugar dentre seus prazeres e, tanto isso é verdade que as próprias refeições não lhes proporcionavam uma satisfação completa se não fossem alegradas pela presença de um flautista, de um violinista, de um tocador de cítara, de um trio ou de um quarteto improvisado, que se instalavam até mesmo nos gramados do Prater, para serem ouvidos pelos comensais, encantando-os com árias, freqüentemente extraídas das óperas de Mozart ou Haydn(...)”*⁸⁹

A presença tanto da música de Mozart quanto de outros mestres da época, era, portanto, bastante comum nas celebrações em Viena. Outro dado importante é a

⁸⁹ *Op.Cit.* p.70,71

presença da cítara, instrumento árabe: No filme tanto no começo – *Bubak Hungaricus* – como nesta cena existe a referência a temas orientais; eles de fato pertenciam ao universo vienense.

A outra música existente é a que Mozart toca na sua penalização. Esta tem um interessante papel. Mozart usa um tema “*ao estilo de Bach*” que interpreta virtuosamente no cravo e o mesmo tema é repetido quando pedem para que toque de ponta cabeça, divertindo a todos. Então Salieri sugere anonimamente que ele o interprete e Mozart toca o mesmo tema, de forma tosca e vulgar e fazendo caretas ele provoca o riso de todos os presentes.

Na cena seguinte mais uma vez Salieri dirige sua palavra diretamente a Deus, e como da última vez, nesta ele não olha para o padre, é realmente como se estivesse incorporando seu próprio passado. Em acordo com a progressão dramática comentada no capítulo anterior onde o conflito deve aos poucos tomar dimensões cada vez maiores até que uma resolução seja inevitável, nesta cena Salieri estende seu ódio prometendo vingar-se e rir-se de Deus como Este fez com ele.

“Aquele não era Mozart rindo de mim padre, era Deus! (...) Continue ria ... um dia eu vou rir de você”

Com um sopro que apaga apenas a vela do meio de um candelabro de três velas a cena termina e ouvimos pela primeira vez os belos acordes da ópera *As Bodas de Fígaro*. Um corte mostra Mozart em uma mesa de bilhar compondo.

Nesta cena, temos mais uma vez a construção em que a música surge a partir da experiência “mental” de um personagem. Neste caso o personagem é Mozart, e diferente de Salieri ele não está ouvindo, está compondo. Do ponto de vista da construção dramática que procura mostrar uma oposição entre os dois personagens, esta opção é bastante significativa. Enquanto Mozart compõe e escreve o que ouve,

Salieri consegue apenas ler e ouvir, como na cena na sala do Arcebispo e na cena com Constanze. A habilidade de ouvir sons mentalmente é comum aos dois. Mas Mozart vai além ele escreve *“como se estivesse recebendo um ditado”* e ouve sua própria criação. As próprias palavras de Salieri servem para ilustrar muito bem esta oposição:

“Ele me deu apenas a habilidade de reconhecer a encarnação.”

A confirmação de que a música que ouvimos é produto da mente de Mozart acontece quando Constanze o interrompe, cortando assim também a música. O motivo desta interrupção é a visita de uma moça que diz ser criada e estar a serviço do casal, e seu pagamento é responsabilidade de um admirador que prefere ficar anônimo. O fato gera um conflito determinante na relação entre Mozart e seu pai. Constanze se entusiasma com a possibilidade de ter uma criada enquanto Leopold considera a idéia pouco prudente tendo em vista o fato de que a moça é uma estranha. O conflito tem base na substituição de papéis já comentada anteriormente. Em Viena é Constanze quem assume o comando, e Leopold acostumado a exercer este papel, quando toma a atitude de decidir por seu filho, contrariando Constanze, leva o conflito entre os dois ao limite.

Mozart fica completamente passivo à situação e procurando apenas amenizá-la, ele não toma nenhum partido. Quando a briga esquentar, ele se retira e volta para sua composição. A música do começo da sequência volta aos poucos, deixando as vozes de sua esposa e seu pai em segundo plano até que elas se tornem um mero burburinho. É interessante notar que Mozart compõe como se toda a estrutura da peça estivesse pronta em sua cabeça, como se a fluência de sua escrita acompanhasse a audição de uma música como aquela. A música é ouvida em sua cabeça por inteiro e ele escreve todas as “camadas” de uma só vez. Humanamente isso parece impossível,

pois se fosse verdade seria como se ele escrevesse várias linhas de texto ao mesmo tempo com conteúdos distintos.

A música nesta cena funciona como um elemento de contradição entre a briga e a o trabalho de Mozart. O fato de sua esposa e seu pai brigarem e seu pai ameaçar ir embora, não é o bastante para tirá-lo do seu trabalho. A música, completamente contrastante com a briga, cumpre o papel de isolar Mozart, para ele a música está acima de tudo, e mesmo no meio de um caos familiar que lhe diz respeito, ele prefere produzir sua música, completamente oposta à situação.

A identidade do admirador anônimo que manda por cortesia a criada é revelada na próxima cena. Salieri mantém uma criada na casa de Mozart para poder espioná-lo e satisfazer sua curiosidade. Ele questiona a criada sobre os costumes de Mozart e descobre que ele não tem alunos e que trabalha o dia inteiro. Mais uma vez o fato de Mozart rejeitar alunos para poder se dedicar à composição é enfatizado, e desta vez com Salieri como testemunha, amparando a idéia de que existe um Mozart através de Salieri e outro que se mostra pelo ponto de vista de outros personagens e de suas próprias ações, que pertence ao plano do *discurso*, do **narrador implícito**.

A curiosidade sobre a fonte financeira de Mozart leva Salieri a pedir para a criada avisá-lo sobre uma possível saída de Mozart. Quando este sai para executar um concerto ao ar livre, Salieri é avisado e coloca seu plano em ação. Uma montagem paralela mostra Mozart tocando para um grupo de pessoas ao ar livre e Salieri se dirigindo à sua casa. A música nesta cena é o *terceiro movimento do concerto para piano K.482*, e ela começa já nos primeiros planos da sequência, quando Mozart ainda está se retirando de casa com Constanze e uma comitiva, que carrega seu piano. Em paralelo vemos Lorl, a criada, a espreita esperando que seu patrão saia de vista.

O concerto em questão tem uma particularidade bastante curiosa quando considerado o contexto em que foi utilizado. Mozart passou por uma etapa em sua carreira em que suas composições, consideradas individualistas e difíceis

distanciaram-no de seu público. Com este concerto ele retoma, trabalhos mais acessíveis e de comum interesse a ele e a seu público.

No livro *Mozart and his piano concertos* Cuthbert Gridlestone comenta o seguinte a respeito do concerto:

*“Depois de uma série de trabalhos tão individuais que poderiam ser considerados praticamente anti-sociais, aqui está novamente um concerto sociável, uma pessoa bem-educada, cheia de apetite, empática e em contato com seu meio. (...) Depois de quase uma ano de composições extremamente pessoais, Mozart parece fazer agora um esforço para reconquistar seu público que ele percebe estar escapando. Trabalhos puramente elegantes reaparecem entre suas novas composições.”*⁹⁰

Pois é exatamente este espírito que testemunhamos nesta seqüência. Sua saída em público representa uma integração com o meio, a cidade de Viena já esboçada na seqüência anterior à chegada de Leopold. A música carregada de elegância e serenidade reforça este aspecto retratado.

É curioso que nas duas vezes em que este tema da integração é sugerido a escolha tenha sido um concerto para piano. O instrumento piano começa a adquirir um significado no filme que será definido e caracterizado mais enfaticamente no final. O piano é um instrumento que aparece sempre sozinho. Dificilmente ouve-se uma formação orquestral para mais de um piano, apesar de que o próprio Mozart compôs para esta formação – o concerto para dois pianos que aparece na seqüência do pot-pourri de Salieri com Constanze.

Entre os instrumentos de uma orquestra ele é um dos únicos que não possui pares. Ele é de fato ímpar, colocando-se de forma muito eficiente como um signo de

⁹⁰Gridlestone, Cuthbert. *Mozart ad his piano concertos*. New York: Dover Publications, 1964, p.350

indivíduo e individualidade. No final do filme esta relação com o piano ressurge no concerto no 20 que será comentado sob este ponto de vista.

A situação formada pela execução deste concerto forma o precedente para a investida de Salieri como espião na residência de Mozart. A montagem nesta sequência é toda construída em cima da música. E é exatamente no ponto em que acontece uma modulação harmônica que transforma o sentido alegre da música em um caráter mais misterioso, que uma tomada do lado de dentro da casa mostra Salieri abrindo a porta e invadindo o apartamento. Lorl mostra a Salieri de onde Mozart tirava seu dinheiro constatando que lhe resta apenas uma moeda. Essa informação é importante pois mostra o começo da decadência de Mozart, formando um contraste com a elegância de sua performance mostrada na cena anterior. A música fica neste ponto em segundo plano e pára exatamente no final de uma frase musical que antecede a retomada para o tema principal criando uma suspensão na melodia que é logo superada pela música da ópera *As Bodas de Fígaro*, a mesma sobre a qual Mozart se debruçava na cena em que a empregada se apresenta ao casal gerando o conflito entre Constanze e Leopold. A entrada desta música coincide com a reposta que Lorl dá à pergunta de Salieri sobre a localização do local de trabalho de Mozart.

Aqui não existe nenhuma indicação de que a musica surge a partir de algum processo mental de Salieri ou de Mozart, caracterizando-na em um espaço não-diegético. Sua função é, portanto, bastante épica neste trecho, ela amarra o assunto que nas próximas seqüências será *As Bodas de Figaro*; e mais especificamente a batalha entre Mozart e Salieri que acontece em torno da performance da ópera, onde Salieri aproveita os possíveis problemas e fraquezas da mesma para impedir e prejudicar sua apresentação.

Além disso a música se comporta aqui como um elemento de localização e delimitação do espaço de Mozart. Salieri entra pela primeira vez em contato com o mundo de seu rival, e a música se torna aqui responsável pela **descrição** da sensação

e do efeito que causa em Salieri tomar contato com o que para ele é o espaço de criação de um gênio. Salieri acha a partitura e a câmera nos mostra em primeiro plano o título: *As Bodas de Fígaro*.

Um corte seco na música nos conduz para a cena seguinte na qual Salieri informa seus colegas sobre *As Bodas de Fígaro*. Sobre este corte, é preciso deixar claro que é uma opção deliberada, como todas as outras no filme, e que essa escolha tem, portanto, um propósito definido: na mesma sequência, por exemplo, o concerto para piano vai aos poucos sumindo. Com este recurso o foco não é direcionado para a música, e ela termina sem que nos damos conta disso. Em oposição a este recurso, o corte seco direciona o foco para a música, pois percebemos imediatamente sua ausência.

Além disso, este tipo de corte cria um código de “truculência”, bastante pertinente para o momento. Seu efeito substitui de certa forma a necessidade de se mostrar com a representação dramática, o desgosto decorrente da inveja de Salieri em ver a grandiosidade do trabalho de Mozart. A representação dramática deste sentimento de Salieri – que é sob o seu ponto de vista a *malfetoria* –, quando se depara com a obra de seu rival, corre o risco de se tornar excessiva ao longo do filme por conta de sua grande recorrência. Sendo assim, em um momento onde o motivo para a existência deste sentimento parece estar óbvio, esta representação seria apenas ilustrativa podendo ser evitada e substituída por um recurso de montagem como este.

Sob a perspectiva do “jogo dramático” – onde cada ação ou efeito resultam em uma contrapartida – o sentimento de desgosto gerado (ou a *malfetoria*), leva Salieri a reunir-se com seus colegas para denunciar o trabalho de seu rival e tentar boicotá-lo.

A ópera *As Bodas de Fígaro* foi criada com base em uma peça homônima que na época havia sido banida pelo Imperador. Como a peça era um segredo de Mozart, ninguém estava a par do fato e Salieri informando seus colegas sabia que o assunto

iria ser levado para o Imperador. De fato, na época em que foi encenada *As Bodas de Fígaro* causou controvérsias e chegou inclusive a ser considerada subversiva, pois o efeito causado pela peça original de Beaumarchais era conhecido. A peça ofendeu a aristocracia francesa, pois era política e abordava o polêmico tema da luta de classes criticando o *ancién regime*. Mas como afirma Joseph Kerman em seu *A ópera como Drama*:

“O drama em As Bodas de Fígaro é de Mozart e não de Beaumarchais ou de Da Ponte.”⁹¹

A ópera é uma obra completamente diferente do original. Mozart se concentrou especialmente nos aspectos psicológicos e nas relações humanas como explica Lauro Machado Coelho:

Mozart vai deslocar o centro de interesse para a investigação psicológica, expandindo os monólogos e cenas de conjunto em que as personagens expõem a nossos olhos os meandros de seu comportamento. (...) Em meio a um turbilhão de golpes de cena, quiproquós, travestimentos, assistimos a progressivos mergulhos no cerne do amor compartilhado, do amor negligenciado, do ciúme e do ressentimento, das ilusões juvenis e das ilusões da maturidade.⁹²

No filme Mozart é chamado para explicar-se ao Imperador e é sobre este mesmo pretexto – o de não se tratar de política e sim de amor – que ele o convence a autorizar a encenação da peça. Mais uma vez um corte é pontuado pela bastonada da

⁹¹ Kerman, Joseph. *A Ópera como Drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p.117

⁹² Coelho, Lauro Machado. *A Ópera Alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.114

guarda imperial – a mesma que serve para indicar a entrada e saída de uma visita – caracterizando este som como um símbolo da aristocracia e a nobreza.

Nesta cena acontece um embate direto entre Mozart e o comitê musical da corte. A expectativa está toda voltada para a possibilidade ou não possibilidade da peça ser apresentada, sendo que a primeira representa a vitória de Mozart e a segunda a de seu rival. É interessante ressaltar que Salieri não está presente neste embate. Dessa maneira, ele vai se caracterizando, aos poucos como um inimigo invisível, o inimigo que não pode ser combatido, pois sua identidade é desconhecida.

Durante todo o filme Salieri nunca está presente no embate direto com Mozart. Ele manipula seus colegas que ingenuamente agem sob o seu “comando”. Dessa forma, além de se caracterizar como este inimigo invisível; sob o ponto de vista de Mozart, Salieri se torna ironicamente o único a quem ele pode recorrer. Esta característica de se ocultar e não se revelar como inimigo faz com que Salieri seja um dos únicos músicos da corte que conquista a confiança de Mozart, abrindo caminho para a aproximação e conseqüentemente para a concretização de seu objetivo.

É interessante notar que mesmo quando a situação fica crítica e o embate parece inevitável (como será mostrado a seguir), Salieri conduz seu plano disfarçado, mascarado, ocultando sua identidade e garantindo a confiança de Mozart.

De um lado os músicos utilizam a fama da peça de Beaumachais para tentar impedir sua encenação em Viena; de outro, Mozart tenta provar que sua ópera nada tem a ver com os controvertidos temas do original. Quando o Imperador afirma que Fígaro é uma peça má, instiga o ódio entre as classes, e que na França só causou rancor, Mozart lhe responde.

“... Eu odeio política! ... Majestade, é só uma diversão. É uma peça sobre o amor.”

Uma característica importante a respeito do personagem de Mozart mostrada nesta cena é sua ansiedade pelo novo, pela novidade e sua recusa ao tradicional. Quando intimado a escolher temas mais elevados e não desperdiçar seu tempo com obras como aquela Mozart diz:

“Elevados! Elevados! O que isso quer dizer, elevados? Estou cheio dessas coisas, elevadas. Velhas lendas mortas. Porquê continuar escrevendo sobre Desuses e Lendas? (...) Vamos sejam Honestos! Quem de vocês não prefere ouvir seu cabelereiro a Hércules, ou Orácio, Orfeu? Tão imponentes que parecem defecar mármore.”

A defesa apaixonada de sua obra, que como ele afirma já está pronta, não parece convencer o Imperador. Entretanto, quando Mozart é autorizado por ele a descrever a primeira cena da peça, o imperador esboça um sorriso de satisfação às palavras do compositor.

“Tem um criado ajoelhado, e o senhor sabe porquê ? Não é pela opressão, é que ele está medindo um espaço. E sabe para quê? Para sua cama !”

O som de uma escala descendente tocada por um piano se sobrepõe à risada de satisfação de Mozart, e um corte mostra a cena que ele acabou de descrever sendo ensaiada confirmando sua vitória. Em uma rápida montagem é mostrado este ensaio, só com os cantores e o piano e Mozart corrige imprecisões em suas performances.

Mais uma vez, o corte na imagem não acompanha o corte sonoro. Este recurso suaviza a elipse temporal e espacial disfarçando a passagem de tempo e tornando-a indiscriminável e imensurável pelo espectador.

Em "Amadeus" existem muito poucos indícios de tempo que nos permitem quantificá-lo entre uma passagem e outra. Esta característica reforça o fato de que não existe no filme uma preocupação com a integridade histórica, a História é apenas ponto de apoio para uma narrativa autônoma que não tem por intenção contar a vida de Mozart ou a de Salieri propriamente.

Na cena seguinte o diretor conta a Salieri que Mozart já está ensaiando e Salieri aborrecido faz mais uma tentativa para prejudicá-lo: mostrando conhecer bastante o trabalho do inimigo, Salieri adverte seus colegas sobre a existência de um balé na ópera, outro elemento que contraria uma lei do Imperador. Mais uma vez, ele coloca sua atitude sob um disfarce: o de estar "*protegendo Mozart da ira do Imperador*" e manipula seus colegas para que o balé seja questionado, prejudicando seu rival.

O diretor da ópera e o mestre de capela visitam um ensaio de Mozart e, na cena do balé, interrompem-no advertindo-o sobre sua "falha". Mozart tenta justificar que não é um balé, mas uma dança inserida no contexto da ópera, uma cena de casamento. Sem efeito, o diretor destaca as páginas da música referentes àquele trecho, enfurecendo Mozart.

Desolado ele procura justamente Salieri, que de fato vai aos poucos, do ponto de vista de Mozart e em um movimento contrário ao ponto de vista do espectador, se configurando como uma pessoa confiável. Nesta cena, aparece uma interessante contradição no comportamento de Salieri, recorrente no filme: Mozart afirma ter jogado os manuscritos no fogo de tão furioso que estava, assustando Salieri que fica nitidamente aliviado, chegando inclusive, e ironicamente a dizer "*Graças a Deus*" quando Mozart diz que sua esposa as tinha colocado a salvo.

Ao mesmo tempo que Salieri quer combater seu rival ele tem uma necessidade em preservar aquilo que ele já escreveu, como se fosse realmente uma relíquia sagrada. A ironia na expressão "*Graças a Deus*", encontra-se justamente no fato de

que para Salieri, ele é o responsável pela destruição e Deus o responsável pela salvação, e apesar de seu objetivo ser destruir Deus, ele ainda recorre em seu nome aliviado pelo fato da música não ter sido destruída.

Para o consolo de Mozart, e na intenção deliberada em manter-se na posição de pessoa confiável, Salieri promete interferir e levar o caso ao Imperador.

A cena seguinte retoma a narração do velho Salieri, onde ele confessa nunca ter dito nada ao Imperador.

“Eu estava pronto para ir ao ensaio e dizer qualquer coisa a ele (Mozart).”

Um close do rosto de Salieri novo o mostra no ensaio e sua narração sobreposta conta como que para sua surpresa o Imperador que nunca ia a ensaios aparecera no meio do terceiro ato, justamente no ponto onde ocorria o balé com a música cortada.

Em um tom satírico, esta cena mostra o Imperador inseguro no seu julgamento daquela dança que sem música lhe parecia ridícula. Para se garantir ele pergunta:

“Eu não entendo. É moderno?”

Quando explicam a ele do que se trata, o Imperador pede para ver a cena com música. Mozart, contente com o fato atribui aquela interferência a Salieri, estabelecendo de vez a relação de confiança que se esboçou até então.

A cena com a música restituída começa já a partir de sua estréia, e não do ensaio, construindo uma elipse bastante inteligente entre uma cena e outra. A performance do balé dura pouco mais de 40 segundos e é uma conclusão na música que a encerra, criando uma idéia de unidade musical enfatizada por um gesto na regência de Mozart.

Interpolado com a performance da ópera o velho Salieri comenta sua derrota, narrando o quão brilhante havia ficado o 3º ato restituído. Continuando sua narração ele comenta o 4º ato. A música já ouvida anteriormente em duas outras cenas – Mozart compondo na mesa de bilhar quando a empregada é introduzida, e Salieri invadindo seu apartamento – surge novamente fechando a unidade de ação em torno da performance de *As Bodas de Fígaro*. Salieri parece até então ser o grande derrotado desta “batalha”, pois todos os seus planos para boicotar o trabalho de Mozart fracassaram. Neste sentido, a ação de Salieri estupefato diante da obra de seu rival começa a se configurar no filme como um motivo dessa derrota – a materialização da *malfeitoria*.

De fato, mais uma vez, a narração sobreposta à música de Mozart revelam um completo deslumbre em relação à obra, minimizando a figura Salieri e colocando-o na posição de um simples observador, incapaz de produzir algo a altura e agora também incapaz de deter aquele que a produz. Suas próprias palavras servem para ilustrar este ponto de vista:

“Vi uma mulher disfarçada com as roupas de sua criada ouvir seu marido dizer as primeiras palavras carinhosas em anos, simplesmente por que ele achava que ela era uma outra. Eu ouvia a música de puro perdão que preenchia a sala e dava a perfeita absolvição a todos os presentes. Deus cantava para o mundo através daquele homenzinho incessantemente, tornando minha derrota ainda mais amarga.”

Mais uma vez surge a idéia de Mozart recebendo a interferência de Deus no seu trabalho, como se ele fosse apenas um instrumento canalizador da criação divina. A música escolhida ilustra e reforça novamente este tema. *As Bodas de Fígaro*, é uma peça essencialmente cômica, e momentos solenes como este, são raros na peça. A escolha desta cena enquadra a peça nesta moldura de objeto divino, exatamente como

Salieri quer que o Padre, e por consequência, o espectador, a contemple. Ele mesmo, como explicado anteriormente, **precisa** acreditar nisso, que a criação de Mozart é fruto de interferência divina, fato sobre o qual ele não tem controle (ver na página 147). A performance de cada ópera é sintetizada na escolha de um ou dois trechos que criam a idéia mais conveniente para o filme – ou para a narração de Salieri – como veremos também em *Don Giovanni*.

Em "Amadeus" a articulação entre narração e música, e montagem e música obedece em praticamente todos os casos ao tempo musical. Em alguns casos a montagem na imagem segue precisamente a mudança de compassos, os tempos fortes ou a introdução de uma modulação. E mesmo nos casos em que a música é editada, a edição é mínima e tem como objetivo criar uma unidade musical, que é por sua vez também respeitada pela montagem.

Nesta cena a narração seguinte de Salieri que mudará a perspectiva da trama, entra somente depois da conclusão do tema, o restante da música passa para o segundo plano sonoro, funcionando quase como um ruído, neste caso uma consequência da imagem e da ação, sem nenhum outro valor. Salieri conta ao Padre com satisfação sobre o bocejo do Imperador no meio da apresentação. Como aquele bocejo condenou a ópera de Mozart a apenas nove apresentações. A relação que Salieri estabelece com o fato é de triunfo como ele mesmo diz:

“Com aquele bocejo vi minha derrota se transformar em vitória!”

Ironicamente, nenhum plano de Salieri tem efeito sobre seu rival, apenas “*um milagre*” como ele mesmo define o fato, consegue prejudicá-lo. Esta tácita ironia, é bastante interessante, pois mais uma vez ele faz referência a Deus como se este estivesse do seu lado. Milagres são acontecimentos inexplicáveis cientificamente e atribuídos convencionalmente a Deus. Mas, neste caso, Deus é justamente o inimigo

de Salieri. Em outras palavras, o triunfo do compositor sobre seu inimigo – que ele mesmo declarou ser Deus no começo do filme – é justamente um produto de seu próprio inimigo.

É neste ponto que o objetivo de ofuscar a obra de Mozart para assim conseqüentemente, bloquear o trabalho de Deus começa a entrar em crise.

3.3 Confrontação – crise e clímax

O ponto de crise no drama deve ser a conseqüência da intensificação do conflito. A ação chega a um ponto de tensão no qual as atitudes do personagem não parecem mais ter efeito impulsionando-o para uma confrontação final. É neste ponto que o personagem revela a verdade sobre si mesmo. *A maneira como ele encara a confrontação vai mostrar quem ele realmente é e do que ele realmente é capaz.*

Quando termina a performance de *As Bodas de Fígaro*, Mozart procura Salieri a quem credita uma ingênua confiança. Nesta ocasião, Salieri explica para Mozart o porquê do fracasso de sua obra perante o público – *“apenas nove apresentações e já foi substituída”*. Seus argumentos são o tempo extenso em demasia e a falta de conclusões firmes que sinalizem o fim de uma música para que o público possa bater palmas. De forma irônica, Mozart sugere que Salieri o ensine como concluir suas músicas, o que aborrece seu rival. Entretanto, Salieri convida Mozart para assistir sua próxima ópera – *Axur* – como se a presença do músico fosse imprescindível. Neste ponto, Salieri descobrirá verdades sobre a situação, que levarão o conflito para seu desenlace final: segue-se que na seqüência seguinte, a performance de *Axur*, a opinião do público que o ovaciona e do Imperador que o presenteia com uma medalha afirmando ser aquela ópera a mais bem escrita de todos os tempos não parecem comovê-lo totalmente. Ele olha insistentemente para o camarote de Mozart buscando encontrar sua aprovação. Ao ver que Mozart se retira do camarote no meio do discurso do Imperador, ele olha decepcionado.

É interessante notar que a música de Salieri, colocada nesta performance ilustra a discussão da cena anterior, onde Mozart sugere que ele o ensine como finalizar firmemente uma música. A música de Salieri possui de fato esta característica, deixando implícito, sob o ponto de vista do espectador do século XX que enquanto um estava preso aos modelos impostos pela época o outro procurava transformá-los e quando não, negá-los.

No período clássico – bem como no romantismo – os modelos serviam de critério de julgamento estético, e transgredi-los, ou seja, a busca pelo novo, como a que Mozart pretendia, nem sempre produzia resultados bem vindos. Este fato é usado como ponto de apoio para a construção do fracasso de Mozart, mas a verdade é que, no caso da ópera *As Bodas de Fígaro*, por exemplo, Mozart obteve um enorme sucesso. Ele sabia muito bem como e onde transgredir ou transformar antigos modelos, tinha uma visão muito clara da sua época. Mas, como foi dito no começo, não é preocupação deste filme a acuidade histórica, e em muitos casos abre-se mão dela para uma adequação narrativa.

Mozart desce ao palco para cumprimentar o compositor e sem conseguir colocar um adjetivo apropriado ele neutraliza dizendo:

“O que eu posso dizer, é ouvir estes sons que logo sabemos ... Salieri.”

A verdade encontrada nesta sequência é que as atitudes de Salieri para prejudicar as performances de seu rival não bastam, não diminuem sua angústia. O efeito que Mozart exerce sobre ele é muito mais complexo. Salieri ama sua música, mas odeia o fato de não ser ele o compositor que as produz. A opinião de Mozart é importante para ele, na medida em que legitima seu trabalho, e o aproxima ou não do de Mozart – sua identidade perdida poderia, sob esta perspectiva, ser recuperada.

Ao mesmo tempo ele quer bloquear seu rival, mas, em vez de contentar-se com o fato deste ter queimado sua própria música, isto é motivo de assombro e até desespero. Todas essas contradições devem então dissolver-se na confrontação.

A cena seguinte é aparentemente a volta de Mozart à sua casa. Como já afirmado anteriormente, neste filme as elipses são muito pouco mensuráveis e o tempo que decorre entre uma sequência e outra não é exposto. Porém, neste caso, Mozart, além de estar com o mesmo figurino, está com o mesmo grupo que o acompanhava na ópera de Salieri, entre eles, Schikaneder.

Mozart encontra Constanze que revela a ele sobre a morte de seu pai. Aqui surge mais uma vez o tema de *Don Giovanni* desta vez para concretizar a associação do tema musical com Leopold, mais especificamente com a figura punitiva e restritiva que Leopold representava. Na ópera *Don Giovanni* os dois acordes, recorrentes no filme, servem para indicar a chegada do fantasma do personagem Comendador, assassinado por Don Giovanni, no primeiro ato.

Além de associar-se ao pai de Mozart e a figura punitiva que ele representa estes acordes iniciais configuram uma segunda relação: a de Mozart com a morte; a morte de seu pai e sua própria. Logo na abertura do filme quando os acordes “emolduram” o nome de Mozart em um espírito trágico e tempestuoso é estabelecido este índice. Agora eles ressurgem com a morte do pai, ampliando o significado; mais adiante veremos a fusão clara destes dois elementos; o pai e a morte.

Esta música de *Don Giovanni* se associa na ópera ao inferno pessoal do personagem Don Giovanni e o surgimento de um fantasma que irá levá-lo para o outro mundo. No filme, ela configura uma situação semelhante, sendo aproveitada conseqüentemente com a mesma intenção que na ópera.

Basicamente, *Don Giovanni* é uma leitura da história de *Don Juan de Marco*⁹³ (Giovanni em italiano é João, ou Juan em espanhol). A cena representada em "Amadeus" é o final do terceiro ato. O fantasma do Comendador incorpora uma espécie de "morte" encarnada em uma estátua falante que condena Don Giovanni por cobiçar, matar e enganar a todos em nome de sua luxúria. No libreto, a estátua convida Don Giovanni para jantar e Leporello – seu criado – temendo pelo patrão, pede a ele para ficar. Don Giovanni, orgulhoso, não aceita o medo e decide ir. Quando segura na mão da estátua, sente o gelo da morte e ela ordena que ele se arrependa e mude de vida. Don Giovanni se recusa e é levado pelo fogo dos infernos.

Salieri vê neste episódio uma ligação com a vida real de Mozart. Para ele, o Comendador é seu próprio pai, trazido para o palco para condená-lo. Ele acredita que a influência que Leopold tem sobre seu filho é tão grande que mesmo depois de morto ela ainda persiste.

"No Palco estava a figura de um comendador morto. E eu, somente eu entendera que a horrível aparição era Leopold, surgido do mortos."

O paralelo entre Mozart e Don Giovanni, o personagem promíscuo da ópera, é bastante pertinente uma vez que é exatamente dessa maneira que Salieri enxerga seu rival. Mozart não engana ou mata, mas, para Salieri, ele é um imoral e degenerado que vive uma vida promíscua, passível de ser julgada pela ótica de *Don Giovanni*.

⁹³ Personagem lendário, símbolo do homem mulherengo e irreligioso, porém corajoso e simpático; aparece pela primeira vez na literatura na comédia *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, sendo a seguir aproveitado por Molière e Byron. Além da ópera de Mozart, Don Giovanni pode ser encontrando na música em um poema sinfônico de Richard Strauss.

A seguir o trecho do libreto de “Don Giovanni” onde acontece a cena em questão:

A Estatua:

Don Giovanni, convidaste-me para jantar

E aqui estou eu!

Don Giovanni:

Eu nunca acreditei nisso;

Mas vou fazer o que puder.

Leporello, faz com que seja servido imediatamente um outro jantar!

Leporello:

Ah patrão! Estamos perdidos.

Don Giovanni:

Vá, já te disse!

A Estatua (a Leporello, prestes a falar):

Espera um pouco!

Aquele que janta a comida dos Céus

Não precisa do pasto dos mortais;

Outras assuntos mais sérios do que este,

Me fizeram vir até aqui!

Leporello:

(Sinto que estou a ficar com febre

Pois não consigo controlar os meus membros.)

Don Giovanni:

(Fala então! Que quereis? Que desejais?

A Estatua:

Eu vou falar; escuta! Não tenho muito tempo!

Don Giovanni:

Fala, fala, estou a escutar.

A Estatua:

Tu convidaste-me para jantar,

E conheces bem o teu dever.

Responde-me: virás jantar comigo?

Leporello (de longe, sempre tremendo):

Desculpai-o, mas ele não tem tempo.

Don Giovanni:

Ninguém poderá dizer de mim

Que eu sou um medroso.

A Estatua:

Decide-te!

Don Giovanni:

Já me decidi!

A Estatua:

Virás?

Leporello (a Don Giovanni):

Dizei-lhe que não!

Don Giovanni:

O meu coração bate firme:

Não há medo: irei!

A Estatua:

Dá-me então a tua mão!

Don Giovanni (estendendo-lhe a mão):

Aqui está! Ai eu!

A Estatua:

Que foi?

Don Giovanni:

Que gelo é este que sinto?

A Estatua:

Arrepende-te, muda de vida,

É a tua última chance!

Don Giovanni (quer escapar-se, mas em vão):

Não, não, não me arrependo,

Deixa-me em paz!

A Estatua:

Arrepende-te, desgraçado!

Don Giovanni:

Não, velho maluco!

A Estatua:

Arrepende-te!

Don Giovanni:

Não!

A Estatua:

Sim!

Don Giovanni:

Não!

A Estatua:

Ah! O teu tempo esgotou-se!

(A Estátua desaparece e o fogo dos Infernos abraça Don Giovanni.)

Don Giovanni:

Que tremor insólito

Sinto assaltar-me o espirito!

Donde nascem

Estas chamas de horror?

Coro de demónios:

Nenhum horror é pouco para ti!

Anda, há muito pior há tua espera!

Don Giovanni:

Quem lacera a minha alma?

Quem agita as minhas vísceras?

Que tormento, que agonia!

Que inferno, que terror!

Leporello:

(Que visão de desespero!

Que gestos condenados!

Que gritos, que lamentos!

Como estou aterrorizado!)

(As chamas engolem Don Giovanni. A cena volta ao normal e as outras personagens aparecem.)

É interessante notar, que na sequência anterior mostra-se Mozart voltando embriagado com espírito farrista juntamente com amigos do teatro. Na perspectiva de estarmos diante de uma história narrada por Salieri, este fato é bastante interessante, pois coloca Mozart exatamente na posição condenável que Salieri deseja, para poder garantir seu argumento. Como ele mesmo afirma sobre a ligação entre Mozart e Don Giovanni: “*Eu. Somente eu entendera ...*”

No livro “*A ópera Alemã*” de Lauro Machado ele explica sobre a natureza do personagem de Don Giovanni e sua relação com o fantasma do Comendador:

“Giovanni é o burlador: ele não só seduz mulheres indiscriminadamente, sem se importar com a sua condição social, como viola, com total desprezo pelos princípios vigentes, as leis morais, espirituais e públicas. (Ele) é punido não tanto por ter levado um número tão absurdo de mulheres para a cama, e tampouco por ter despachado o Comendador para o outro mundo. O dissoluto é punido por ter feito pouco das convenções de continência e castidade; por ter zombado da venerável instituição do matrimônio; por ter, em suma, praticado uma filosofia de auto-expressão e radical individualismo que desafiava a autoridade estabelecida.”⁹⁴

Alguns destes atributos que o autor confere ao personagem podem perfeitamente configurar a imagem que Salieri faz de Mozart. Quem coloca Mozart para ser condenado não é ele mesmo, mas o narrador de sua história – Salieri. *Don Giovanni* é neste sentido a ópera mais significativa no filme. Além de configurar a continuidade da *história* – como representação de uma performance musical (música diegética) – ela é usada como um elemento do discurso de Salieri e um precedente para criação de seu plano final.

A própria construção reforça este aspecto, pois os intervalos entre a representação da ópera e a narração sobreposta de Salieri são maiores que nas demais representações de óperas. Aqui a ópera deixa de se configurar somente como um elemento do jogo dramático, da batalha na qual o “golpe” desferido pelo “mocinho” é a criação de uma música inalcançável para seu inimigo. Por se situar exatamente no ponto de crise da progressão dramática essa peça representa também as revelações sobre a verdade do personagem. Tomou-se a liberdade no filme de colocar a ópera/

⁹⁴ *Op. Cit.* p.118

como um todo, em um registro obscuro para que se configurasse como este elemento complexo de construção narrativa. Dando sequência à revelação da morte de Leopold Salieri narra:

“Assim surgiu o horrível fantasma da sua seguinte mais obscura ópera.”

Don Giovanni é, na verdade, uma comédia e não uma ópera escura e sombria como define Salieri. O tom “tempestuoso” que mais parece uma peça romântica do movimento “*Sturm und Drang*” é uma exceção na ópera. Serve apenas para articular a aparição do fantasma do Comendador.

Esta utilização conveniente da ópera no filme, permite a construção do plano final de Salieri, e para isso ele utiliza, ironicamente, a mesma premissa dramática da ópera de sua vítima:

*“O Inferno de Giovanni está dentro dele, como projeção de uma fantasia que rompe os confins da razão: de um lado o eterno sonho masculino da virilidade inesgotável (a “genialidade sexual” de que falava Sören Kierkegaard) e, de outro, o retorno dos mortos como única solução para reprimir o instinto desencadeado.”*⁹⁵

Nesta construção existem duas grandes revelações sobre a verdade do personagem de Salieri, essenciais para a configuração de uma crise e a necessidade de um confronto final. A primeira, já esboçada na cena da apresentação de *Axur* é que não basta apenas prejudicar o trabalho de Mozart. Sua produção persistirá, independente da reposta do público, Mozart irá continuar escrevendo música, o que não alivia em nada o tormento de Salieri. É preciso uma atitude mais drástica. A segunda, é que resgatar a figura de Leopold, que como ele constatou, ainda exerce

efeito sobre Mozart, é talvez a única maneira de conquistar um poder sobre seu rival. O que Salieri ainda não sabe é a dimensão que este poder terá, a ponto de fracassar seu próprio plano.

E a partir dessas verdades cristaliza-se a grande contradição e ambigüidade que formam o personagem de Salieri, um dos mais interessantes vilões da história do cinema: A relação “prismática” que Salieri estabelece entre Mozart e Deus. O “seu” Mozart existe através de Deus e ao mesmo tempo, este Deus para ele – depois de conhecer Mozart – só existe através de Mozart. A intriga com Deus surge, como em **Cain e Abel** – a intriga com o pai – da inveja pela habilidade do irmão. Salieri odeia Deus por motivo de inveja, mas ama o produto que causa aquela inveja, pois ele mesmo queria ser seu concebedor. Atingir Mozart para através dele atingir Deus, é ao mesmo tempo aniquilar a música que ele tanto ama. Este dilema responsável pela riqueza do personagem e da história é reforçada por sua própria narração:

“E agora a loucura me invadiu. A Loucura de um homem dividindo seu cérebro em duas metades. Por minha influência Don Giovanni só teve cinco apresentações em Viena. Mas fui incógnito a todas as cinco. Adoráveis apresentações que só eu parecia apreciar. Enquanto eu interpretava como aquele velho amargo possui seu próprio filho, mesmo através do tumulto, comecei a ver uma maneira, uma terrível maneira de finalmente vencer Deus.”

A sequência seguinte mostra a produção do plano: vemos a cidade de Viena vazia coberta de neve. É interessante notar que a Viena mostrada na exposição – com exceção à abertura – e no desenvolvimento é uma cidade alegre com muitas pessoas nas ruas. A partir da confrontação os planos que mostram a cidade revelam-na sempre vazia e sob chuva ou neve.

⁹⁵ *Op. Cit.* p.118

Na cena em que Mozart é mostrado andando por Viena, parecendo estar integrado com seu ambiente, comentou-se sobre a utilização do *concerto No 22*, e como ele refletia esta integração, uma vez que aquela música representa um momento em que Mozart procurava aproximar-se do público abandonando o caráter intimista e profundo de suas composições anteriores.

Pois, nesta seqüência a demanda é justamente por uma música mais intimista e profunda. Sendo assim, em relação à interferência musical, o movimento no tempo real e historicista segue no sentido contrário. Toda a construção desta seqüência é acompanhada pelo primeiro movimento do concerto No 20 para piano *k.466*, anterior obviamente ao *concerto No22*, e pertencente àquele momento intimista do qual Gridlestone falava. Seu caráter tempestuoso e profundo forma inclusive, uma interessante extensão do registro trágico revelado em *Don Giovanni*. Começa em tom solene, apenas cordas esboçando uma melodia trágica. A partir do oitavo compasso a melodia sobe em degraus até atingir uma oitava a cima, criando um clima de tensão e expectativa. Em escala descendente a melodia volta ao ponto inicial para então irromper em um fortíssimo. Esta *formula* como aponta Cuthbert Gridlestone em seu livro “*Mozart and his Piano Concertos*”, de começar galantemente e suave para então surpreender com um *forte* é bastante comum no trabalho de Mozart, mas desta vez ele utilizou de forma bastante genial:

*“Aqui, ao invés de continuar com um tema novo o movimento retrocede alguns passos. O motivo sincopado reverte-se em um tremolando e as tercinas se transformam em flashes de luz revelando uma teia de instrumentação que impulsiona-se do grave ao agudo com bastante velocidade .”*⁹⁶

⁹⁶ *Op. Cit.* p. 310

Esta transição da melodia do grave ao agudo cria uma mistura de expectativa e tragédia. Neste ambiente – uma Viena coberta de neve e uma música trágica – um homem em uma loja de roupas recebe uma caixa e a carrega para fora. O plano seguinte mostra Mozart aquecendo os dedos em um vela e compondo. Como este tipo de construção se tornou recorrente no filme, pode-se inferir que a música em questão é a mesma que ele está trabalhando. Apesar deste fato não ser confirmado na sequência, a sua confirmação através de índices em outras construções semelhantes aponta para a possibilidade de aqui estarmos também diante deste tipo de construção.

Em seguida uma pessoa cuja identidade não é revelada abre a mesma caixa aparecendo logo em seguida andando pelas ruas de Viena trajada com o que parece ser a roupa contida na caixa.

Salieri acabou de afirmar conhecer uma maneira de vencer Deus – o resgate do *estado de equilíbrio* alterado. Nasce a expectativa pela revelação deste plano *terrível*, e toda construção audiovisual é forjada no sentido de ampliar esta expectativa. Este tipo de construção bastante comum em filmes de suspense é na teoria de linguagem de cinema comparada à figura de linguagem metonímia: a parte pelo todo. Revela-se apenas uma parte da imagem e o todo fica implícito sem ser, contudo discriminado. Assim, o primeiro plano de uma mão segurando uma arma implica na existência de uma pessoa, mesmo que esta não seja mostrada. O ocultamento da identidade de quem veste a fantasia serve a esta narrativa então com a função de criar o suspense. E esta função é reforçada pelo momento da música – já descrito acima – em que a melodia sobe até atingir uma oitava a cima.

A tensão esboçada pela melodia ascendente é cristalizada quando os instrumentos atacam no fortíssimo. A sequência mostra então em montagem paralela, o homem andando pelas ruas de Viena e Mozart compondo. O homem passa por uma janela que fica em quadro até ele sair do plano e um corte mostra o interior da casa de

Mozart ainda trabalhando. Este tipo de montagem de exterior para interior é convencionalmente aceita como sendo o mesmo espaço, visto de fora e de dentro.

O som de uma batida na porta interrompe o trabalho de Mozart mas não a música, ela continua enquanto ele abre a porta. O acorde de *Don Giovanni* – da introdução da cena do Comendador – é inserido como se fizesse parte da mesma música, casando com a reação espantada de Mozart ao que vê. A música cessa e o contra plano mostra um homem à sua porta com a mesma fantasia que outrora cobrira seu pai, na festa em que Mozart fez questão de levá-lo para comemorar sua chegada.

Como criamos a expectativa pela revelação do plano de Salieri, entendemos, ao ver a fantasia, que o homem que a veste é Salieri. O compositor Salieri encomenda a Mozart uma Missa fúnebre e quando este pergunta quem morreu ele responde “*Um Homem que merecia um Réquiem e nunca teve*”, uma referência clara a Leopold, provocando o vínculo irrecusável com Mozart.

Hoje se sabe que a obra fora na verdade encomendada pelo conde Franz von Walsegg Stuppach, um amante da música que tinha o hábito de comprar partituras de outros compositores para fazer passar por suas. Sua esposa havia falecido e ele queria lhe fazer uma homenagem oferecendo um *Réquiem* que pretendia apresentar como seu. O conde mandou então um criado vestido de forma a não ser reconhecido e ordenou-lhe que encomendasse a música anonimamente.

No instante em que Salieri faz a referência a Leopold começa o *Introitus* do *Requiem K.656*. Esta introdução lembra muito o já comentado esquema do primeiro movimento do *concerto No 20*: começa um tom solene em pianíssimo que é então, novamente, confrontado com um fortíssimo. Aqui, este tom solene, que abrange os primeiros compassos da música, acompanham o fim da visita de Salieri e Mozart fechando a porta para então se dirigir até a janela e ver o homem saindo, como se precisasse confirmar ser aquele um homem real e não um fantasma.

O fortíssimo coincide exatamente com o corte para o plano subjetivo da visão de Mozart pela janela onde vemos Salieri indo embora. A música é cortada logo em seguida, antes da entrada do coro, coincidindo novamente com um corte da imagem para um primeiro plano de Salieri velho. Nesta cena ele conta ao Padre a natureza de seu plano:

“Meu plano era tão simples que me aterrorizou. Primeiro recebia o réquiem depois cuidaria de sua morte. Seu funeral! Imagine a Catedral, toda Viena lá sentada, seu caixão, o pequeno caixão de Mozart no centro. E então ... naquele silêncio ... Música.”

Neste ponto de sua narração começa uma continuação do *Itroitus* do *Requiem*, não exatamente do ponto onde a música parou na introdução. Mas sim de um ponto que convenientemente vem atender à montagem desta cena. Aqui a incorporação do coro e o caráter litúrgico da música revelam mais uma vez o tom divino tão recorrente no filme, principalmente para sustentar a narração e o ponto de vista de Salieri sobre a música de Mozart. Salieri assume novamente a postura distante nessa narração, colocando-se na terceira pessoa ele fala como se a música fosse sua:

“Uma música divina irrompendo sobre todos. Uma grande Missa fúnebre. Um Réquiem Para Wolfgang Mozart, composto pelo seu devotado amigo Antonio Salieri. Que Sublime, que profundo, que paixão na música. Salieri foi finalmente tocado por Deus.”

O tom passional de sua narração é intensificado por sua interpretação; neste trecho ele não olha para o Padre, mas para o infinito. A música acompanha a tensão crescente e uma frase musical curta e forte é marcada por ataques no tímpano

conferindo um tom bastante condicente à narração. E é quando a música parece estar no ápice trágico que Salieri abandona o discurso em terceira pessoa aponta para o padre e diz:

“... E Deus foi forçado a ouvir. Impotente para deter isso. Eu no final rindo dele.”

A música é cortada onde originalmente existe uma pausa encaixando-se perfeitamente na cena. No mesmo tempo deste cessar brusco da música, Salieri abandona o tom passional de sua narração mostrando uma trágica frieza na sua exposição sobre a dificuldade em relação a matar um homem.

A função da música aqui se estende além da ilustração da cena, na qual as propriedades litúrgicas da música intensificam a qualidade da narração de Salieri. Quando a música é cortada de repente, ela enfatiza também a transformação brusca, entre o tom passional e o frio, como se o primeiro fosse apenas um recurso do discurso de Salieri e não propriamente uma emoção incontrolável. Mais uma vez é usado este recurso que cria o código de que o que ouvimos é apenas uma narrativa “recontada”.

Salieri tem tudo sob controle, aqui percebemos que é ele quem dita as regras deste “jogo” narrativo em que nos convidou a participar. Como na peça, o interlocutor é o próprio público, a idéia de que o que se ouve é apenas uma narrativa está constantemente garantida. No filme recursos como este – assim como o corte da música de *As Bodas de Fígaro* na cena em que Salieri invade a casa de Mozart – ajudam a construir esta idéia assegurando a idéia de narrativa.

Sua narração termina com o “rufar” de tímpanos no grave arrematando o tom trágico e dramático da cena. Todavia, um corte mostra ser essa música pertencente a um contexto diegético, um teatro de variedades. Logo outros instrumentos aderem ao tímpano e o que ouvimos é exatamente o oposto a uma música propriamente trágica.

Estamos diante de uma sátira bastante escrachada das óperas de Mozart. Este tipo de “emenda sonora” entre espaços dramáticos distintos é bastante recorrente no filme e contribui para que as elipses de tempo e os saltos no espaço aconteçam de forma bastante sutil.

Nesta cena ouvimos trechos da ópera *Don Giovanni*, *O Rapto do Serralho* e *As Bodas de Fígaro*, todas com uma leitura bastante escrachada. Predomina *Don Giovanni* que na trama deste espetáculo é o fio condutor. Aqui a apropriação da música de Mozart, como aquela que Salieri acabou de almejar na cena anterior, assume um aspecto completamente oposto às intenções autorais e narcisistas de Salieri.

Schikaneder, amigo de Mozart e diretor daquele teatro, tem uma perspectiva completamente mercantilista em relação à música do compositor, enfatizando a idéia de que apenas Salieri enxerga o divino, o sublime, o toque de Deus em seu rival. No livro *A Ópera Alemã* Robbins Landon citado por Lauro Machado Coelho descreve Schikaneder da seguinte maneira:

*“Schikaneder era um autêntico homem de teatro, além de ser um empresário inteligente, sempre cuidadoso em não ludibriar o público. No prefácio de seu libreto “Der Spiegel von Arkadia” (O espelho da Arcádia) – estréia no (Theater) auf der Wieden em 14.11.1794, com música de Sussmayr (o mesmo que finalizou o Requiem de Mozart depois de sua morte) –, disse o seguinte: Escrevo para divertir o público e não desejo me apresentar como um intelectual. Sou um ator – um diretor – e trabalho para a bilheteria; mas não tiro dinheiro do público lubrindo-o, pois o homem inteligente só se deixa enganar uma vez.”*⁹⁷

⁹⁷ *Op. Cit.* p.122

Ao fim da apresentação, Mozart é convidado por Schikaneder a escrever uma ópera para seu teatro e procurando convence-lo ele afirma:

“Você pertence a este lugar, não àquela corte esnobe.”

O teatro em questão é o *Theater auf der Wieden*, teatro popular localizado nos subúrbios de Viena, cuja direção havia sido concedida a Schikaneder pelo Imperador Joseph II. Robbins Landon, no mesmo livro citado a cima conta em que circunstâncias ele chegou a este teatro:

*“Reconstruído e reinaugurado em 1786, sob a direção de Christian Rohrbach, astro de um grupo de atores perambulantes, dois anos mais tarde o Theater auf der Wieden foi ocupado por Johann Friedl com grande sucesso; entretanto, ele logo morreu e, no seu testamento, deixou a direção para a sua legatária residual Madame Schikaneder, então com 25 anos. Esta imediatamente chamou o marido em Regensburg para ajudá-la a montar o teatro. Schikaneder recebeu do Imperador José II o privilégio oficial, logo angariando um público grande e fiel com suas “comédias mecânicas” (engenhosas máquinas no palco que desempenhavam atos de prestidigitação, às vezes com atores e atrizes), contos de fadas e óperas mágicas – todas em alemão ou em dialeto vienense.”*⁹⁸

Um plano do espetáculo seguinte – um grotesco número de percussão com vassouras – mostra o contexto em que eles estão inseridos: um teatro de variedades bastante popular, e o tipo de espetáculo com o qual a música de Mozart irá dividir espaço. Porém, o público para o qual sua música é tocada, bem como o ambiente vulgar, parecem assemelhar-se muito mais com sua personalidade – a descrita no

⁹⁸ *Op. Cit.* p.122

filme — do que a corte. Além disso, no *Auf der Wieden*, apesar de travestida de forma escrachada, sua composição teve entre todas as performances a melhor das recepções. E Mozart se mostra bastante a vontade e também entusiasmado com as possibilidades que aquela nova parceria pode oferecer, diferente de sua esposa que não se encanta com a proposta de Mozart receber metade da renda do teatro.

A sequência seguinte começa com um plano do retrato de Leopold sobreposto à *Dies Irae* do *Réquiem*. O plano seguinte mostra Mozart debruçado em uma mesa compondo fervorosamente o que parece ser a mesma música. A montagem sugere a submissão de Mozart ao efeito de seu pai, que neste momento está potencializado pela bem sucedida interferência de Salieri. Mozart parece de fato estar compondo à memória do falecido pai, como sugeriu Salieri em sua visita trajando a mesma fantasia de Leopold. A música parece em princípio cumprir apenas uma função ilustrativa, e intensificadora, ou configurar-se como um elemento da história: *em sua casa Mozart procurava empenhado terminar o Réquiem. Sob o olhar punitivo do retrato de seu pai a ansiedade e a inquietação tomavam conta de sua alma perturbada.*

Os predicados que atribuímos à atividade de Mozart quando contemplamos esta cena são um produto da articulação entre imagem, montagem e música. E a construção em questão, quando traduzida como acima para uma linguagem verbal, revela adjetivos como inquieto e ansioso além da idéia de punição que na construção audiovisual original são veiculados basicamente por uma articulação em que a música é um elemento fundamental. A orquestração de *Dies Irae* é bastante carregada e começa com todos instrumentos em fortíssimo, enriquecidos por ataques de tímpano, conferindo à música uma profundidade e uma dimensão bastante trágica. O andamento é rápido e as cordas arpejam em grande velocidade escalas que nos sugerem exatamente a sensação de ansiedade descrita acima.

Constanze interrompe Mozart fazendo cessar também a música, o que confirma mais uma vez a suposição de que o que ouvimos está na mente do personagem. Há alguém na porta, e Mozart, temendo ser o “fantasma” pede para sua esposa avisar que ele não está. Contudo, o visitante é Schikaneder que aparece para cobrar uma posição sobre a ópera que havia encomendado e descobre que Mozart está ocupando-se de um *Réquiem*. Sua revolta com o fato do compositor deixar a ele e todo o elenco contratado esperando e a conseqüente discussão entre os três – Mozart Constanze e Schikaneder – são testemunhadas pela criada Lorl que perturbada procura Salieri, seu patrão.

Nesta seqüência ouvimos através dos lamúrios da criada, impressões sobre o estado de Mozart que são imprescindíveis para a afirmação na história de sua decadência.

“Ele bebe o dia inteiro e toma remédios que o deixam pior.”

Pouco preocupado com o estado de saúde de Mozart, mas sim com o andamento do seu plano, Salieri pergunta se Mozart está trabalhando, mas Lorl, bastante perturbada parece não ouvi-lo e continua:

“Eu estou assutada Senhor ele só fala coisas sem sentido.”

Salieri a interrompe e novamente pergunta se Mozart está trabalhando e Lorl conta então que ele está se ocupando de uma ópera. Neste momento ouvimos os primeiros acordes da abertura da ópera *A Flauta Mágica*. Salieri procura confirmar a informação pedindo certeza e fica bastante indignado.

A música continua na cena seguinte na qual Mozart, se levantando da mesa de trabalho dirige-se ao quarto e beija seu filho. Até este ponto a melodia tem

exatamente o caráter de ternura assumindo aqui uma função bastante ilustrativa, pontuando a atitude paternal de Mozart para com seu filho.

Esta é a primeira vez que ouvimos um trecho da *Flauta Mágica* que na discussão entre Schikaneder Constanze e Mozart já é mencionada por Constanze que faz pouco caso do tema fantástico e das alegorias absurdas, como cobras gigantes e flautas mágicas. A *Flauta Mágica*, última ópera de Mozart é, assim como *O rapto do Serralho* um *singspiel*. Como a encomenda era para o *Auf der Wieden* uma peça em alemão como o *singspiel*, falado em alemão e com o claro objetivo de entreter as “massas”, parece, mesmo do ponto de vista histórico, bastante adequado.

No começo deste capítulo já foi comentado sobre as circunstâncias em que se encontrava o *singspiel* como forma operística na Alemanha, mas a conjuntura de um teatro popular como o *Auf der Wieden* e dos teatros da aristocracia onde Mozart apresentou suas óperas anteriores é completamente diferente. Aqui uma forma como o *singspiel* era, mais do que bem vinda, necessária. Tratava-se de um público que, em sua grande maioria, dominava apenas o alemão. Portanto, a contemplação e o entendimento de uma obra dependia desta premissa; e como o próprio Schikaneder definira, não era sua intenção ludibriar o público. Sendo assim, a capacidade de projeção de um *singspiel* para a um público popular era muito maior que na aristocracia. Prova disso é o enorme sucesso conquistado por essa ópera na história real – e também no filme.

Quando Mozart sai do quarto a música assume um tom completamente oposto – exatamente como na partitura original. A melodia nos violinos assume andamento e ritmo rápido em tom maior refletindo uma idéia de brincadeira bem humorada. Ao som da música, como se ela viesse de sua mente, Mozart dança fazendo caretas para o retrato de seu pai como que zombando de sua figura. O fato de Mozart estar entre o trabalho com o *Réquiem* e a ópera ganha nesta seqüência e especialmente na seguinte, uma nova dimensão. A confecção da ópera passa a ser representar o prazer enquanto

o *Réquiem* representa o labor, o sacrifício pelo pai, sacrifício que ele quer evitar. Zombando da figura do pai ele “ouve” mentalmente esta a música que tanto lhe dá prazer.

Mas sua excitação é interrompida pela visita de Salieri, novamente travestido com a mesma fantasia de Leopold. No mesmo instante em que Mozart abre a porta e se depara com a já conhecida figura ouvimos novamente a introdução dos acordes de *Don Giovanni* que sobrepondo-se à introdução da *Flauta Mágica* sufoca o tema interrompendo-o. A música de *Dom Giovanni* evoca aqui todos os sentidos que acumulou em suas articulações anteriores, que são em síntese: a figura de Leopold a punição e a morte. Nesta construção em específico, o caráter punitivo da música fica em maior evidência, pois sua incidência é subsequente à zombaria de Mozart, funcionando como uma resposta imediata à “heresia” cometida pelo filho.

Salieri, tendo sido avisado sobre a ópera, decidiu fazer uma visita e cobrar o *Réquiem* para ter seu plano sob controle. Ele pergunta se o seu pedido está sendo negligenciado, e Mozart se justifica pedindo mais duas semanas. Neste momento, aparece Constanze à porta, Mozart a apresenta à figura e Salieri vai embora. Segue uma discussão e aqui mais uma vez manifesta-se a voz do **narrador implícito** através de um personagem. Constanze diz o seguinte:

“Eu acho que você está realmente ficando louco. Trabalha como um escravo para aquele ator (Schikaneder) que não lhe paga! E este ! Não é um Fantasma ! É um homem real com dinheiro real.”

Através dos olhos de Mozart é exatamente um fantasma que vemos. Um fantasma, capaz de evocar – a articulação com a música de Don Giovanni torna isso evidente – o fantasma do próprio pai e provocar em Mozart o mesmo efeito que o

defunto. Neste sentido, a desmistificação que Constanze faz da figura vista por Mozart, soa como uma ironia à esta sua ingenuidade em relação ao seu mundo real.

A discussão continua e Mozart afirma que o *Réquiem* o está matando. Esta informação é muito importante, pois justificará uma atitude de Constanze em relação à composição mais adiante. Do ponto de vista da construção da narrativa o *Réquiem* representa, ironicamente, o principal elemento que desencadeia o *processo de degradação* de Mozart, configurando uma lógica narrativa na qual os *processos de degradação*, tanto de Mozart como de Salieri partem unicamente da música de Mozart: O material para a construção dos processos de degradação é, em todos os casos, a música de Mozart; este assunto será delineado com mais precisão adiante. Na história real de Mozart ele acreditava que estava de fato escrevendo o *Réquiem* para si mesmo. Constanze continua a discussão e Mozart manda de forma autoritária que ela vá para cama.

Neste mesmo momento ouvimos então outro trecho do *Réquiem*, *Rex Tremendae*. Os primeiros acordes da música parecem estar em comunhão com a atitude agressiva de Mozart e aqui mais uma vez ela serve para ilustrar e intensificar um comportamento. A música continua e um corte nos mostra novamente um plano do retrato de Leopold, “controlando” as atividades do filho. Mozart “obedece” e continua debruçado no *Rex Tremendae* que ouvimos. O plano seguinte mostra que um tempo se passou, pois Constanze dorme ao lado do marido que continua trabalhando.

Este recurso de interpolar um plano do quadro para disfarçar a elipse denuncia de certa forma esta preocupação formal de ocultar os dispositivos de enunciação do discurso que existe para com o filme. Sem este plano a elipse de tempo seria aqui imediatamente reconhecida denunciando a existência de um veículo e de uma narrador. Sobre este aspecto explica Noel Burch:

*“A presença e a amplitude de uma elipse devem, forçosamente, revelar-se pela ruptura mais ou menos evidente de uma virtual continuidade, seja ela visual ou sonora (o que não exclui, muito pelo contrário, a associação de uma continuidade tempo-som – ou até verbal – com uma descontinuidade tempo-imagem).”*⁹⁹

Para Noel Burch uma elipse realizada em um mesmo espaço como por exemplo – plano 1 um homem começando a subir uma escada / plano 2 o homem já está no final da escada – evidencia a ruptura no tempo tornando o dispositivo cinematográfico reconhecível. Como vimos esta não é uma perspectiva do cinema comercial do qual "Amadeus" é um representante. Sendo assim, este plano é de certa forma um “truque” – bastante inteligente neste contexto – para disfarçar esta elipse – que acontece em um mesmo espaço e, portanto, única no filme –, mas que tem também uma função semântica e narrativa: consolidar o controle de Leopold sobre seu filho.

O texto colocado em parênteses por Noel Burch trata de um tipo de construção bastante recorrente e comentada no filme, na qual um som invade o campo de uma imagem espacialmente e/ou temporalmente separados. Este tipo de construção tem, como acabamos de ver, uma grande importância no sentido de garantir o ocultamento das elipses em "Amadeus", pois um elemento sonoro de um espaço conduz a passagem para o espaço seguinte.

É interessante ressaltar que a ordem de aparição dos trechos do *Réquiem* obedece à ordem da partitura original, como se de fato estivéssemos ouvindo uma música fruto de um processo de composição. E mesmo assumindo esta continuidade a utilização dos temas parece se adequar perfeitamente às necessidades dramáticas de cada cena onde ele aparece. Em "Amadeus" a confusão de registro entre música diegética e música não-diegética se configura de maneira bastante especial, como já

⁹⁹ Burch, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.26

comentado no capítulo anterior: Mesmo quando não há indícios cênicos de que a música que ouvimos pertence também ao plano da *história*, inferimos este fato dado a sua grande recorrência no filme em situações muito parecidas umas com as outras.

No plano seguinte, após a elipse, Mozart continua escrevendo, mas Constanze dorme em uma cadeira ao seu lado. Ele aproveita o sono da mulher e abandona o trabalho para se encontrar com os colegas do teatro de Schikaneder em uma espécie de bordel. A música é cortada juntamente com a imagem, e o que vemos e ouvimos é uma espécie de ensaio e brincadeira em torno de melodias da ópera *A Flauta Mágica*. Em rápidos planos vemos os atores, Schikaneder e Mozart em uma cabana divertindo-se com as alegres passagens da ópera.

Aos poucos ouvimos o *Rex Tremendae* sobrepondo-se ao divertimento como se fosse o dever, e a culpa chamando Mozart devolta. Vemos então o compositor voltando bêbado cambaleando para casa. O *Rex* continua em primeiro plano conferindo à cena o tom trágico, tempestuoso e carregado característico deste trecho do *Réquiem*.

Do ponto de vista estético o *Réquiem* possui basicamente momentos de tragédia e redenção que se dividem ao longo da Missa, de maneira que a música reflita de certa forma o caráter da letra. Entre todos os trechos o *Rex Tremendae* é um dos que mais reflete, neste ponto de vista trágico, o horror em uma morte. Toda esta força sentimental quando articulada com a cena quase patética e cômica de Mozart escorregando bêbado na neve, fica longe de nos provocar o riso, que provavelmente provocaria se a contemplássemos sem música e isoladamente. O *Rex* confere à cena a dimensão de decadência crescente do personagem de Mozart – seu *processo de degradação* decorrente das *malfeitorias* de Salieri. Esta rica construção que confronta o cômico e patético e a tempestuosa e trágica música garantem o sentido da cena sem correr o risco desta parecer piegas. Veicular a idéia da decadência de Mozart com

outra construção que não se valesse de uma música como esta poderia ser bastante arriscado.

Quando Mozart entra em casa a música assume um tom mais solene e vai aos poucos ficando em segundo plano até ser sutilmente cortada logo depois do fim de uma frase melódica, coincidindo com Mozart chamando sua esposa.

Aqui o silêncio assume novamente uma função estética e narrativa. A visão perturbadora da casa que parece ter sofrido um assalto tem a sensação de vazio que ela causa reforçada pelo “esvaziamento” da pista sonora. A decadência vai cada vez mais tomando conta da vida de Mozart e o silêncio é responsável nesta construção por colocar todo aquele vazio em destaque. Citando novamente Claudia Gorbmann, ele torna *o espaço diegético mais imediato*.

Desesperado Mozart procura sua sogra que muito nervosa explica que mandou Constanze para um spa. Enfurecida ela critica Mozart lamentando o estado de sua filha.

“Seu monstro, ninguém existe além de você, não é? Você e sua música. (...) Egoísta ! É o que você é, um egoísta.”

Aos poucos sua voz vai sendo transformada e a palavra *egoísta* vai sendo repetida, enquanto a ária *A rainha da noite* da ópera *A Flauta Mágica* se sobrepõe à sua voz. Um zoom no rosto de Mozart, um corte e um zoom no rosto da sogra enfatiza a relação estabelecida entre a música e os estridentes lamentos de sua sogra. O cômico da cena é que ela o está chamando de egoísta, acusando-o de só pensar em sua música, e de fato Mozart não escuta o que ela diz, apenas ouve sua voz e se inspira naquele momento para criar sua música – “*Você e sua música*” lamenta sua sogra.

Um corte mostra a cena da *Rainha da noite* e nos coloca diante da performance da ópera *A Flauta Mágica*. Mozart está regendo para um teatro lotado, mas muito diferente do respeitoso ambiente da corte. Salieri está na platéia, como sempre sozinho em um camarote, quase como um voyeur que não quer ser visto. Ao fim da ária todos aplaudem com fervor e Mozart recebe uma ovação como nunca havia recebido nas apresentações para a aristocracia.

Começa a ária seguinte e nela identificamos que a ópera está sendo cantada em Inglês. Esta é a única ópera em todo o filme cantada na língua inglesa, e entre os gritantes e comprometedores erros de tradução para o português deste filme, este é talvez o mais irritante. Isso porquê se o texto está em Inglês, língua que é falada todo o restante do filme, é mais do que óbvio que ele deve ser compreendido, que possui algum valor para a história. Do contrário não teria porquê abdicar da língua original, que neste caso é o alemão, somente nesta ópera.

Segue uma “tentativa” em traduzir a poesia do texto:

“Uma querida ou uma linda pequena esposa. É o desejo de Papageno. Um amável e adorável amor. E isso, significaria comidas e bebidas. Eu viveria como um príncipe. Um príncipe sem pensar. A sabedoria, entretanto seria minha. Uma mulher é melhor que vinho. E isso significaria comidas e bebidas. Uma mulher é melhor que vinho.”

Esta letra representa, através da narrativa de Salieri, a idéia que ele já havia feito de Mozart sobre o fato deste colocar seus anseios e problemas representados na sua música. Já em *Don Giovanni* Salieri assume este ponto de vista, indicando que Mozart trouxera seu pai no palco para julgá-lo. Aqui Mozart, que é abandonado por Constanze logo depois de voltar bêbado coloca Papageno para mostrar a ele como *uma mulher (uma querida ou uma esposa) é melhor que o vinho*.

Nesta ária Mozart cede a regência a outro maestro para tocar o carrilhão, que na verdade faz a função de dublar a ação de Papageno na ópera. Poucos compassos depois Mozart desmaia deixando um vazio nesta dublagem. A orquestra continua e o maestro abandona a regência para substituí-lo no carrilhão.

Salieri que vê tudo de cima de seu camarote desce para acudir Mozart e o carrega com a ajuda de outras pessoas para uma carruagem. Do lado de fora não se houve mais a música de dentro. Quando a carruagem parte ouvimos outra cena da *Flauta Mágica* igualmente com o mesmo tom de brincadeira infantil que a anterior. A música articulada com a trágica situação configura um violento contraste sem semelhantes no filme. A construção faz uma sugestão bastante interessante do ponto de vista da trama: o espírito bem humorado e “vulgar” de Mozart, entoadado por Salieri, encontrou seu lugar junto às massas e lá continuará existindo mesmo depois que Mozart partir. A música de Mozart ganha autonomia, ela não depende dele e existirá mesmo sem ele, mesmo que ele parta. Um corte nos leva de volta para o teatro onde vemos a cena acontecendo, mais uma vez Papageno no palco. Em seguida Salieri chega com Mozart em sua casa e deitado em sua cama Mozart revela mais uma vez sua completa ignorância em relação às verdadeiras intenções de Salieri:

“Você é tão bom comigo. Realmente Obrigado. Quero dizer em ter ido ver minha ópera. Você foi o único colega a assisti-la.”

“Mozart, eu nunca perderia nada seu. (...) é uma peça sublime. A maior ópera de todas. Estou lhe dizendo você é o melhor compositor que conheço”

A Flauta Mágica é a única ópera em que o narrador Salieri não aparece para comentar. E desde a seqüência em que ele especula sobre como matar um homem com as próprias mãos ele se ausenta como narrador. O significado de Salieri

comentar pessoalmente para Mozart sua impressão é bastante pertinente, pois sua interferência como narrador neste ponto de tensão dramática poderia enfraquecer o eixo de expectativa criado em torno da possibilidade do assassinato de Mozart. Além disso, o comentário direto à Mozart assume um significado narrativo: Salieri confessar para o próprio Mozart o que para ele é a verdade mais dolorida – “*você é o melhor compositor*” – indica que ele não tem mais nada a perder e sentimos a concretização de seu plano ainda mais próxima.

Os dois são então interrompidos por batidas na porta. Mozart, acreditando ser a figura mascarada, pede para Salieri falar por ele e pedir dinheiro. Mas, quem bate é na verdade Schikaneder, que preocupado com Mozart aparece para visitá-lo. Salieri evita que ele entre dando a desculpa de que Mozart dorme e recebe a parte em dinheiro do espetáculo. Para Mozart ele conta que o dinheiro é da figura e que além daquilo ela prometera mais 100 ducados caso Mozart terminasse o *Réquiem* até o dia seguinte à noite. Salieri está claramente ansioso por concluir seu objetivo e vendo que Mozart parece achar a tarefa impossível ele se oferece para ajudar e agradecido, Mozart aceita dizendo que de fato existe algo que ele possa fazer.

Um corte mostra um baile de máscaras onde Constanze dança com um outro cavalheiro. Ela pára e diz que irá voltar para Viena, pois não se sente bem naquele lugar. A música nesta cena cumpre puramente a função diegética de preencher o espaço sonoro de um baile. Porém, a escolha é também do repertório de Mozart – a primeira parte de *seis danças alemãs*. Neste sentido, podemos inferir que o mal estar de Constanze e a lembrança de Viena foram sugeridos pela música de seu marido que serve também ao divertimento de um baile em outra cidade qualquer, mostrando além de tudo a autonomia e a crescente popularidade de sua música, estopim da intriga que acompanhamos até então. A música em questão como o nome já diz é bem própria para esta cena, foi feita justamente para este tipo de ambiente no qual foi inserida no filme.

Na cena seguinte vemos novamente Mozart e Salieri, começando a compor o *Réquiem* de onde Mozart havia parado: *Confutatis*.

Esta é uma das seqüências mais interessantes do filmes, pois nos mostra a música de Mozart desconstruída soando como algo aparentemente bastante simples, para depois revelar a beleza e a grandiosidade do todo reunificado.

Mozart começa ditando para Salieri as frases de vozes e depois cada elemento da orquestra. Enquanto ele dita ouvimos os elementos separadamente, sobrepostos à voz de Mozart cantarolando-os. Salieri não acompanha o pensamento de Mozart, que ansioso quer a todo momento saber se ele conseguiu anotar. Essa belíssima construção evidencia mais uma vez o abismo existente entre os dois compositores. Salieri parece estar tomado pela beleza da música que ele vê surgir e quase não acredita na simplicidade de sua construção, é preciso que Mozart insista, por exemplo, que ele use “*os instrumentos duplicando as vozes. Sim!*”.

Quando Salieri termina de escrever um trecho e pergunta se é só aquilo. Mozart responde com uma interessante frase do ponto de vista da narrativa:

“Não, não! Para o clímax, cordas em uníssono, e ostinato em lá assim ...”

Ouvimos então apenas as cordas a que ele se refere. E é exatamente neste ponto em que Mozart menciona a necessidade de um clímax na música que chegamos ao clímax da história propriamente dito. A tensão criada pelas cordas em ostinato serve então à estética da música, e ao clímax da história. E a sugestão para essa construção vem do próprio personagem de Mozart. Quando Salieri termina de anotar o *voca-me* Mozart pede para ver e ouvimos então a música desde o princípio. Um corte – marcado pela regência de Mozart – no exato instante em que ela começa, mostra uma carruagem em alta velocidade no meio da noite.

O mesmo tom tempestuoso e tenso da música acompanha o plano seguinte no qual vemos Salieri aliviando o nó do lenço preso ao seu pescoço e enxugando o suor de seu rosto. Quando a música entra no *Voca-me* a agressividade é substituída por uma doçura angelical e redentora conferida pelas vozes femininas e pelas cordas em tom maior, vemos Mozart bastante cansado e suado cantarolando o mesmo trecho.

No retorno para o ostinato do *Confutatis*, vemos novamente a mesma carruagem em montagem paralela com Salieri recebendo o ditado de Mozart. Coincidindo com a segunda entrada do *Voca-me* identificamos Constanze dentro da carruagem. Seguindo a montagem paralela entre o ditado da música e a carruagem vemos o dia amanhecer e Constanze chegando em Viena. Esta seqüência, clímax do filme, é construída na tradição do cinema clássico onde de um lado vemos uma tragédia eminente e do outro a aproximação do “mocinho” – no caso Constanze – que virá para impedi-la produzindo um efeito de expectativa pela salvação. Este fluxo de articulação entre dois espaços é um dos elementos chave que separam o filme da peça de teatro. Aqui isto se torna mais evidente, pois toda a dimensão de expectativa é conquistada pela rapidez com que se mostra um espaço e outro e a articulação entre a tragédia eminente e a aproximação de quem virá evita-la. Este tipo de construção é bastante complicada de se reproduzir no teatro. Sobre este tipo de montagem comenta Ismail Xavier no seu livro *O DiscursoCinematográfico*:

“Aos olhos do início do século, esta construção, intercalando duas ações simultâneas em diferentes lugares, era uma das modalidades de organização espaço-temporal mais evidentemente específicas ao cinema. Embora o procedimento do “enquanto isso ...” tenha raízes literárias bastante claras, a maneira de sua realização no cinema, da a intensificação do efeito em função do ritmo e da

movimentação plástica das imagens, era vista como marca de um poder exclusivo ao novo veículo.”¹⁰⁰

O *Confutatis* serve muito bem a essa construção como explica o próprio personagem: “*para o clímax, cordas em uníssono e ostinato...*”. O ostinato sobreposto ao canon de vozes masculinas e à harmonia – tímpanos e trompetes – pontuando o primeiro e terceiro compasso reforçam esta expectativa pela chegada do “mocinho”. O andamento rápido em uma música tem a característica de comprimir o tempo: nossa relação com o tempo se torna mais ansiosa. Esta música favorece extremamente a intenção de uma cena como esta, onde a ação gira em torno do tempo e da expectativa criada pela incerteza a respeito da resolução de um problema que depende daquele tempo. Tal característica é intensificada pela confrontação do tempestuoso *Confutatis* com o *Voca-me*.

A música vai aos poucos sumindo dando lugar apenas ao diálogo de Mozart e Salieri. Mozart pede para que descansem e continuem com a *Lacrimosa* – trecho subsequente ao *Confutatis* – depois.

Mozart olhando para Salieri pede desculpa por não acreditar que ele se importasse com seu trabalho ou com ele. Este fato é bastante interessante, pois leva a ingenuidade de Mozart e conseqüentemente a idéia de que a verdade é enxergada pelo vilão e pelos espectadores, mas não pela vítima da intriga – ao limite.

Constanze chega então em casa e encontra o marido dormindo e Salieri na cama ao lado. Surpresa em vê-lo ela indaga sobre sua presença e o manda embora. Salieri justifica que foi Mozart quem pediu para que ele ficasse. A discussão dos dois é interrompida por um tilintar de moedas. Vemos o filho de Mozart ao lado do pai que, brincando com as moedas, o acorda. Constanze se alegra em vê-lo afirmando ter sentido muito sua falta e debruçada sobre seu rosto ela descobre as partituras.

¹⁰⁰ Xavier, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.22

Revoltada ela recolhe o *Requiem* proibindo Mozart de continuar trabalhando com aquilo. Afirmando que a música o está deixando doente ela tranca as folhas em um armário e manda Salieri embora pedindo para que ele respeite seu desejo. É quando Salieri responde que respeitará o desejo de Mozart, e Constanze se volta para o marido buscando sua opinião para resolver o impasse, que descobrimos que ele já não vive mais.

3.4 Resolução

A resolução de acordo com Bob Foss¹⁰¹, é a parte onde o espectador tem a oportunidade de participar da glória ou do sofrimento do personagem. Para ele, toda resolução deve ser o mais breve possível. Em alguns casos inclusive não existe nem a necessidade de se trabalhar uma resolução. No filme *The French Connection II*, de Frankenheim exemplo citado por Bob Foss, a imagem é congelada no momento do clímax quando o vilão leva um tiro na cabeça. Já *Psicose* de Alfred Hitchcock, é um filme que demanda uma explicação um pouco mais longa depois do clímax.

Em "Amadeus" a resolução é toda a seqüência que sucede a morte de Mozart. Neste final são apresentadas duas músicas: *Lacrimosa* tirada do *Réquiem* e o *concerto no 20 para piano*.

A situação em que Mozart morre não deve ser deixada de lado. Salieri, naquele momento, não esperava que Mozart morresse, pois seu plano era que o compositor finalizasse o *Réquiem* para que ele pudesse usá-lo como se fosse dele. No entanto Mozart não resiste, frustrando o plano de Salieri, que apesar de querer vê-lo morto, ainda precisava do *Réquiem*, sua maior "recompensa". A ironia representada aqui é bastante interessante: a música de Mozart, elemento responsável pelo *processo de degradação* de Salieri, na medida em que através da música de Mozart ele perde

¹⁰¹ Op. Cit pág. 6

sua identidade, serve também como elemento para a construção de um *processo de degradação* sofrido por Mozart. A própria música de Mozart o leva à morte, estabelecendo uma idéia bastante radical de que o único elemento efetivamente *transformador* – no sentido de Todorov – é a música de Mozart: ela representa a *malfeitoria* para Salieri e, no fim também para Mozart.

Tendo em vista todo este contexto, a escolha de uma música do *Réquiem* parece ser praticamente uma obrigação nesta cena final. Apesar do plano de Salieri ter falhado, o *Réquiem* é tocado mesmo assim, surgindo através da voz do **narrador implícito** – aquele que se coloca acima de Salieri se manifestando aqui através do uso de música não diegética. Salieri é obrigado a ver e ouvir o enterro de Mozart e o *enterro* do seu plano em se tornar imortal através da música de Mozart.

Lacrimosa é a última parte composta por Mozart no filme antes de morrer. Quando ele definitivamente morre, sua música emerge se tornando sua própria missa de funeral. A cena é bastante poética neste sentido, pois mostra um pujante contraste entre o enterro bastante rude de Mozart em uma vala comum dentro de um saco e entre a belíssima e grandiosa música criada por ele.

Melodicamente *Lacrimosa* é uma música muito bem escolhida para este momento do filme. A música está na tonalidade central de toda a obra – Ré menor. O tom menor, principalmente de obras deste período, como visto no item sobre a sinfonia No 25 (pág 118), tem a tendência de sugerir um clima de fatalidade e obscuridade. O coro de mulheres cantando a mesma linha sem contraponto, que é uma característica comum nos outros movimentos do *Réquiem*, confere à música uma intensidade e uma característica passional que fazem com que ela seja provavelmente a melhor escolha, entre os trechos do *Réquiem*, para acompanhar essa cena.

Apesar de não ser semanticamente assimilado pela maioria dos espectadores, o texto de *lacrimosa* confere à cena uma propriedade que contextualiza o momento do filme com toda a representação que acontece a partir do *ponto de crise*. Salieri será

julgado no desfecho deste filme assim como o personagem Don Giovanni, que ele acreditava representar Mozart. A seguir o texto de *Lacrimosa* e sua tradução:

Lamentável aquele dia

Em que do pó deverão surgir

Homens culpados para serem julgados.

Portanto, poupe-os Oh Deus.

Piedoso Jesus conceda-los o perdão.

Amém!

Lacrimosa dies illa

Qua resurget ex favilla

Judicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus,

Pie Jesu Domine, Dona eis

requiem. Amém!

Salieri sofre seu julgamento e sua punição. Nesta resolução ocorre o sepultamento de ambos os compositores, pois Mozart morre fisicamente, mas Salieri, como ele mesmo narra, morre espiritualmente, sofrendo por trinta e dois anos a morte de Mozart, que na verdade o imortalizou ao mesmo tempo que ofuscou toda a obra de Salieri.

O sepultamento de Mozart leva uma pequena quantidade de pessoas às ruas para se despedir, revelando um compositor até então esquecido por sua cidade. No entanto, sua música seria sempre lembrada imortalizando sua pessoa, enquanto a de Salieri, como é mostrado na primeira seqüência do filme – quando Salieri toca para o Padre – fica completamente esquecida. Esse é o preço final que o vaidoso e contrariado Salieri paga e irá pagar até o dia de sua morte. A cena final deste filme mostra o padre, perturbado com as declarações que acabou de ouvir e o velho compositor ironizando sua própria mediocridade. Salieri então verbaliza todo seu ressentimento. Entre suas últimas frases ele diz:

“Seu Deus misericordioso destruiu seu próprio amado em vez de deixar um medíocre compartilhar a menor parte de sua glória. Ele matou Mozart e me manteve vivo,

para me torturar! Trinta e dois anos de tortura. Trinta e dois lentos anos observando minha extinção. Minha música sendo esquecida cada vez mais até ninguém tocá-la mais. E a dele ...”

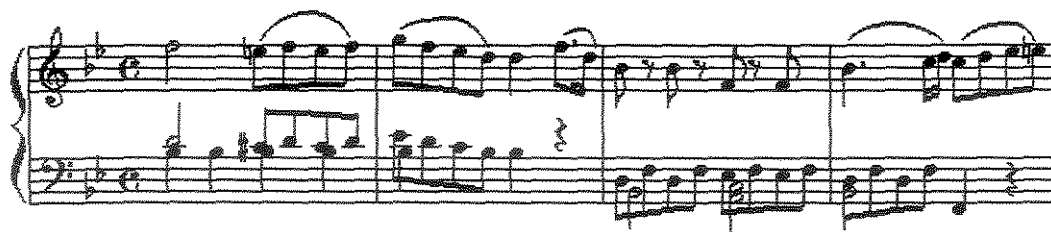
Neste exato momento depois da palavra “*dele*”, começa a soar o segundo movimento do “*concerto para piano No. 20*” K.466. A melodia doce deste concerto (exemplo K.466) forma um grande contraste com a morte de Mozart e seu enterro. Na verdade, no que se refere ao contraste, este movimento do concerto está para este filme exatamente como está para o concerto, do qual faz parte. Cuthbert Gridlestone em seu livro sobre os concertos pra piano de Mozart, afirma que nos trabalhos em tom menor de Mozart a existência de algum tipo de contraste é praticamente uma regra. Ele completa:

“Nesta obra (concerto no 20) o contraste é completo. Se alguma coisa em relação à música revela o momento quando depois de uma tempestade o sol mostra sua cara e empurra as últimas nuvens para longe, é o tema inicial deste concerto”.¹⁰²

Gridlestone acredita que este movimento, em relação ao movimento I, tem uma característica que se assemelha à chegada da primavera em relação ao inverno. Ele quer dizer com isso que o segundo movimento funciona como uma espécie de redenção aos sentimentos obscuros e passionais do primeiro movimento. Logicamente, esta propriedade só pode ser admirada quando o concerto é ouvido por inteiro. É necessário que exista o efeito tempestuoso do primeiro movimento para que o contraste possa ser formado. Porém, neste filme este caráter de tempestuosidade, outras vezes apontado neste capítulo é formado pela contraposição do desenvolvimento e da resolução da história.

¹⁰² *Op. Cit.* p.319

Neste sentido este movimento se comporta no filme assim como no concerto como um todo. Miloš Forman, soube aproveitar muito bem essa propriedade da música de Mozart. Considerando que a exposição de Gridlestone foi escrita em 1964, pode-se inclusive supor que Peter Shafer e Miloš Forman a conheciam quando escolheram este tema, pois o seu uso no filme parece se encaixar justamente na descrição do autor.



ex. K. 466

A doçura do solo de piano deste começo do concerto forma neste contexto apontado um contraste que parece despertar-nos de um transe no qual Salieri nos colocou. Assim, o **narrador implícito** por trás de Salieri se manifesta novamente através da interferência musical não diegética do concerto para piano. Este narrador emerge novamente para julgar Salieri. A beleza do segundo movimento, além de criar o contraste reduzindo o ritmo obscuro do filme para a apresentação dos créditos, parece desafiar e zombar da mediocridade exposta de Salieri.

Em contraposição à *abertura* do filme, onde a interferência musical – *sinfonia No 25* – é de caráter impessoal, como discutido anteriormente, aqui ela assume uma personalidade. Neste final, diferente do começo do filme, estamos impregnados pela figura de Mozart. Aqui é possível distingui-lo através dessa interferência musical, e isso somente é possível, pois a música é solada por um único instrumento: o piano, que por todo filme foi associado a uma representação da individualidade de Mozart. O concerto para piano é imediatamente associado a ele, de forma bastante pessoal. É uma evidente interferência do **narrador implícito** que resgata o “fantasma” do

compositor, provocando o já perturbado Salieri. Se nessa ocasião a opção fosse uma sinfonia o efeito seria completamente outro, e certamente não teria a graça e a profundidade desse final.

3.5 Consideração finais

A história termina com a clara sensação de que participamos de uma batalha, um jogo, como vimos no começo deste capítulo. Cada performance musical, ou cada nova composição de Mozart, atinge Salieri como um golpe ou movimento de um jogo – a *malfeitoria*, que desencadeia o *processo de degradação*, que por sua vez, demanda um *processo de melhoramento*. No caso de Mozart, este “ataque” é, na maioria das vezes - mas não em todas -, inconsciente. O fato é que Mozart não sabe que está “jogando”, mas mesmo assim cada ação sua tem uma eficiência suficiente para arrancar um “contra ataque” de Salieri, formando o “jogo dramático” que conduz a este trágico fim. A ignorância de Mozart em relação à batalha na qual está envolvido, não impede que o objetivo de Salieri seja sempre prejudicado, o que torna a trama do filme ainda mais interessante: as ações de Mozart, mesmo as inconscientes são poderosas o suficiente para derrubar seu inimigo invisível. Além disso, apesar de um certo desdém pela obra de seu rival, Mozart credita uma ingênua confiança em Salieri, que se aproveita disso para se aproximar e tentar realizar seu plano, acreditando que ser suficiente a ingenuidade de Mozart.

No entanto, é interessante reafirmar que embora Salieri deixe bem claro o desejo de ver Mozart morto, todo este sentimento é ambíguo: o respeito e o desprezo convivem lado a lado. Basta lembrarmos da sequência em que Mozart assusta Salieri quando afirma ter jogado suas partituras no fogo, ou mesmo no final, quando Salieri confessa a Mozart que o considera o melhor compositor. Salieri não mata Mozart com suas próprias mãos, e a morte repentina trai, inclusive, seus objetivos. Mas mesmo assim, a principal pergunta que fazemos no começo do filme – *terá Salieri*

realmente matado Mozart? – fica no ar, para que cada um encontre sua própria resposta. Afinal, a que tudo indica, é também por influência maligna de Salieri que Mozart sucumbe na desgraça financeira que o leva a beber e se atirar de maneira irresponsável no trabalho.

Outra questão é a vitória de Salieri sobre Deus. No começo desta análise foi comentada a importância que tem a figura de um padre como interlocutor, pois ele representa os valores questionados por Salieri. Quando o padre afirma que “*todos os homens são iguais perante Deus.*” é a narrativa de Salieri que ele tem como resposta. É interessante notar que neste final de filme, o padre continua dentro do quarto de hospício de Salieri – ele é inclusive fechado para trás – enquanto este sai, assumindo seu papel e abençoando os dementes pelo caminho: é como se não existisse mais lugar para aquele padre no mundo de fora. Mais uma vez surge o tema da perda de identidade, mas desta vez, a vítima é o padre e, por consequência, nós mesmos, uma vez que ele ocupa, na condição de interlocutor, o papel dado ao espectador na peça que originou o filme. Seu lugar, depois da narrativa reveladora e transformadora de Salieri, é ali naquele hospício junto com aqueles que perderam a razão e o juízo. Salieri acabou de destruir suas principais crenças, aquelas que configuram, inclusive, seu status de *padre*, de modo que ele jamais poderá proferir afirmações de “cartilha” como “*Todos os homens são iguais perante Deus*” novamente. Como o tema tanje constantemente a questão religiosa e a idéia de Deus, a figura de um padre para substituir o público, interlocutor na peça, é bastante interessante.

Vendo por este ponto de vista da religiosidade, podemos inferir que Salieri vence Deus, ou pelo menos este Deus – o qual o padre representa – que considera todos os homens de maneira igual. Este deixa de fato de existir depois da trágica história que acabamos de ouvir.

Contudo, o caráter de vilão que Salieri assume ao longo da narrativa, apesar de imperativo, deve ser visto com bastante cuidado. A oposição entre vilão e

“mocinho”, tanto do ponto de vista da ficção, como de um ponto de vista real, incorre na própria oposição entre o bem e o mal. No caso de narrativas que priorizam este tipo de relação de uma forma maniqueísta - como parece ser o caso de "Amadeus" - esta oposição pode ser diametralmente invertida quando nos colocamos diante da perspectiva do outro: Deus, o “poderoso”, e o próprio Mozart, passam a ser os vilões responsáveis pelos trinta e dois anos de tortura de um pobre homem comum. A idéia de um Deus que tem poder para interferir na vida dos homens, mas que, mesmo assim, submete seus filhos a uma prova maligna de desejo e inveja pode ser, de um ponto de vista materialista e racional, bastante cruele perversa, a ponto desta “forma” de Deus se configurar como o verdadeiro vilão da história.

Na realidade, é preciso afirmar, que tanto na ficção como na realidade - e principalmente na realidade - a existência de um mal dificilmente é intrínseca ao indivíduo. Ações de *malfeitoria* raramente acontecem como um fim, em geral elas são um meio para atingir-se um objetivo, que na perspectiva de quem produz a *malfeitoria*, se caracteriza como um *benefício*. Por exemplo: o mal proferido a Mozart, um indivíduo, é, na verdade, uma medida para impedir que ele, Salieri, também um indivíduo, sofra com a perda de sua identidade.

Outro bom exemplo: na consagrada narrativa de *Hobbin Hood*, de autor desconhecido, o herói rouba dos ricos para ajudar aos pobres. A ação de roubar, tradicionalmente reconhecida, do ponto de vista moral, como uma *malfeitoria* torna-se uma ação de bem. Para que este cenário seja configurado, os “ricos” assaltados são descritos como pessoas rudes e más, ao passo que os ladrões, como pessoas bondosas e generosas, garantindo assim uma relação de empatia com estes.

Assim, basta que a moral seja contextualizada, ou mesmo flexibilizada, que muitos vilões passam a ser vistos como mocinhos, e mocinhos, por sua vez, como vilões. Em "Amadeus", apesar desta oposição ser evidente à primeira vista, ela pode ser bastante complexa pelo fato de que tratam-se de dois indivíduos. O vilão seria,

sob o ponto de vista da teoria estruturalista de Bremond e Todorov o agente da *malfeitoria*, aquele que produz o mal. Todavia, em "Amadeus", tanto Mozart como Salieri produzem *malfeitorias* um ao outro, e embora Mozart não tenha ciência do mal que a excelência de seu trabalho faz a Salieri, vale lembrar que as humilhações sofridas por Salieri no baile de máscaras e na improvisação sobre sua *marcha de boas vindas* partem de atitudes deliberadas de Mozart. Assim, dentre os complexos dilemas morais colocados pelo filme e discutidos ao longo deste trabalho, este é mais um, talvez o mais intrigante: quem é o vilão da história? Quem são os vilões de todas as (H)istórias ?

4. Bibliografia. (Em ordem alfabética)

Aristóteles. *Arte retórica e Arte poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969

Andrew, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989

Barthes, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. in: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes. 1971

_____ *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974

_____ *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Signos edições, 1970

_____ *Elementos de semiologia*. São Paulo: xxxxxCultrix, 1974

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985

Braningam, Edward. *Narative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992

_____ *Point of View in the Cinema*. Berlin: Mounton Publishers, 1984

Bremond, Claude. *A lógica dos possíveis narrativos*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes. 1971

Brion, Marcel. *Viena no tempo de Mozart e de Schubert*. São Paulo: Companhia das letras, 1991

Burch, Noel (1992) *Praxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva.

Carrasco Rodrigues, Claudiney. *Música e articulação filmica*. São Paulo: Usp – Tese de mestrado, 1993

_____. *Syngkronos – a formação da poética musical no cinema*. São Paulo: Usp – Tese de Doutorado, 1998

Chatmann, Seymour. *Coming to Terms: The rethoric of narrative in fiction and film*. New York: Cornell University Press, 1990

_____. *Story and Discourse*. London: Cornell University Press, 1978

Coelho, Lauro Machado *A Ópera Alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000

Comparato, Doc. *Roteiro: Arte e técnica de se escrever para televisão*. Rio de Janeiro: Nordica, 1983

Cuthbert, Girdlestone. *Mozart and his piano concertos*. New York: Dover, 1964 Publications.

Downs, Philip G. *Classical Music*. New York: w.w. Norton & Company ltd, 1992

Eco, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2001

Eisenstein, Serguei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990

_____. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990

Eisler, Hanns. Adorno, Theodor. *Komposition für den Film*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1976

Eisler, Hanns. *Gespräche mit Hans Bunge: Fragen sie mehr über Brecht*. Leipzig: Deutsecher Verlag für Musik, 1975

_____. *Musik und Politik Schriften 1924-1948*. Leipzig: Deutsecher Verlag für Musik, 1985

- Esslin, Martin. *Uma Anatomia do drama*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1978
- Field, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1992
- Foss, Bob. (1992). *Filmmaking: Narrative and structural Techniques*. Los Angeles: Silman – James Press.
- Galland, Antoine (versão de). *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001
- Genette, Gérard. *Fronteiras da Narrativa*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes. 1971
- Gorbmann, Claudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987
- Greimas, Algirdas Julien. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973
- _____. *Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes. 1971
- Gridlestone, Cuthbert. *Mozart ad his piano concertos*. New York: Dover Publications, 1964,
- Harewood, Conde de. *Kobbe o livro completo da Ópera*. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 1991
- Hannon, Philippe. Sallenave Danièle. Rossun-Guyon, Françoise van. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Veja, 1976
- Hughes, Spike. *Famous Mozart operas*. New York: Dover, 1972
- Jakobson, Roman. *Linguística, Poética, Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970
- Kerman, Joseph. *A Ópera como Drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990
- Krakauer, Siegfried. *Theory of Film*. Princeton: Princeton University Press, 1997

- Kurowska, Malgorzata. *Peter Shaffer's play Amadeus and its film adaptation by Milos Forman*. Mainz: Johannes Guttmberg Universität, 1998 – dissertação de graduação.
- Landon, H. C. Robbins. *1791: O último ano de Mozart*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- London, Kurt. *Film Music*. New York: Arno Press, 1970
- Lukács, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilizações Brasileiras, 1965
- Manvell, Roger. Huntley, John. *The technique of Film Music*. London: Focal Press, 1975
- Mann, Thomas. *A Montanha Mágica*. Rio De Janeiro: Nova Fronteira.
- Martin, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990
- Martinez, José Luiz. *Música e Semiótica*. São Paulo: Pucsp – tese de mestrado, 1991
- Metz, Christian. *A significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972
- _____. *O significante imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980
- Morin, Edgar. *Cultura de Massa no século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 1969
- _____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Editores Moraes, 1970
- Oliveira, Willy Corrêa. *Música: a forma ABA – linguagem e memória*. in: *Acta Semiotica et Lingvistica – Revista internacional de semiótica e lingüística V.1*. São Paulo: Hucitec, 1977
- Orlandi, Eni Pulcinelli. *O que é Lingüística*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992
- Pallottini, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988
- Prendergast, Roy M. *Film Music a Neglected Art*. New York: New York, 1977 University Press.

- Propp, Vladimir *Morfologia do Conto*. Lisboa: Veja Universidade, 1983
- Rice, John A. *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998
- Rosenfeld, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Buriti, 1965
- Szondi, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001
- Todorov, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970
- _____ *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980
- _____ *As categorias da narrativa literária. In: Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes. 1971
- Weis, Elisabeth. Belton, John *Film Sound – Theory and practice*. New York: Columbia Press
- Willet, John. *O Teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967
- Xavier, Ismail. *O discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 1984
- Zaslaw, Neal. *Mozart Symphonies*. New York: Oxford Press, 1989