

The background of the cover is a grayscale aerial photograph of a city grid. Overlaid on this grid are several large, semi-transparent circular patterns that resemble film reels or film strips, arranged in a diagonal line from the bottom left towards the top right. The text is centered and overlaid on this background.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS

*Filmando a Música: uma interpretação  
do cinema de François Girard*

*Suzana Reck Miranda*

CAMPINAS, 2006

**SUZANA RECK MIRANDA**

**FILMANDO A MÚSICA: UMA INTERPRETAÇÃO  
DO CINEMA DE FRANÇOIS GIRARD**

Tese apresentada ao Programa de  
Doutorado em Multimeios, do Instituto de  
Artes da UNICAMP, para a obtenção do  
título de Doutor(a) em Multimeios.

Orientador(a): Profª. Dra. Lúcia Nagib.

**CAMPINAS  
2006**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8<sup>a</sup> / 6244

M672f      Miranda, Suzana Reck.  
                Filmando a música: uma interpretação do cinema de  
                François Girard. / Suzana Reck Miranda. – Campinas, SP:  
                [s.n.], 2006.

                Orientador: Lúcia Nagib.  
                Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas.  
                Instituto de Artes.

                1. Música no cinema. 2. François Girard. 3. Cinema-Canadá.  
                4. Música. I. Nagib, Lúcia. II. Universidade Estadual de  
                Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: “To film the music: an interpretation of François Girard’s  
cinema”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Film music – Cinema-Canada - Music

Titulação: Doutorado em Multimeios

Banca examinadora:

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lúcia Nagib

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

Prof. Dr. Fernando Passos

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Mendes

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Heloisa de Araújo Duarte Valente

Prof. Dr. Marcius Freire

Prof. Dr. Eduardo Vicente

Data da defesa: 04 de Janeiro de 2006

*Para  
Eugênio José  
e Fabio Max*

## *Agradecimentos*

À minha orientadora, Profa. Dra. Lúcia Nagib, pela oportunidade, confiança e orientação precisa, em todos os sentidos.

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

Aos Professores Ney Carrasco e Fernão Ramos, pelas boas sugestões no Exame de Qualificação.

Aos funcionários do Setor de Música da Biblioteca Nacional do Canadá, pelo auxílio a minha busca por Glenn Gould.

Ao Prof. Dr. Gary Evans, da Universidade de Ottawa, pelas referências sobre o Cinema Canadense.

Aos colegas e alunos da Universidade Anhembi Morumbi, que tanto me ensinam.

À Denise Tavares, grande amiga e interlocutora.

Ao Eugênio, pelo apoio e paciência.

A todos os meus amigos e familiares que, durante um bom tempo, escutaram a mesma frase: *“desculpa, mas... não poderei... pois... tenho que trabalhar na tese”*.

*“Quase sempre, quando falamos de filmes, não é deles que falamos, e sim dos andaimes interpretativos que erguemos em volta deles.”*

*Jean-Claude Bernardet  
(Caminhos de Kiarostami)*

## ***Resumo***

Esta tese propõe uma análise da relação música/cinema fundamentada em discussões que demandam uma interface entre a Musicologia e a Teoria do Cinema. O objeto de estudo é o filme ***Thirty Two Short Films about Glenn Gould*** (1993), do canadense François Girard.

O universo musical do filme sugere uma análise específica, muito além da mera funcionalidade da música em relação à diegese. O objetivo é evidenciar como Girard executa cinematograficamente uma leitura sobre posicionamentos estéticos do pianista Glenn Gould e, com isto, ampliar a reflexão em torno da interface música/cinema.

A metodologia adotada dialoga, em parte, com a abordagem de cunho fenomenológico de Michel Chion. Entretanto, pelo fato de ser um filme no qual a presença da música, além de assunto, constitui o principal modo de expressão, optou-se por estabelecer, sempre que necessário, aproximações entre a teoria do cinema e da música.

## *Abstract*

This thesis proposes an analysis of the film/music relationship through discussions at the interface between Musicology and Film Theory. The chosen subject is François Girard's film *Thirty-two short films about Glenn Gould* (1993). A specific approach is required in order to study the music in this film because of the musical world interpreted here by Girard. The idea is to show how Girard gives a cinematic reading of Glenn Gould's aesthetical position and, through this reflection, to provide a contribution to the field of *Film Music*. The theoretical support for this thesis comprises a number of influential authors on music and cinema theory, with focus on Michel Chion's phenomenological orientation.

## *Lista de Figuras*

Figura 1	Glenn Gould caminha na neve. Fotografia de Don Hunstein - © Sony Classical _____	20
Figura 2	Casa da família Gould em Lake Simcoe. <i>Gleen Gould – Two Portraits of Celebrated Pianist</i> (1959) - Documentário de Roman Kroitor e Wolf Koenig - © NFB _____	32
Figura 3	Gould (Feore) fala com Elise Mach em <i>Motel Wawa (Thirty-Two Short Films about Glenn Gould)</i> , de François Girard _____	43
Figura 4	Gould (Feore) fala com a prima Jessie em <i>Forty-nine (Thirty-Two Short Films about Glenn Gould)</i> , de François Girard _____	45
Figura 5	Glenn Gould. Foto de Don Hunstein (1956) - © Sony Classical _____	52
Figura 6	Gould (Feore) em <i>L. A. Concert (Thirty-Two Short Films about Glenn Gould)</i> , de François Girard _____	53
Figura 7	Gould (Feore) em <i>Passion According to Gould (Thirty-Two Short Films about Glenn Gould)</i> , de François Girard _____	64
Figura 8	Glenn Gould e o produtor da Columbia Records em <i>Two Portraits of Celebrated Pianist - On The Record</i> (1959). Documentário de Roman Kroitor e Wolf Koenig - © NFB _____	67
Figura 9	Glenn Gould e a equipe técnica da Columbia Records em <i>Two Portraits of Celebrated Pianist - On The Record</i> (1959). Documentário de Roman Kroitor e Wolf Koenig - © NFB _____	68
Figura 10	Gould (Feore) em <i>Truck Stop (Thirty-Two Short Films about Glenn Gould)</i> , de François Girard _____	72
Figura 11	Glenn Gould, em seu Lincoln Continental. Foto de Don Hunstein - © Sony Classical _____	73
Figura 12	Gould e sua famosa cadeira. Foto de Don Hunstein (1959) - © Sony Classical _____	94
Figura 13	Gould e Roman Kroitor, em <i>Two Portraits of Celebrated Pianist - Off The Record</i> (1959). Documentário de Roman Kroitor e Wolf Koenig - © NFB _____	95
Figura 14	Gould. Foto de Don Hunstein - © Sony Classical _____	104
Figura 15	Gould (Colm Feore) em <i>Forty-five seconds and a Chair (Thirty-Two Short Films about Glenn Gould)</i> , de François Girard _____	105
Figura 16	<i>Spheres</i> (1969), de Norman McLaren - © NFB _____	108
Figura 17	Radiografia de Norman McLaren (1955), usada em <i>Creative Process: Norman McLaren</i> (1991), de Donald McWilliams _____	112
Figura 18	Gould. Foto de Don Hunstein (1956), © Sony Classical _____	132

## *Índice*

INTRODUÇÃO _____	01
PRIMEIRA PARTE: GLENN GOULD SEGUNDO GIRARD	
CAPÍTULO 1 – ÁRIA _____	09
1.1 Escutando a Ária; o começo _____	10
1.2 Desenvolvendo a Ária: o todo e a idéia inicial _____	15
1.3 Retomando a Ária: elementos finais _____	24
CAPÍTULO 2 – VARIAÇÕES DA ESCUTA E DA VOZ	
2.1 Ouvido Absoluto _____	27
2.2 Vozes Polifônicas _____	32
2.3 Vozes Mediadas _____	41
CAPÍTULO 3 – VARIAÇÕES DA MÚSICA E DA TECNOLOGIA	
3.1 O Ouvinte Ideal e a Performance _____	51
3.2 Meios Tecnológicos _____	62
3.3 O Rádio como Música _____	70
SEGUNDA PARTE: O CINEMA SEGUNDO GIRARD	
CAPÍTULO 4 – DOCUMENTOS FILMADOS	
4.1 Curtas Documentais _____	83
4.2 Objetos que documentam _____	91
4.3 Música que documenta _____	95
CAPÍTULO 5 – EXPERIÊNCIAS FILMADAS	
5.1 Curtas Experimentais _____	101
5.2 Formatos e Variações _____	114
CONCLUSÃO _____	119
ANEXO 1 – Filmografia _____	123
ANEXO 2 – Glenn Gould _____	129
ANEXO 3 – Rhombus Media Inc. _____	133
BIBLIOGRAFIA _____	135

## ***Introdução***

Esta tese examina a relação original e criativa entre música e cinema no filme ***Thirty-Two Short Films About Glenn Gould***, dirigido por François Girard em 1993. A trajetória de Girard merece uma breve retrospectiva, em vista do papel de destaque que nela adquiriu a música. Tendo iniciado na área de vídeo-arte, Girard fundou, nos anos 80, junto com seus colegas de Graduação (Comunicação Social), Nicole Boutin e Bruno Jobin, a *Zone Productions*, em Montreal. Ali produziu seus primeiros vídeos importantes, ***Le Train*** (1985), ***Monsieur Leon*** (1986) e ***Tango, Tango*** (1986).<sup>1</sup>

Em 1990 realizou seu primeiro longa-metragem, ***Cargo***, seguido de ***Le Dortoir***, em 1991, adaptação para vídeo da peça teatral homônima de Gilles Maheu (Grupo *Carbone 14*). O vídeo foi produzido pela *Rhombus Media Inc.*, de Toronto, produtora especializada em vídeos e filmes sobre música, dança e artes dramáticas. Com este trabalho, conquistou dois prêmios importantes fora do Canadá: no *International Emmy*, em Nova York e no *FIPA d'Or*, em Cannes.

Ainda com a *Rhombus Media*, dirigiu ***Thirty-Two Short Films About Glenn Gould***. De um projeto inicialmente concebido para a TV, este conjunto de curtas sobre o pianista canadense Glenn Gould tornou-se um dos filmes mais importantes da sua carreira, além de lançar o nome de Girard no cenário internacional. Todos os filmes seguintes relacionam-se com música. Entre 1996 e 97, Girard dirigiu o segundo episódio da série *Yo-Yo Ma inspired by Bach*<sup>2</sup>, ***The Sound of***

---

<sup>1</sup> Vídeo sobre dança, co-produzido pela *Agente Orange*, que recebeu a Placa de Prata/Vídeo, no 25º Festival Internacional de Cinema de Chicago, em 1989.

<sup>2</sup> Série de seis filmes idealizada pelo violoncelista Yo-Yo Ma, que aborda impressões e imagens suscitadas pelas Seis Suítes para violoncelo solo de J.S. Bach.

*The Carceri*, em que o violoncelista Yo-Yo Ma relaciona a Suíte nº 2 para violoncelo solo de J.S.Bach com gravuras de prisões do arquiteto italiano Giovanni Battista Piranesi. A série, outra produção da *Rhombus Media*, foi bem recebida tanto em festivais internacionais de cinema quanto na programação de emissoras de TV do mundo<sup>3</sup>.

Seu terceiro filme, também com a Rhombus, e o único lançado comercialmente no Brasil, é uma ficção, *O Violino Vermelho* (1998). O filme conta o percurso de um violino raro, desde a sua fabricação, no século XV, até o ano 2000. Logo após *Thirty-Two Short Films about Glenn Gould*, dirigiu o vídeo musical *Peter Gabriel: Secret World Live*, que registra uma apresentação de Gabriel ao vivo, em Modena, Itália, em 1993.<sup>4</sup>

Além de vídeos e filmes, Girard dirigiu espetáculos operísticos e participou de exposições de arte com instalações. Mais recentemente, tem se dedicado à direção de teatro. Sua montagem para *Novecento*, de Alessandro Baricco, ganhou o prêmio Heral Angel de melhor produção, no Festival de Edimburgo, Escócia, em 2001.<sup>5</sup>

Dentro dessa variada produção, a música é um elemento constante, adquirindo papel central nos filmes. Quando indagado sobre isto, Girard, que durante um bom tempo estudou piano, costuma dizer que não era exatamente a sua intenção, mas que quando percebeu, seus

---

<sup>3</sup> Detalhes sobre a repercussão e premiação de seus trabalhos estão em anexo, no final da tese.

<sup>4</sup> Este vídeo foi premiado, em 1996, no Grammy (EUA), como Melhor Vídeo Musical.

<sup>5</sup> Seus dois trabalhos mais recentes foram a direção, no Teatro de Montreal, entre dezembro de 2004 e janeiro de 2005, da adaptação de Serge Lamothe para O Processo, de Frank Kafka, e a direção da ópera Siegfried, de Richard Wagner, apresentada em Toronto, pela Companhia de Ópera Canadense, em novembro de 2005.

projetos para cinema se encaminharam nesta direção e que, para ele, “*fazer filmes é fazer música. Não há como escapar disso. A natureza musical do cinema é incontornável (...)*”.<sup>6</sup>

É por este motivo que Girard foi escolhido como o objeto de estudo desta tese, cujo tema é a interface música-cinema. Como objeto de análise, foi definido um único filme, ***Thirty-Two Short Films about Glenn Gould***, por ser a expressão máxima da concepção de Girard de “cinema como música”. O filme, centrado sobre o pianista Glenn Gould, com relevo especial à sua relação com J.S.Bach, tem a música como principal assunto. Mais ainda, o filme aspira a uma forma musical em si. Gould é apresentado em 32 curtas-metragens que, em consonância com os ideais filosóficos e artísticos do pianista, pretendem ser traduções sonoras desses ideais.

O desafio das próximas páginas é revelar estas relações através de uma leitura situada em algum ponto entre a Musicologia e a Teoria do Cinema, pois analisar apenas a funcionalidade da música em relação à diegese não seria suficiente. Referências teóricas normalmente utilizadas, como a de Claudia Gorbman<sup>7</sup>, que enfoca o uso tradicional da música no cinema narrativo (principalmente no cinema clássico hollywoodiano), não são apropriadas, já que seus principais postulados defendem que a música, ao favorecer os elementos narrativos de um filme, permanece a maior parte do tempo “transparente” e imperceptível ao espectador. O que Girard realiza em ***Thirty-Two Short Films about Glenn Gould*** é exatamente o contrário: trata-se de um filme estereofônico para ser inteiramente ouvido. Além disso, a narrativa que se constrói no filme é

---

<sup>6</sup> Eis o original completo da citação: “That’s not what I was trying to do! After “Glenn Gould” it was in my nature to resist that. But when you come to an idea (like this), all that goes away. You feel the need to tell it, and that’s the most important thing. (Besides) making films *is* making music. You just can’t escape that. The musical nature of cinema is unavoidable.” In: *Le Violon Rouge – Entretiens avec François Girard pour Eric Fournalant*. San Laurent, Quebec (fides), 1999.

<sup>7</sup> *Unheard Melodies- Narrative Film Music*. Bloomington (Indiana University Press), 1987.

fragmentada, fruto da sucessão de diferentes curtas que exploram não só elementos ficcionais, mas também documentais e experimentais.

O som e a música, nesses curtas, são elementos constitutivos. É principalmente no modo como a banda sonora se relaciona com as imagens que Girard constrói sua metodologia para, cinematograficamente, interpretar os enunciados gouldianos. Por esse motivo, autores como Michel Chion são mais adequados como referencial de apoio.

Perpassando a Fenomenologia e os caminhos de Pierre Schaeffer, Chion elaborou um percurso teórico para a análise não apenas da música, mas também da voz e dos ruídos de modo geral no cinema. Suas obras exploram a interação entre som e imagem. *L'audio-vision*<sup>8</sup> apresenta a relação som/imagem como algo que deve ser percebido como um só evento. A primeira parte do livro descreve como som e imagem mutuamente se influenciam e se transformam. A segunda, oferece um método de análise do som no cinema. A interação som/imagem é descrita como decorrente de um “contrato audiovisual”, que não é um evento em si, mas sim um fenômeno da percepção do espectador. *La Musique au Cinéma*, também de Chion, enfoca exclusivamente questões sobre música no cinema.<sup>9</sup> A obra convida o leitor a observar e refletir sobre o cinema como um lugar onde “a música, original ou não, torna-se algo diferente, por passar a fazer parte de um conjunto”.

A metodologia adotada aqui dialoga ainda com outros campos. Para pensar sobre um filme no qual a presença da música, além de assunto, constitui o principal modo de expressão,

---

<sup>8</sup> CHION, Michel. *L'audio-vision*. Paris (Nathan), 1990.

<sup>9</sup> CHION, Michel. *La Musique au Cinéma - Le chemins de la musique*. Paris (Fayard), 1995.

optou-se por estabelecer, sempre que necessário, aproximações entre a teoria do cinema e da música.

A tese está dividida em duas partes, nas quais os curtas foram analisados em blocos, de acordo com o seu formato dominante (dramatizado, documental ou experimental) e características específicas. A primeira parte compreende os três primeiros capítulos e discorre sobre como Glenn Gould é ficcionalmente reconstruído por Girard. O primeiro capítulo destaca o primeiro curta como *ouverture* extraída tanto da visão gouldiana de Bach quanto do próprio Bach. O segundo, aborda o modo como Girard, através do uso da voz e da articulação do “ponto de escuta”, traduz elementos estéticos do pensamento gouldiano. Complementando esta primeira parte, o terceiro capítulo destaca a forma como Girard interpreta as relações entre Gould, a música e os meios tecnológicos.

A segunda parte enfoca, sem perder de vista as questões musicais, peculiaridades do estilo cinematográfico de Girard. O quarto capítulo reúne os curtas classificados como documentais para, a partir deles, explicar como elementos documentais legitimam a versão de Girard sobre Gould. Por fim, o quinto e último capítulo demonstra o uso feito por Girard de práticas experimentais para reforçar uma experiência de apreensão do filme inspirada nos preceitos gouldianos de apreensão musical.

Enfim, o que a tese propõe é, através das especificidades deste filme, ampliar a reflexão sobre a relação entre música e cinema, disciplina que ainda tem a seu dispor amplo campo de expansão.

## ***Capítulo 1 - Ária***

O filme começa. Ainda com a tela preta, ouve-se um ruído de vento. O primeiro intertítulo (*Rhombus Media present*) informa a produtora envolvida. O segundo, o nome do filme (*Thirty Two Short Films about Glenn Gould*). A seguir, vem uma imagem com uma luz muito clara, mostrando um lago branco, coberto de neve e gelo. Bem ao fundo da imagem, há um pequeno ponto escuro que se move. À medida que o ponto se aproxima, é possível perceber que se trata de uma pessoa caminhando. A câmera está fixa e a pessoa se desloca para frente, em direção a ela.

Juntamente com o ruído do vento, começa a soar uma música cujo volume aumenta aos poucos: é a **Ária** das *Variações Goldberg* (BWV 998) de Johann Sebastian Bach, executada ao piano. No final deste plano-sequência, o ruído dos passos também vai crescendo gradativamente. A pessoa – um homem trajando vestes escuras e apropriadas para baixas temperaturas (sobretudo, cachecol, luvas, botas e chapéu de lã) – interrompe sua caminhada no exato momento em que a música termina. Com os braços cruzados, ele pára e contempla a paisagem, girando o rosto da esquerda para a direita. Corta.

Este é o primeiro curta-metragem dos 32 que integram o filme do canadense François Girard sobre o pianista Glenn Gould. As informações visuais e sonoras introduzem elementos que serão desenvolvidos no decorrer dos outros curtas. A imagem de alguém que caminha sozinho sobre um vasto lago congelado e deserto será retomada em outros dois momentos do

filme. A câmera fixa, a tomada única e o som que antecede a imagem também serão reutilizados. A forma peculiar como o som do vento que acompanha a impressão de frio e vastidão provocada pela imagem, a música de Bach e os passos estão articulados, indica uma escolha estética de Girard que percorrerá a edição sonora de boa parte dos curtas.

O objetivo deste capítulo é demonstrar a semelhança estrutural entre este primeiro curta do filme com a “Ária” que dá início às Variações Goldberg, de Bach, peça crucial no repertório de Gould, que dela gravou diferentes versões no início da carreira e no final da vida. Enquanto “aberturas”, o curta e a Ária trazem os elementos a serem retomados e desenvolvidos ao longo do filme e da peça musical. O curta revela, assim, o método original de tradução intersemiótica desenvolvido por Girard para contar a biografia de Gould, através de sua relação com a música.

### ***1.1 Escutando a Ária: O Começo.***

O modo como a melodia de Bach se apresenta acusticamente no curta será o ponto de partida desta reflexão. A Ária soa primeiramente em volume baixo, aumentando aos poucos, à medida que o personagem se aproxima da câmera. Outro som que gradativamente se destaca é o ruído dos passos do personagem. Momentos antes de a melodia terminar, os passos entram em sincronia rítmica com a música e o personagem pára de caminhar exatamente nas notas finais.

Inicialmente, a música parece ser, no curta, apenas um fundo musical. Porém, a variação da sua intensidade acrescenta novos sentidos a esta percepção. O crescendo musical, coincidindo com o dos passos, dá a impressão de que sua fonte sonora está inicialmente longe, aproximando-se aos poucos, junto com a pessoa que está caminhando no lago congelado. Tal fato sugere que o

personagem “é” a fonte sonora, ou seja, como em um efeito mágico, a música é trazida por ele. Entretanto, não há uma justificativa visível na imagem para esta hipótese, o que leva o espectador a construir uma interpretação subjetiva: a origem da música pode ser o pensamento do personagem.

Sendo assim, a construção sonora deste curta subverteria a idéia habitual de diegese aplicada ao cinema. De origem grega, o conceito de diegese, transposto para a narratologia por Gérard Genette e, para o cinema, por Etienne Souriau, diz respeito ao universo ficcional proposto ou suposto por uma narrativa, ou seja, compreende tudo o que se passa na ficção, dentro de uma lógica suposta como coerente. Christian Metz retoma o conceito e o define como “a instância representada no filme (...) não só a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais por ela implicados (...)”.<sup>1</sup> Dentro desta perspectiva, para uma música ser considerada diegética, deve ser entendida como proveniente de uma fonte sonora existente na ficção, se não, ela é tida como não-diegética, pois pertenceria à esfera da enunciação filmica.

Transitar por estas duas instâncias é algo comum à música em filmes e, como destaca Gorbman, é o tipo de ambigüidade que inúmeros realizadores exploram - de musicais hollywoodianos a filmes europeus.<sup>2</sup> No entanto, o que Girard constrói neste curta, é uma quebra peculiar na percepção do espectador que, mesmo não vendo a fonte sonora, percebe a música conectada ao personagem. Enquanto os ruídos “realistas” conformam o espaço sonoro ficcional, a Ária de Bach determina um campo de escuta subjetiva, mediada pela audição mental do

---

<sup>1</sup> AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas (Editora Papirus), 2003. pp.77-78

<sup>2</sup> GORBMAN, Claudia. Op. Cit. p.22

personagem. Ou seja, o som do vento é automaticamente atribuído, pelo espectador, à paisagem gélida e o dos passos, ao personagem que se aproxima. A música, porém, pertence a um outro canal de escuta. É possível percebê-la conectada à imagem devido ao aumento gradativo da sua intensidade coincidir com a aproximação do personagem, fato que tende a deslocar a presença da Ária de Bach para o universo diegético, como se, magicamente, o espectador escutasse o pensamento de Gould. Mas, entender este evento sonoro no filme, da mesma forma como os ruídos realistas são percebidos em relação à sua localização na imagem, demanda um outro tipo de percepção auditiva.

Já dizia Jean Epstein que existem experiências poéticas em relação ao mundo real que só o cinema pode oferecer. É possível ampliar o olhar (como uma lupa), congelar e/ou retroceder o tempo, enfim, “tudo o que não se pode nem escrever, nem falar, nem pintar, o cinema expõe com tanta maestria e afinidade (...)”.<sup>3</sup> Se, como acreditava o cineasta e teórico francês, o cinema nos faz “ver o que sem ele não é visível”, também um filme pode nos fazer “ouvir o que sem ele é inaudível”. O próprio Epstein, ao escrever sobre seu filme *Le Tempestaire* (1947), afirmou que o cinema pode explorar o som com muito refinamento, afinal “(...) não se trata simplesmente de escutarmos o que as pessoas falam, mas sim o que pensam, o que sonham. Agora, o microfone cruzou o limiar dos lábios, escorregou no mundo interno dos homens, moveu-se nos meandros das vozes da consciência, dos refrões da memória, dos pesadelos e de palavras nunca ditas (...)”.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> EPSTEIN, Jean. “Realização do Detalhe” in: XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro (Graal), 1983. p. 280.

<sup>4</sup> EPSTEIN, Jean. “Slow Motion Sound” in: WEIS, E. e BELTON, J. (editores). Film Sound – Theory and Practice. New York (Columbia University Press), 1985. p. 143.

Portanto, graças as prerrogativas técnicas do cinema, Girard estabelece uma relação entre a fonte sonora da música de Bach e a escuta mental do personagem. É este acesso ao pensamento via escuta mental que permite ao curta revelar algo que é inacessível à imagem, pois a música representa, numa espécie de procedimento mágico, o pensamento de alguém. O espectador, ao escutar a música articulada desta forma em relação à imagem, é convidado a subjetivamente partilhar deste pensamento. Qual a intenção deste efeito?

O filme se anuncia como sendo sobre Glenn Gould. Assim, a inferência lógica é que o personagem que se aproxima é o pianista. A música que soa realmente é a versão de Gould da obra de Bach. Os *experts* logo a identificam como a primeira versão histórica, de 1955, quando o então jovem músico estreou no mercado de gravações. Com esta versão das *Variações Goldberg*, alcançou reconhecimento mundial. Esta foi também uma das obras que ele regravou e, coincidentemente, foi sua última gravação lançada no mercado, pouco antes da sua morte, ocorrida em 1982.

Conhecer um pouco do mundo da música ajuda a revelar sentidos ao filme de Girard. Mas injunções podem ser feitas mesmo pelo espectador não familiarizado, como bem aponta Michel Chion no seu conceito de “contrato audiovisual”,<sup>5</sup> pois informações sonoras e visuais, quando percebidas conjuntamente, mutuamente se influenciam. Independentemente de o espectador saber que a música é uma gravação de Gould, poderá conectá-la ao mundo do personagem ao perceber, através dos elementos sonoros e visuais, a construção de uma escuta subjetiva, no sentido definido por Chion.

---

<sup>5</sup> CHION, Michel. L'audio-vision. Paris (Nathan), 1990.

Para o autor, o ponto de escuta<sup>6</sup> torna mais complexo o ponto de vista por apresentar também um sentido espacial (de que ponto do espaço figurado na tela um som é escutado) além de um sentido subjetivo (que personagem está escutando o que o espectador escuta). Assim como o ponto de vista fornece ao espectador a “visão” de um personagem, o ponto de escuta revela o que (e como) o personagem escuta.

Em ambos os casos, “é a imagem que cria o ponto de escuta (...) merecendo o seu nome de *ponto*”, diz Chion.<sup>7</sup> Ou seja, segundo o autor, não é o som que decide de que lugar ele vem (na verdade, no cinema todo o som vem de um auto-falante) e sim a imagem. É ela que dirá ao espectador quem escuta ou ainda de que ponto da tela um som está sendo emitido.

Nem sempre o ponto de escuta e o ponto de vista coincidem. Aliás, Chion chama a atenção para o fato de que a sensação “realista” de uma correspondência entre a distância de um objeto (ou alguém) filmado e a do som por ele emitido é algo “postulado”.<sup>8</sup> Transgredir esta característica é bastante comum. O que ocorre neste exemplo de Girard não é exatamente uma falta de correspondência entre a distância do que se vê e do que se escuta, mas sim um contraste entre o olhar “objetivo” do espectador (que vê Gould se aproximar da câmera) e uma interferência musical que o convida a tomar uma posição subjetiva (ao compartilhar a escuta mental de Gould). Pois, neste caso, o “como” se escuta também ajuda a revelar “quem” escuta. Com este recurso, o curta “apresenta” Gould não apenas revelando seu corpo, que caminha num

---

<sup>6</sup> IDEM. p.79-80.

<sup>7</sup> Ibidem. p. 80-81.

<sup>8</sup> CHION, Michel. Le Son au Cinema. Paris (Editions de l’Etoile), 1985. p.51-57.

lago congelado, mas também sua mente, traduzida por sua performance da obra de Bach, através deste “contrato” – como diria Chion – estabelecido entre a articulação som/imagem.

Desta forma, o espectador, enquanto vê Gould se aproximando, entra em contato com dois campos auditivos distintos: uma escuta objetiva (para interpretar os ruídos realistas) e uma subjetiva (para compartilhar a audição mental do personagem). Estes dois “canais” de escuta se relacionam polifonicamente não apenas num sentido espacial (onde o espectador lida com duas escutas possíveis que se propagam no espaço ficcional), mas também em um sentido temporal (a marcação rítmica dos passos do personagem coincide com o tempo musical, o que aproxima estes canais de escuta). Fato este que lembra uma característica bastante comum na percepção sonora de uma composição musical contrapontística, onde vozes horizontalmente independentes, se relacionam verticalmente através de uma pulsação rítmica comum e se combinam harmonicamente, como o que ocorre nas composições de Bach.

## ***1.2 Desenvolvendo a Ária: O Todo e a Idéia Inicial.***

### *1.2.1 De Bach a Girard:*

Além da ligação cadenciada entre a intensidade sonora e a aproximação do personagem, a Ária permite outras conexões com este curta. Interpretada por Glenn Gould, ela é um forte índice tanto do seu autor, Johann Sebastian Bach, que pertence a um determinado período e estilo da História da Música Ocidental, quanto de Gould, intérprete contemporâneo. Bach e Gould, por sua vez, se ligam a esta pessoa que se aproxima da objetiva da câmera, ligação explicitada e desenvolvida no decorrer dos pequenos filmes que se sucedem. Gould foi considerado um dos

principais intérpretes do século XX da obra para teclado de Bach, introduzindo novas concepções estéticas para a performance e gerando muita polêmica entre os historiadores e críticos de música.<sup>9</sup>

As *Variações Goldberg* são constituídas de trinta e duas peças. A primeira, Ária (uma Sarabanda em estilo francês), apresenta o tema que servirá de base para trinta variações. No final da obra, a mesma Ária inicial é retomada. O filme de Girard, composto de 32 curtas, também começa e termina com a mesma imagem. Embora não seja exatamente a mesma tomada, as imagens foram realizadas na mesma locação e a câmera ocupa a mesma posição. Assim, o mesmo lago congelado abre e encerra os curtas, que nada mais são que “variações” desses elementos centrais do universo de Glenn Gould: o frio, a amplidão, a solidão e a música de Bach.<sup>10</sup>

Bach partiu principalmente das progressões harmônicas derivadas da linha do baixo da Ária e elaborou variações através de diferentes formas musicais, como cânones, fugas, danças, entre outras. François Girard também utiliza diferentes formatos imagéticos para realizar as suas variações em torno da figura do excêntrico pianista, alternando entrevistas e depoimentos (imagens documentais) com dramatizações do ator Colm Feore interpretando Glenn Gould, além de imagens realistas encadeadas com imagens abstratas (uma animação de Norman McLaren, por exemplo).

---

<sup>9</sup> Questões polêmicas em torno da performance gouldiana serão retomadas nos próximos capítulos.

<sup>10</sup> Na verdade, há uma pequena diferença: na música, a Ária introdutória retorna exatamente na 32ª peça das *Variações Goldberg* e no filme, a mesma paisagem do curta inicial é retomada um pouco antes, no 31º. O último curta (ou seja, o 32º) apresenta os créditos finais.

As ligações entre a forma da peça de Bach e o filme não se limitam ao número de partes. Existe uma lógica estrutural nas *Variações Goldberg* que pode ser, de certa forma, vislumbrada no filme. A música possui uma concepção matemática: relações numéricas em torno de 16 e 32 podem ser encontradas tanto na Ária que abre a série de variações quanto ao longo de toda a peça.

Composta em 1725 para o “Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach”, esta Ária inicial é uma peça binária, regular. Cada parte contém 16 compassos, totalizando 32. Excetuando-se as variações nº 3 e 30, que possuem 16 compasso (duas partes com 8 compassos cada), as 28 restantes apresentam a mesma divisão de compassos da Ária. Mesmo com esta regularidade matemática, as variações apresentam um caráter bastante livre em relação ao desenvolvimento das idéias musicais. Isso ocorre, em parte, por não ser a melodia da Ária que serve de base para as variações, mas sim o encadeamento harmônico do baixo. Por fim, o “Exercício para Teclado”<sup>11</sup> – título original das *Variações Goldberg* – como um todo se divide em duas partes, cada uma contendo 16 peças. A variação nº17 é uma peça de abertura, indicando que uma nova etapa irá começar.

Girard também usou algumas subdivisões ao longo dos seus 32 pequenos filmes. Assim como ocorre na peça musical, o 17º curta, *Solitude*, também apresenta um caráter de “recomeço”, já que retoma a paisagem apresentada no curta inicial, como se fosse uma continuação do plano-seqüência introdutório. Gould (interpretado por Feore), reaparece no mesmo lago congelado e deserto. Ele também entra no quadro caminhando, desta vez, pelo lado direito da tela e

---

<sup>11</sup> **Clavier Übung** bestehend in einer Aria mit Veränderungen, vors Clavicimbal mit zwei Manualen.

enquadrado num plano de conjunto (no curta inicial, Gould surge como um ponto preto que, aos poucos, se desloca no centro da imagem).

Voltando às *Variações Goldberg*, segundo a análise desenvolvida pela cravista Helena Jank<sup>12</sup>, além desta divisão em duas partes, há uma subdivisão mais complexa. A partir da terceira variação, Bach escreveu, de três em três peças, um cânone.<sup>13</sup> Entre os cânones<sup>14</sup>, o compositor desenvolveu duas variações também constantes. Uma delas sempre está relacionada a peças de caráter interpretativo e a outra explora elementos virtuosísticos.

Como peças de caráter interpretativo, Jank considerou as danças e outras peças contrapontísticas que enfatizam elementos de interpretação como, por exemplo, contrastes sonoros, de andamento, de articulação. Já as peças de cunho virtuosístico são aquelas onde a organização da composição está centrada em passagens musicais difíceis, cujo objetivo é trabalhar o domínio técnico e a habilidade motora do intérprete. Segundo a cravista, por vezes, estas duas características aparecem juntas, em uma mesma variação.

Pode-se dizer que há também uma subdivisão ternária na estrutura dos curtas de Girard. Porém, a montagem do filme não preserva a mesma regularidade (de três em três partes) da

---

<sup>12</sup> JANK, Helena. *J.S. Bach Variações Goldberg: um guia para a formação do homem completo*. Tese de Doutorado, Instituto de Artes - Unicamp, Campinas - SP, 1988.

<sup>13</sup> Resumidamente, o cânone é uma forma de composição contrapontística em que uma melodia é imitada por uma ou mais vezes, após um dado intervalo de tempo. Estas imitações vão se sobrepondo, de acordo com suas combinações harmônicas, passando a impressão de estarem se perseguindo o tempo todo.

<sup>14</sup> Ao todo, são nove cânones (variações 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24 e 27). O primeiro deles apresenta as imitações da melodia principal em uníssono. Já o segundo, usa um intervalo de segunda (entre a melodia e suas imitações). No terceiro cânone, o intervalo entre elas é de terça. A mesma relação numérica é mantida até o nono cânone, cujo intervalo entre as melodias é de nona.

composição de Bach. Mesmo assim, três diferentes formatos predominam: cenas dramatizadas (curtas nº 1, 2, 5, 6, 8, 9, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 26, 27, 29 e 31), depoimentos e/ou imagens de caráter documental (curtas nº 4, 11, 13, 14, 24 e 28) e o uso de imagens ilustrativas conectadas a uma música (curtas nº 3, 7, 10, 20, 23, 25, 30 e 32).

Tal como ocorre em algumas variações de Bach, às vezes Girard explora mais de um formato em um mesmo curta, constituindo uma espécie de “virtuosismo” cinematográfico, em que imagens e sons se relacionam de forma variada. Os curtas nº 8, 10, 14, 30, 31 e 32 podem ser considerados híbridos, pois apresentam características de dois (ou até mesmo dos três) formatos. Esta e outras características dos curtas serão expostas detalhadamente nos próximos capítulos.

### *1.2.2 De Gould a Girard:*

Além do paralelismo entre a forma das *Variações Goldberg* e a estrutura do filme de Girard, outra relação pode ser levantada logo no primeiro curta: um diálogo existente entre alguns elementos do universo gouldiano e as opções estéticas de Girard. Um dos elementos presente em vários momentos do filme é uma releitura visual do acervo iconográfico sobre Gould. A paisagem branca do primeiro curta pode ser considerada uma alusão a uma das muitas fotografias feitas por Don Hunstein para a Columbia Records:



Biblioteca Nacional do Canadá/Glenn Gould MUS 109  
© Sony Classical. Fotografia de Don Hunstein.

Além dos registros visuais, várias características da personalidade e das habilidades específicas do pianista vão sendo apresentadas, ao longo dos 32 curtas, através das informações visuais e sonoras. Sabe-se que Gould era dotado de uma escuta privilegiada, possuindo o que se conhece como “ouvido absoluto”. Embora esta característica não esteja presente de uma forma explícita no filme, Girard procurou enfatizar, em vários curtas, o sentido auditivo de Gould. É o que ocorre neste curta inicial, em que a articulação som/imagem sugere um ponto de escuta subjetivo e, com isto, fornece uma escuta “especial”, já que o espectador é convidado a subjetivamente partilhar a escuta mental do personagem. Com isto, Girard reforça a “escuta mental de uma música” como uma das habilidades do seu biografado. No caso específico deste curta, a escuta subjetiva de Gould sugere uma ligação obsessiva e solitária com o mundo da

música.

A necessidade de isolamento, de pensar e de ficar sozinho, que são marcas da personalidade do pianista, também pode ser inferida através dos elementos visuais. Uma paisagem gelada e deserta retratada, sugere o gélido e pouco habitado norte do Canadá, região que exercia forte atração sobre Gould. A imagem de alguém que caminha pesadamente em um espaço plano, onde nada existe senão neve e gelo, reflete as sensações de solidão e isolamento, muito cultivadas por Gould durante a vida. “Eu sempre tive a intuição que para cada hora passada com outros seres humanos você necessita de “x” horas sozinho. O que representa este “x” eu não sei exatamente...2 e 7/8 ou 7 e 2/8...seja o que for, é essencial...”, disse o pianista numa entrevista a Jonatthan Cott<sup>15</sup>, citada no 17<sup>o</sup> curta, *Solitude*.

O norte sempre foi um tema de grande fascínio para Gould. Nesta mesma entrevista ele fala que seu sonho era passar um inverno no Círculo Polar Ártico: “As pessoas vão lá no verão. Mas no inverno é sempre noite”, continua Gould. Parte deste fascínio estava embutido no interesse pelo cotidiano desta área gelada e escura, onde a natureza impõe dificuldades que induzem um modo de vida diferente e solitário. Embora nunca tenha ido ao extremo norte, Gould transformou sua curiosidade em reflexão filosófica e estética através da realização de uma série de documentários radiofônicos denominada *The Solitude Trilogy*.

---

<sup>15</sup> *I've always had some sort of intuition that for every hour you spend with other human beings you need X number of hours alone. Now what that... X represents I don't really know whether it be two and seven-eighths or seven and two-eighths, but it's a substantial ratio.* Rolling Stone Magazine, Vol. 167, 15 de agosto de 1974, pp.38-46.

Composta por três programas, a série explora justamente a idéia de solidão em três diferentes regiões canadenses: o vasto território do norte, as comunidades de pescadores da região leste e as comunidades religiosas da província de Manitoba. As três partes contêm depoimentos de diversas pessoas editados de acordo com roteiros elaborados por Gould. Embora enfatizem a palavra, os roteiros incluem também, em alguns momentos, sons e música. Todo o material é misturado polifonicamente e não há uma preocupação com a íntegra ou com o valor semântico dos depoimentos. Gould construiu os roteiros pensando em formas musicais e refletiu sobre suas idéias em um artigo em forma de entrevista, chamado *Radio as Music*, de 1971<sup>16</sup>. Para ele, as peças que compõem a *The Solitude Trilogy* são “música”.

O tema predominante da primeira parte, *The Idea of North*, são as diferentes experiências que cinco pessoas tiveram em relação aos longínquos Territórios do Norte. Gould se interessava principalmente por como as pessoas se comportam em um lugar tão isolado, tão solitário. A segunda parte da trilogia, *The Latecomers*, também trata de uma região canadense distante - Newfoundland - famosa por ter sido tomada por *vikings* por volta do século XIII, ou seja, muito antes do “descobrimento” do Continente Americano. Mais uma vez, temas sobre solidão e isolamento são explorados, agora através das vozes de treze pessoas, cuidadosamente editadas juntamente com o som do mar, que serve como “baixo contínuo”. Em *Quiet in the Land*, a última parte do programa, Gould elaborou uma estrutura polifônica ainda mais rica. Em vários momentos, conseguiu realizar “imitações” típicas de formas contrapontísticas musicais. O tema agora gira em torno dos *Menonitas*, religiosos radicais que seguem o Velho Testamento e vivem

---

<sup>16</sup> “*Radio as Music: Glenn Gould in conversation with John Jessop*” in: PAGE, Tim (org.). The Glenn Gould Reader. Toronto (Lester & Orpen Dennys Publishers), 1984. Esta entrevista foi originalmente publicada no *The Canadian Music Book (Spring-Summer, 1971)*.

em comunidades isoladas, longe de eletrodomésticos, carros e/ou qualquer utilitário que não esteja de acordo com a filosofia da congregação. Entre sons de sinos, crianças brincando, hinos religiosos, músicas, Gould teceu uma complexa estrutura de nove vozes que discorrem sobre assuntos filosóficos e religiosos, muitas vezes contraditórios entre si.

Quanto ao filme de Girard, a paisagem da imagem inicial pode ser considerada como uma interpretação visual desta “idéia do norte” que impressionava Gould e a trilha sonora, como uma alusão à primeira parte da *The Solitude Trilogy – The Idea of North*. Nesta peça radiofônica, o pianista explorou vozes e efeitos sonoros para criar um efeito contrapontístico. Muitas vezes, o aumento gradativo do som sugere um efeito de aproximação subjetiva da fonte sonora, direcionando a atenção do ouvinte. Ora a fala de um determinado personagem ganha destaque, ora a sutileza de uma paisagem sonora.

Girard parte de uma paisagem que reflete uma sensação de isolamento (alguém caminha num lugar gélido, deserto e infinito) e desenvolve nela um espaço sonoro cuja textura explora diferentes níveis de escuta. Um dos fatores que reforça esta característica é justamente o emprego do aumento gradativo de determinados sons (a música de Bach e os passos do personagem). Vento, passos e música criam, através das intensidades variadas, uma percepção sonora complexa, lembrando a forma como Gould, através da variação do volume, estabelecia uma paisagem sonora subjetiva para os seus ouvintes .

### ***1.3 Retomando a Ária: Elementos Finais:***

Concluindo estas primeiras reflexões sobre os elementos visuais e sonoros do curta (*Ária*), é preciso destacar ainda uma outra informação: a gradativa presença “física” de Gould, representada pelo ator Colm Feore. O figurino (sobretudo preto, chapéu, botas) e o gestual (ombros curvados e encolhidos, mãos escondidas) foram cuidadosamente reconstituídos a partir de registros (fotografias, filmes) do verdadeiro Gould. Embora possam parecer, inicialmente, triviais (no contexto deste curta), estes elementos visuais são relevantes no universo gouldiano. Tanto que eles também serão retomados e desenvolvidos em outros curtas. Por exemplo, sabe-se que Gould vestia roupas de inverno mesmo durante o verão e este “figurino constante” constitui uma das muitas características ditas “excêntricas” de sua personalidade, algo que o filme de Girard também considera.

Quanto aos gestos, características mais complexas podem ser delineadas. Embora o filme reconstitua de maneira notável a expressão corpórea de Gould, tal representação se restringe a “atos” mais corriqueiros. Não há sequer uma única imagem onde Feore tenha que “tocar piano”. Em princípio, esta escolha pode parecer uma solução simplista, visto que representar o gestual de uma performance de Gould é algo complexo. Porém, conforme será detalhado nos capítulos seguintes, o conjunto de curtas acaba demonstrando que Girard lidou com o “êxtase” da performance musical de acordo com uma concepção gouldiana: um afastamento das salas de concerto e uma priorização das gravações. Priorização que não se restringe à presença das gravações de Gould nos curtas, mas se estende à gravação da banda-sonora do filme todo.

Por fim, vale destacar que, embora o curta promova uma “leitura polifônica”, pois nele coexistem vários aspectos do pensamento, da reflexão e da estética gouldianas, uma idéia de unidade estrutural predomina, na medida em que tudo gira em torno de um elemento único, solitário. É uma única tomada, com a câmera em uma única posição. Na paisagem, há o predomínio de uma única cor (branco) e apenas uma pessoa caminha, cujas roupas são predominantemente escuras. A natureza produz um único som, o vento, e a música possui um único timbre, piano. Este caráter singular torna-se plural quando Gould se aproxima pois, é a partir da sincronia dos seus passos com a música que as múltiplas interpretações tornam-se evidentes.

Diante das características levantadas, pode-se dizer que o curta de abertura (*Ária*) funciona como a Ária da peça de Bach. Ele é apenas um começo, a apresentação de um tema. Algo que será desenvolvido, ampliado, variado e retomado no decorrer dos *Thirty Two Short Films about Glenn Gould*.

## ***Capítulo 2 - Variações da Escuta e da Voz***

Até agora, a enunciação fílmica revelou um corpo caminhando em um vasto espaço e os ruídos naturalistas reforçaram o que foi visto na imagem. A banda sonora trouxe também uma música que funciona como uma voz narrativa misteriosa pois, por conta do efeito mágico da escuta, ela parece revelar algo íntimo deste corpo. Ao se apresentar como música “pensada em voz alta”, ela soa como uma espécie de voz da consciência do personagem. Entretanto, não é uma voz, é uma música.

A voz de Gould propriamente dita surgirá somente no 2<sup>o</sup> curta – ***Lake Simcoe***. Em princípio, ela se apresenta isolada, destacada do corpo, e o encontro corpo/voz ocorrerá no ***Gould meets Gould*** - o 5<sup>o</sup> curta. Este capítulo explora como Girard, através da articulação da voz e da escuta do personagem, busca traduzir, nos curtas dramatizados, elementos do universo gouldiano.

### ***2.1 O Ouvido Absoluto:***

No universo ficcional de boa parte dos curtas que compõem o filme de Girard, Glenn Gould é interpretado pelo ator Colm Feore. O segundo curta, ***Lake Simcoe***, é uma exceção. Embora a voz de Feore esteja presente, Gould é interpretado por atores mirins, em diferentes momentos da sua infância<sup>1</sup>. Outra exceção neste mesmo curta ocorre na banda sonora, pois a

---

<sup>1</sup> Gould é interpretado por Devon Anderson aos 3 anos; Joshua Greenblatt, aos 8 e Sean Ryan, aos 12 anos.

música utilizada não é uma gravação original de Gould, mas sim da Orquestra Filarmônica da NBC, regida por Arturo Toscanini.

*Lake Simcoe* possui três seqüências e cada uma delas revela Gould em algum momento da infância. O intertítulo deve-se ao cenário que, por sua vez, remete à casa de campo da família Gould, à beira do Lago Simcoe (mais ou menos 70 km ao norte de Toronto). A abertura da ópera Tristão e Isolda, de Richard Wagner, começa a soar enquanto a câmera, aos pouco, revela a paisagem. Ouve-se, em contraponto com a música, especialmente nas pausas entre as notas, sons de pássaros. Nesta primeira seqüência, Gould está com três anos de idade, no colo da mãe, que está sentada ao piano. Ela o distrai com um jogo de adivinhar notas musicais. Na seqüência seguinte, Gould tem oito anos e está sentado em uma cadeira, à beira do lago, entretido com cálculos matemáticos. Na terceira e última, ele está com 12 anos, sentado em uma poltrona e escutando música no rádio.

A transição temporal é explicitada quando se percebe que não é o mesmo garoto que representa Gould pois, a construção narrativa, apesar de sugerir elipses temporais, deixa uma impressão de continuidade, tanto pelo movimento quase constante da câmera quanto pelo fato de as imagens não evidenciarem grandes mudanças no cenário. Um dos elementos que reforça esta idéia de continuidade é justamente a articulação sonora. A voz *over* de Feore e a música de Wagner compõem uma polifonia constante que amarra as três seqüências do curta.

A voz funciona como a presença de um Gould narrador. As palavras, emitidas num tom introspectivo e suave, narram, em primeira pessoa, memórias que são verdadeiras informações biográficas como, por exemplo, o fato de, aos três anos, já ter um “ouvido absoluto”, ou ainda, ter

tido sua iniciação musical com mãe. Enquanto isso, a imagem complementa cada lembrança. Embora o espectador veja, na tela, situações do passado, a voz pertence ao tempo presente do curta.

Para Chion, a voz *over*, por estar deslocada de um corpo, é uma voz “acusmática”, termo extraído dos conceitos dos conceitos de Pierre Schaeffer que diz respeito a um som escutado sem que sua fonte seja vista, situação que, para ambos os autores, favorece um tipo de escuta na qual as qualidades sonoras são mais facilmente percebidas. Isto ocorre, diz Chion<sup>2</sup>, porque há o desejo, na escuta, de identificar a fonte sonora.

Perceber as qualidades sonoras da voz *over*, neste curta, significa entender a aproximação que Girard estabelece entre o personagem e o espectador. As frases, por serem pronunciadas em um tom calmo e cadenciado, parecem intimamente endereçadas ao espectador, como se contivessem segredos ou relatos íntimos, característica que “particulariza” dados biográficos corriqueiramente repetidos na literatura sobre Gould. Além disto, a entonação vocal passa a impressão de uma “quase música”, antecipando a confissão ao final do curta: “*I Often think how fortunate I was to have been brought up in an environment where music was always present...*”.<sup>3</sup> Tão logo a última palavra é dita, os ruídos naturalistas desaparecem e a banda sonora é totalmente preenchida pela música, em um dos ápices harmônicos do prelúdio wagneriano.

---

<sup>2</sup> CHION, Michel. Guide des Objets Sonores – Pierre Schaeffer et la recherche musicale. Paris (Buchet/Chastel), 1995.

<sup>3</sup> Sempre penso o quanto tive sorte por crescer em um ambiente onde a música sempre esteve presente.

Este prelúdio possui uma importância histórica não apenas no contexto da obra de Wagner, mas no mundo da música ocidental. Suas técnicas composicionais resultaram na chamada “dissolução do sistema tonal”, devido ao emprego de modulações<sup>4</sup> constantes, geradas pelo uso contínuo de cromatismo<sup>5</sup>. Desde os primeiros compassos, a sonoridade resultante contesta os paradigmas harmônicos vigentes na época e aponta para o surgimento do atonalismo.

O prelúdio, no curta, além de retratar a admiração de Gould por Wagner, promove uma relação peculiar de escuta. Nas duas primeiras seqüências, em que Gould é representado com três e oito anos respectivamente, ele é extra-diegético e os outros sons são articulados de acordo com o desenvolvimento da melodia. Quando há pausas, os ruídos se intensificam e, quando as notas do prelúdio são naturalmente menos intensas, geralmente ocorre um entrecruzamento com a voz *over*.

Na terceira seqüência, em que Gould é um adolescente, o prelúdio de Wagner é introduzido na diegese. Esta seqüência começa com uma tomada externa noturna que enquadra o pai do pianista em plano americano frontal, recolhendo lenha. Ao fundo está a casa, para onde o homem caminha carregando a lenha. A câmera o acompanha com um discreto *travelling* da esquerda para a direita. O prelúdio, que soa desde o início do curta, ainda está no campo extra-diegético, acompanhando a voz *over* e os outros sons naturalistas.

O plano seguinte revela a sala de estar da casa em um plano de conjunto, momento em que a música, de um som bem definido, passa a ter um timbre abafado e um leve chiado. À

---

<sup>4</sup> Mudança de tonalidade (escala diatônica).

<sup>5</sup> Uso de notas que não fazem parte da tonalidade em que uma composição está escrita.

esquerda do quadro, sentada, está a mãe de Gould, que levanta e caminha para observar o que está ocorrendo na sala ao lado (à direita do quadro). A câmera, ao mesmo tempo em que gira lentamente para direita, se aproxima da mulher. Ao fundo, vê-se o pai entrando na casa e aproximando-se da mãe. Corte. No último plano do curta, Gould, adolescente, está sentado em uma poltrona, ao lado de um rádio, visivelmente emocionado com o ponto culminante do prelúdio wagneriano.

Neste momento, desfaz-se o mistério da mudança na sonoridade musical, pois o efeito sonoro do plano anterior condiz com a nova fonte da música, o rádio, que a torna diegética. A câmera se aproxima de Gould até enquadrá-lo num close. À medida que o rádio vai saindo de campo, a sonoridade da música retoma sua qualidade brilhante e nítida, de quando, aparentemente, não pertencia à diegese. Neste momento, já sem a presença da voz *over* do Gould narrador, a banda sonora é totalmente dominada pela música.

Se a imagem retrata a “presença” da música – via rádio – no cotidiano do jovem pianista, a mudança na sonoridade do prelúdio de Wagner indica uma relação subjetiva entre Gould e o mundo da música. O som de cunho mais “realista”, oriundo do rádio (diegético), é também ouvido pelos outros personagens em cena - os pais de Gould. Porém, no momento em que a imagem não mostra mais o rádio e tampouco os pais, há uma mudança de foco auditivo. Quando apenas Gould está presente na diegese, a sonoridade naturalista desaparece e a música toma conta do espaço sonoro.

Enfim, o êxtase do jovem músico com o jogo harmônico da música de Wagner é representado por esta escuta clara, nítida e, de certa forma, mágica. É uma escuta mediada pela

emoção de Gould. Isto ocorre porque, novamente citando Chion e o seu conceito de “contrato audiovisual”, ao organizar a percepção simultânea das informações sonoras e visuais, Girard cuidadosamente potencializou, nesta última seqüência do curta, uma experiência auditiva fantástica, não naturalista. Escutas especiais como esta, em que sons e imagens sugerem uma apreensão sonora particular, se repetem em outros curtas em que Feore interpreta Gould. Atos cotidianos do músico como conversas ao telefone, escuta de transmissões radiofônicas, sessões de gravação, entre outros, são muitas vezes reconstruídos para este fim, conforme será destacado a seguir.



Casa da família Gould em Lake Simcoe  
*Gleen Gould - Two Portraits of Celebrated Pianist* (1959)  
© NFB - Documentário de Roman Kroitor e Wolf Koenig

## ***2.2 Vozes Polifônicas:***

Já foi mencionado, a respeito do primeiro curta-metragem, que Gould pensava a voz como música nos seus programas radiofônicos. A *The Solitude Trilogy* foi citada, no primeiro capítulo, tanto para ilustrar o fascínio do músico pelo extremo norte do Canadá, quanto para

relacionar a edição sonora de Gould com a de Girard.

Para Gould, editar esses programas significava “compor”, no sentido musical. Seu interesse estava na intervenção artística que promovia nos depoimentos e entrevistas registrados. “O grande prazer de trabalharmos com o que chamamos de rádio documentário é libertá-lo das restrições(...)”<sup>6</sup>, declarou Gould a John Jessop, afirmando que as entrevistas deveriam ser incorporadas em condições nas quais “não existam, não se admitam contradições entre o processo de arte e de documentação”.<sup>7</sup> Por este motivo, ele considerava as entrevistas como matéria-prima para as suas criações e não como um material a ser divulgado integralmente.

Ao longo dos 32 curtas, Girard parece inspirar-se, em alguns momentos, neste pressuposto gouldiano, ao explorar a sonoridade da voz. Por exemplo, no 17º curta, *Solitude*, que é praticamente um “desenvolvimento” do primeiro, além dos aspectos “documentais” da paisagem sonora (sons realistas), a voz do protagonista apresenta um tratamento peculiar.

A paisagem branca que abre o filme é retomada em *Solitude*. Antes de Gould entrar em cena, ouve-se a voz, bem distante, de um suposto entrevistador. Também está soando uma música ao fundo (o andantino da sonatina nº 2 de Jean Sibelius). Logo em seguida, Gould entra no quadro, caminhando no gelo, da direita para a esquerda. A câmera está fixa e o enquadra num plano de conjunto. Embora ele esteja distante da câmera, seus passos podem ser claramente escutados. Corte. Gould aparece agora em um plano americano e olha para a câmera, como se o

---

<sup>6</sup> Para Gould, estas restrições dizem respeito ao fato de as palavras estarem amarradas à informação.

<sup>7</sup> “One simply has to incorporate that information on its own terms – on terms which admit to no contradiction between the process of “art” and of “documentation”. PAGE, Tim (Ed.) *Radio as Music* in: The Glenn Gould Reader. Toronto (Lester & Orpen Dennys Publishers), 1984, pp. 388.

entrevistador fosse o espectador e começa a responder. A seguir, há um plano semelhante ao primeiro (de conjunto). Gould é visto novamente mais ao fundo do quadro. O enquadramento do quarto plano é igual ao do segundo (plano americano) e o do quinto (e último plano do curta), igual ao do terceiro (plano de conjunto). Enquanto isso, o entrevistador, que é mantido sempre fora de campo, faz mais três perguntas a Gould, que as responde.

O texto dramatizado foi extraído de uma entrevista de Gould a Jonathan Cott, feita originalmente em 1974 para a revista *Rolling Stone*<sup>8</sup>. Embora as palavras tenham sido retiradas de um documento e, por este motivo, possuam um comprometimento prévio com uma informação real, Girard as selecionou e editou de modo a conferir-lhes diferentes significados.

Escuta-se a voz de Gould (Feore) claramente o tempo todo. É uma voz nítida e isenta de intervenções sonoras naturalistas como, por exemplo, o vento. Não importa a que distância ele esteja da câmera, sua voz é límpida. Já a voz do entrevistador é difícil de ser compreendida. A imagem não revela o emissor da voz que entrevista Gould, mas ela parece originada em um espaço aberto, amplo e à distância. Esta impressão sonora corresponde exatamente à informação visual. Já a resposta de Gould soa forte e próxima.

No entanto, supostamente, tanto o entrevistador quanto o entrevistado estão ao ar livre, sobre um lago congelado. A diferença no modo pelo qual estas duas vozes se relacionam com o espaço ficcional (uma se propagando no espaço e a outra não) de novo aproxima Girard do pensamento gouldiano e seu hábito de intervir artisticamente nos depoimentos e entrevistas

---

<sup>8</sup> *Rolling Stone magazine*, vol. 167, 15 de agosto de 1974.

radiofônicos, estabelecendo uma escuta diferenciada para o filme. A intervenção que diferencia a escuta, neste exemplo, não diz respeito especificamente à manipulação das qualidades sonoras em si, mas à interação som/imagem, pois, como bem aponta Chion, é a imagem que revela o “lugar” do som, que o ancora, que o localiza como algo dentro ou fora do quadro.<sup>9</sup>

A voz do entrevistador, embora acusmática, ou seja, uma voz cuja fonte não é visível na imagem, é facilmente ancorada no espaço visual. Já a de Gould, mesmo perfeitamente sincronizada com sua presença física, não se relaciona de forma naturalista com a paisagem.

A não coincidência entre a distância do que se vê e volume sonoro do que se escuta é algo comum no cinema. Entretanto, neste exemplo, o efeito sugere um ponto de escuta que Chion diz ser “no sentido subjetivo” e não espacial. Os índices sonoros indicam “como” Gould escuta (som muito próximo e sem intervenções evidentes do ambiente externo) e não a localização exata dos sons no espaço sonoro ficcional. Em outras palavras, é possível pensar que o efeito sonoro apresentado no curta ilustra a impressão auditiva de Gould, já que se ouve com nitidez tanto os seus passos quanto a sua respiração entre as frases. Com isto, a enunciação oferece ao espectador não só a oportunidade de ouvir de perto, mas de ouvir junto com o personagem.

Outro uso peculiar da voz ocorre no 5<sup>o</sup> curta, no qual Gould (Feore) dialoga consigo mesmo, ou seja, a mesma voz indaga, provoca, responde, questiona. *Gould meets Gould* dramatiza uma parte de um artigo denominado *Glenn Gould Interviews Glenn Gould about Glenn Gould*, publicado em 1974, na revista *High Fidelity*.<sup>10</sup> O cenário é um estúdio de gravação,

---

<sup>9</sup> CHION. Michel. *Le Son*. Paris (Nathan), 1998. p. 222.

<sup>10</sup> Página 72.

repleto de microfones, cabos e equipamentos de áudio. Em cena, Feore interpreta dois personagens ao mesmo tempo: Gould jovem e Gould mais velho. O jovem faz as perguntas, o maduro as responde.

A entrevista imaginária aborda vários assuntos, todos ligados ao pensamento estético de Gould: auto-reflexões sobre os seus documentários radiofônicos, o papel do artista como super-herói, o poder controlador do interlocutor em uma conversa, poder este que Gould fazia questão de manter. A maior parte das entrevistas que o pianista concedeu foi previamente produzida por ele mesmo. Ou seja, ele conhecia as perguntas de antemão, além das perguntas que ele mesmo elaborava e passava para os entrevistadores. Uma entrevista em que ele mesmo pergunta e responde é característica de sua personalidade.

O domínio e o controle no desenvolvimento das perguntas e respostas neste diálogo imaginário de Gould lembram algumas técnicas rigorosas de composição musical. Expressões como “caráter de pergunta e resposta” ou “temas que se desdobram em vozes distintas” são freqüentemente utilizadas para descrever técnicas de peças contrapontísticas. Ou seja, esse diálogo gouldiano pode ser descrito da mesma forma que uma *Invenção a Duas Vozes* de Bach: “duas vozes que ora se combinam, ora se contrapõem, desenvolvendo habilmente temas complexos”.

Acompanhando o diálogo, desde o início do curta, há realmente uma música de Bach: o prelúdio da Suíte Inglesa nº5. Ao final seqüência, a música encobre a fala dos dois Goulds, - tal como uma melodia encobre as outras numa peça contrapontística. O que é dito pelo pianista já não importa mais, mas sim a sonoridade tecida pela soma da música com as vozes.

Assim como neste exemplo, também outras falas que permeiam o filme de Girard foram extraídas de textos sobre ou de Gould. Muitas delas, parafraseando Paul Zunthor<sup>11</sup>, servem de “pretexto para uma performance vocal”. Embora não se trate de textos com forma poética<sup>12</sup>, as falas podem ser pensadas como algo poético ao longo do filme. Isto é possível porque Girard, inspirado nas técnicas radiofônicas de Gould, destaca a voz do ator na sua materialidade (sonoridade, inflexão, entonação, musicalidade, ritmo). O resultado sonoro vai além da mera apreensão do sentido das palavras ou ainda de uma simples relação causal (voz-corpo).

Ou seja, as falas escritas por Gould são ampliadas quando transpostas para a performance vocal de Colm Feore. Em vários curtas, a interpretação vocal do ator reforça características peculiares do músico. Um exemplo pode ser percebido na leitura do irônico texto do 22º curta, *Personal Ad*. Trata-se de uma espécie de anúncio para “correio sentimental”, que fornece uma série de pré-requisitos em relação a uma pessoa procurada.<sup>13</sup>

Este curta reproduz visualmente o ambiente onde Gould costumava trabalhar. Na imagem inicial, a câmera passeia por uma pequena sala repleta de pilhas e mais pilhas de livros, papéis, manuscritos, partituras, cartas, jornais. Ouve-se uma parte (“désir”) das Duas Peças opus 57 de Scriabin, juntamente com o som de uma máquina de escrever. A câmera se movimenta da direita para a esquerda, até revelar Gould, no lado direito do quadro, sentado em uma mesa com uma

---

<sup>11</sup> ZUNTHOR, Paul. Performance, Recepção e Leitura (Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich). São Paulo (Educ), 2000.

<sup>12</sup> O principal objeto de estudo de Zunthor é o texto poético da literatura medieval (onde a expressão vocal é um elemento central). Porém, a forma como ele aborda as qualidades específicas da performance vocal é uma ferramenta interessante para a análise da voz em outras situações narrativas.

<sup>13</sup> Este pequeno texto, em tom sarcástico, foi encontrado no meio de manuscritos de Gould, no estúdio que ele mantinha no Hotel Inn On The Park, em Toronto.

máquina de escrever, terminando de datilografar o mencionado texto. Gould o lê em voz alta, nos próximos três planos, corrigindo uma das palavras, no decorrer da leitura<sup>14</sup>. No final do quarto e último plano, após a leitura e sentado novamente na sua mesa, Gould telefona para a seção de classificados de um jornal. Tão logo a recepcionista atende, ele desliga o telefone e sorri.

A interpretação vocal, através da entonação e da repetição de algumas palavras, acentua a caráter de *nonsense* deste pequeno anúncio que busca a “pessoa ideal” para um relacionamento. Algo semelhante ocorre em *Gould meets Gould*. O diálogo imaginário em forma de texto foi transformado em um diálogo vocal cheio de tensões, flexões irônicas e provocativas. Como os dois Goulds são interpretados pelo mesmo ator, a performance vocal é enriquecida pelo efeito da “duplicação” de uma mesma voz.

Além da voz de Feore fazer Gould conversando consigo mesmo através de diálogos imaginários ou monólogos sarcásticos, ela é, em alguns curtas, uma voz *over* ou, nas palavras de Chion, um narrador “acusmático”. É o que ocorreu em *Lake Simcoe*, em que as memórias da infância são narradas pela voz de Gould, enquanto as imagens resgatam fragmentos do passado. Mas, a voz *over* de Feore, nos curtas finais, atingirá uma outra dimensão, como o que ocorre no penúltimo curta, o *Aria (reprise)*.

---

<sup>14</sup> *Wanted: Friendly, companionably, reclusive, socially unacceptable, alcoholically abstemious, tirelessly, talkative, zealously, spiritually intense, minimally turquoise, maximally ecstatic loon seeks moth or moths with similar equalities for purposes of telephonic seduction, Tristan-esque trip-taking...tristan-esque, tristan-esque, trip-taking, and permanent flame-fluttering. No photos required. Financial status immaterial. All ages and non-competitive vocations considered. Applicants should furnish cassettes of sample conversation, notarized certification of marital dis-inclination, references re low-decibel vocal consistency, itinerary and...Itinerary and sample receipts from previous, successfully completed out-of-town moth flights. All submissions treated confidentially. No paws need apply. The auditions for all promising candidates will be conducted to and on Anaton Penisend, Newfoundland.*

Conforme o próprio título sugere, o 31<sup>o</sup> curta-metragem retoma a paisagem do primeiro (*Aria*), porém a luz é diferente, sugerindo o entardecer. Há uma espécie de inversão: Gould agora caminha afastando-se da câmera, até tornar-se um pequeno ponto preto no quadro. Uma música também está presente: o prelúdio n<sup>o</sup>1 do Cravo bem Temperado (vol. 1) de Bach. Entretanto, desta vez não há nela uma variação de intensidade. O prelúdio se mantém em um volume constante, acompanhando a voz *over*, que é a voz de Feore, portanto, a voz de Gould no universo diegético do filme.

No contexto deste curta, esta voz está deslocada do personagem, embora esteja falando algo sobre ele. A voz de Feore está narrando uma informação importante para a conclusão do filme, enquanto o personagem Gould se afasta cada vez mais, em uma simbólica caminhada. A interferência vocal *over*, típica de documentários, explica algo ao espectador e se refere a Gould na terceira pessoa.<sup>15</sup>

Zumthor, ao estudar as inúmeras relações entre a voz e a escritura, destaca que a voz possui uma espécie de “autoridade” em relação ao texto escrito, característica que provém do efeito vocal, já que a enunciação vocal possui um caráter de “universalidade”<sup>16</sup>. Chion também delega uma espécie de autoridade à voz no cinema, sobretudo quando ela está *over*. A voz acusmática dos documentários possui “poderes mágicos”, principalmente pela onisciência que ela representa, diz o autor.<sup>17</sup> Para Mary Ann Doane, o que confere autoridade à voz *over* do

---

<sup>15</sup> “*In the fall of 1977, the U.S. government sends two ships, Voyagers I and II, into space where they are eventually destined to reach the edge of our galaxy. In the hope that someone, somewhere would intercept these craft, a variety of messages were placed on board that would be capable of communicating the existence of an intelligent creature living on a planet called Earth. Among these was included a short prelude by Johann Sebastian Bach, as performed by Glenn Gould...*”

<sup>16</sup> ZUMTHOR, Paul. Op. Cit.

<sup>17</sup> CHION, Michel. La Voix au Cinéma Paris (Cahiers du Cinéma - Éditions de l’Etoile), 1982. p. 26.

documentário é justamente o fato de ela não ser “escrava de um corpo”, característica que a torna “capaz de interpretar a imagem, produzindo a verdade dela”.<sup>18</sup>

No curta em questão, embora a voz esteja revestida de uma autoridade, pois é uma voz *over* que comenta algo sobre o universo diegético, ela cria uma ambigüidade por ser exatamente a mesma voz que, até então, soava dentro da diegese como a voz de Gould. Pode-se mesmo dizer que há um efeito mágico que resulta da separação entre a voz e o corpo, já que o corpo é visto na imagem.

Enquanto Gould está se distanciando na paisagem branca, sua voz perdura com o prelúdio de Bach que a acompanha, exemplo musical que literalmente pode estar em qualquer ponto do espaço, já que, conforme esta voz *over* informa, esta pequena peça musical é um dos registros sonoros contidos nas sondas espaciais *Voyager I* e *II*. Como ironiza Chion, “o que seria mais natural do que um morto que continua a falar num filme, como uma voz sem corpo...?”.<sup>19</sup> O fato é que a voz de Feore se desprende do seu personagem e, portanto, atinge uma outra dimensão narrativa, no exato momento em que está relatando, no filme, que a música gravada por Gould literalmente se desprende do Sistema Solar.

Enfim, a voz de Gould, nos curtas de Girard, que ora é naturalista ora não, se multiplica entre diálogos mágicos, imaginários, monólogos performáticos, gerando uma espécie de polifonia. Ela perpassa diferentes campos narrativos, de acordo com a forma como Girard

---

<sup>18</sup> DOANE, Mary Ann. “A Voz no Cinema: a articulação de corpo e espaço” in: XAVIER, Ismail (org.) A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro (Graal), 1983.

<sup>19</sup> Idem. P. 45.

articulou a relação som/imagem. Além deste encadeamento variado, Girard explora as sonoridades desta voz, através da performance vocal de Feore.

### **2.3 Vozes Mediadas:**

Tal como *Solitude*, o 26<sup>o</sup> curta, *Motel Wawa*, também dramatiza parte de uma entrevista dada por Gould, desta vez a Elyse Mach e publicada na revista “Great Pianists Speak for Themselves”.<sup>20</sup> No filme, a conversa é mediada por um telefone e a locação reproduz o quarto de um pequeno hotel na cidadezinha Wawa, à beira do Lago Superior (Canadá), local que Gould realmente gostava de visitar.

*Motel Wawa* também apresenta semelhança com o curta inicial (*Aria*), pela antecipação da informação sonora, que começa ainda com a tela preta. A princípio, ouve-se uma voz feminina. A seguir, um som de água surge juntamente com a primeira imagem que, como no primeiro curta, também é uma paisagem ampla: um plano geral de uma praia (de lago), com o céu encoberto. Ao final do plano, a Sonata n<sup>o</sup> 1 de Hindemith começa a soar. Os próximos três planos irão mostrar Gould dentro do quarto do hotel, ao telefone. Somente no 2<sup>o</sup> plano é que o espectador se dá conta de que a voz feminina está sendo mediada pelo telefone. Gould está no meio de uma entrevista. Agora, além da música e das vozes, soa o rangido da cadeira de balanço onde ele está sentado.

---

<sup>20</sup> Dover Publishers.

Tanto a voz da entrevistadora quanto a de Gould soam nítida e claramente o tempo todo, num volume sonoro constante, independente da posição da câmera. Ou seja, desde o início, quando a câmera mostra, em plano geral, a paisagem externa ao quarto do hotel, as vozes, suaves, estão em um primeiro plano sonoro. Outra característica interessante é o fato de não haver diferença sonora (volume, filtros, efeitos) entre a voz que fala ao telefone e a voz de Gould. Este resultado sonoro passa a impressão que estas duas vozes se propagam em um mesmo ambiente ao invés de serem mediadas por um aparelho telefônico.

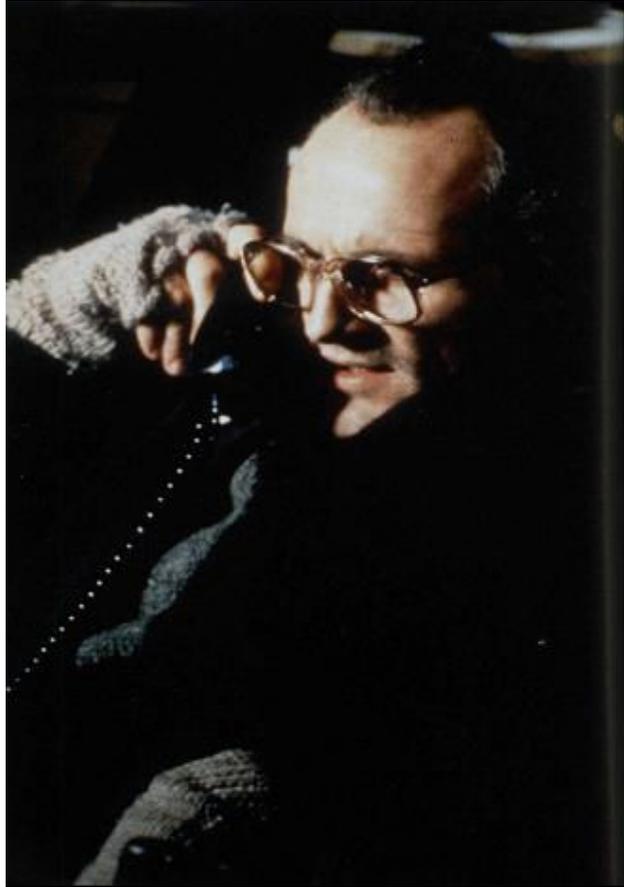
Chion<sup>21</sup> destaca que o telefone, no cinema, costuma ressaltar a separação, a disjunção ou ainda evocar o paralelismo. Neste exemplo, a conversa telefônica gera um efeito inverso graças à sonoridade das vozes. Filtros e efeitos que enfatizariam a distância e a mediação telefônica são abolidos e o efeito sonoro resultante sugere, ao contrário, uma proximidade entre os emissores das vozes, embora a imagem mostre apenas Gould (a entrevistadora nunca é mostrada).

Explicações adicionais a este curta são dadas no 14<sup>o</sup> curta, *Crossed Paths*, que traz entrevistas com pessoas relacionadas a Gould. Parte dos entrevistados comenta o hábito de Gould de falar ao telefones horas a fio e de fazer ligações em momentos inesperados, como no meio da noite (Elyse Mach é uma das entrevistadas e narra sua experiência).<sup>22</sup> A enunciação de *Motel Wawa* torna a presença de Gould dominante durante conversa telefônica, característica que combina com seu comportamento dominador ao ligar para seus interlocutores habituais.

---

<sup>21</sup> CHION, Michel. *La Voix au Cinéma*. Paris (Cahiers du Cinéma - Éditions de l'Etoile), 1982. p. 58.

<sup>22</sup> *The phone rang and, as I picked it up, it was Glenn Gould on the other end and he said: "Hi, this is Glenn Gould and I feel like talkin"*.



Gould (Feore) fala com Elise Mach em *Motel Wawa*, de François Girard.

Embora o uso do ponto de escuta subjetivo em cenas com conversas telefônicas seja algo corrente no cinema, o que ocorre neste curta é algo mais complexo. Para se conseguir um efeito naturalista, usa-se normalmente um filtro que sugere uma voz mediada pelo telefone. Entretanto, no filme, ambas as vozes parecem soar no mesmo ambiente, destacando-se em relação aos demais ruídos e à música. Suaves e introspectivas, estas vozes dão a impressão de estarem

trocando segredos, conferindo um tom íntimo à conversa, embora o conteúdo não seja nada confidencial.

A verdadeira confidente de Gould, desde a infância, foi a sua prima Jessie Grieg. No filme de Girard, a relação deles, mediada por um telefone público, é retratada nos curtas nº27, **Forty-nine**, e nº29, **Leaving**. Jessie permanece oculta, ou seja, o espectador não a vê, nem a ouve. Porém, o curta nº28, que tem seu nome, a legitima, mostrando-a ao dar um depoimento originalmente gravado para o filme.

O **Forty-nine** começa com uma música de Schoenberg, *Leicht Zart*, das Seis Pequenas Peças para Piano. Do alto, a câmera revela, num plano de conjunto, o carro de Gould (um Lincoln Continental) estacionado à margem de um rio, à esquerda do quadro. Na frente do carro, há uma cabine telefônica (à direita do quadro). Ao fundo, encontram-se algumas fábricas. Antes mesmo de a câmera iniciar um *travelling* para enquadrá-lo, ouve-se a voz de Gould falando com Jessie. Aos poucos, a câmera se aproxima da cabine telefônica. Ela gira um pouco para a esquerda, posicionando-se na frente da porta aberta da cabine, até enquadrar Gould lateralmente, num plano americano. Não há corte, ou seja, é um plano-sequência.

O som é composto de um entrelaçamento entre a música de Schoenberg, os ruídos do ambiente (água e sons de sirene fabril) e a voz de Gould. Ele fala ininterruptamente, como se fosse um monólogo. O assunto é uma história envolvendo justamente Schoenberg e as previsões da sua morte, solicitadas pelo próprio compositor austríaco ao seu consultor numerológico. Atônito, o pianista fala sobre algumas coincidências numéricas entre sua idade (49) e a idade com que Schoenberg morreu.

Girard elaborou esta conversa entre Gould e Jessie a partir de um texto que o pianista publicou em uma revista, em 1956, chamado *Death in the Afternoon*.<sup>23</sup> Como na entrevista dramatizada em *Motel Wawa*, o texto trata mais de experiências ou opiniões pessoais de Gould sobre questões sobrenaturais e místicas do que propriamente sobre música.



Gould (Feore) fala com a prima Jessie em *Forty-nine*, de François Girard.

A atração de Gould por relações místico-numéricas se revela nas conversas telefônicas com a prima e em pequenos detalhes. Um exemplo está no 6<sup>o</sup> curta, *Hamburg*, em que o número

---

<sup>23</sup> *Week End magazine* vol.16, nº27.

do quarto em que Gould está hospedado (318) coincide com número de série do seu piano predileto, o Steinway CD 318.

A forma do filme de Girard também traz marcas numéricas. Por exemplo, o 19<sup>o</sup> curta, *A Letter*, tem como trilha musical a 19<sup>o</sup> parte das *Variações Goldberg*, de Bach, a obra em 32 partes que inspirou a construção do *Thirty-Two Short Films about Glenn Gould*. Ou seja, ao explorar algumas coincidências entre números, Girard acaba aplicando idéias gouldianas no filme.

Em outro curta em que Gould fala com Jessie, *Leaving*, o som da água também está presente. Chove e Gould está dirigindo seu carro nos seis planos iniciais. Em seguida, um plano de conjunto revela Gould estacionando o carro, novamente próximo a uma cabine telefônica. A câmera já está posicionada perto da cabine e o carro é que se desloca em direção a ela. Gould desce para telefonar e a câmera se move, da esquerda para a direita, até enquadrá-lo em um plano americano. Como em *Forty-nine*, o telefonema parece ter sido motivado por um desejo urgente, embora o horário não seja adequado (a luz da paisagem lembra o amanhecer em *Forty-nine* e as ruas vazias sugerem que já é tarde da noite em *Leaving*).

Gould pergunta a Jessie qual música está tocando no rádio. Para que ela a ouça, coloca o fone para fora da cabine, na suposta direção do rádio do carro. A seguir, Gould fala novamente com Jessie e, mais uma vez, volta a colocar o fone para fora. Este último gesto é flagrado pela câmera com um close. A imagem escurece. Uma voz anuncia o que estava tocando no rádio: a Sarabanda da Suíte Francesa n<sup>o</sup>1 de Bach, interpretada por Glenn Gould que “tragicamente

faleceu nesta manhã, aos 50 anos.” “Ele morreu num hospital em Toronto, vítima de um derrame cerebral (...)”, completa a locução.

Esta voz mediada pelo rádio é a de Feore. Ou seja, mais uma vez, a voz do ator se desloca do corpo de seu personagem e assume o papel de um narrador, que desta vez é diegético pois, supostamente, trata-se de um locutor. Novamente, a voz que até há pouco era de Gould passa a referir-se a ele na terceira pessoa, anunciando sua morte.

Porém, diferentemente de *Aria (reprise)*, em que o corpo de Gould é visto se deslocando na diegese, em *Leaving*, quando a morte de Gould é relatada em *off*, a tela está preta, característica que torna esta voz, de uma certa forma, descorporalizada. Este recurso tende a afastar, mesmo que momentaneamente, a lembrança do espectador de que aquela voz pertencia, ainda há pouco, ao personagem Gould. Além disso, a voz emana de uma transmissão radiofônica, como referência ou homenagem ao apego de Gould pelo rádio. A voz, que antes falava à prima Jessie através do telefone, continua sendo mediada, desta vez através do rádio e se dirigindo não a alguém em particular, mas aos ouvintes em geral.

Ao longo do filme, sempre que Gould aparece falando ao telefone, seus interlocutores permanecem invisíveis para o espectador. Ele também predomina no campo auditivo. Em *Motel Wawa*, embora na conversa entre Elyse Mach e Gould ambas as vozes possam ser ouvidas, nas duas ligações para Jessie Grieg, a fala de Gould domina.

O destaque para o outro lado da linha ocorre brevemente em dois curtas, nº18, *Questions with no Answers*, e nº21, *The Tip*. Enfatizando o silêncio ou a não-resposta de Gould, o 18º curta

mostra uma série de pessoas que realizam as mais variadas perguntas ao pianista, ou pelo telefone, ou ao vivo. Cada plano privilegia um dos interlocutores e não há nenhum plano revelando Gould. Ou seja, não há um contra-campo ou uma voz *off* respondendo a estas perguntas, que estão acompanhadas, no campo sonoro extra-diegético, pelo prelúdio da Suíte Inglesa nº2 de Bach.

Em *The Tip*, curta composto de várias e rápidas seqüências (articuladas com o *Precipitato* da Sonata nº7 de Prokofiev) mostrando passo a passo uma aplicação financeira de Gould<sup>24</sup>, há duas conversas telefônicas entre Gould e o seu corretor Phillip Brennan. Desta vez, o músico fica visual e sonoramente ocultado. A primeira conversa ocorre logo após a segunda seqüência do curta (imagens de vários corretores, ao telefone, realizando investimentos em bolsas de valores). Os cinco planos que mostram esta conversa revelam apenas o escritório de Brennan (além de Brennan, há um outro homem no escritório). O espectador fica ciente de que é Gould quem fala do outro lado da linha porque o outro homem, no 3º plano, curioso em saber quem está fazendo uma aplicação arriscada em uma pequena companhia, pergunta a Brennan quem está falando. O corretor afasta o fone de sua boca e responde sussurrando “Glenn Gould”.

O curta termina com uma outra conversa entre Brennan e Gould. Já sem a música de Prokofiev ao fundo, a conversa, que ocorre após Gould ter sido bem sucedido em sua aplicação, é mais tranqüila. A imagem continua revelando apenas Brennan no seu escritório. Entretanto, é possível escutar, além da voz de Brennan, um murmúrio que parece vazar do aparelho telefônico,

---

<sup>24</sup> Gould costumava realizar transações financeiras e conseguiu aumentar consideravelmente o seu patrimônio com este hábito de “jogar na bolsa”, segundo informações da biografia de FRIEDRICH, Otto. Glenn Gould - Uma Vida e Variações. São Paulo (Record), 2000.

à medida que a câmera, frontalmente enquadrada, se aproxima aos poucos do corretor. Devido ao volume extremamente baixo, não é possível identificar com clareza se realmente é a voz de Gould. Entretanto, Brennan, durante a conversa, o chama de Glenn e, após desligar o telefone, exclama: um pianista!

O que chama a atenção nestes dois curtas é que também os interlocutores de Gould são retratados isoladamente nas conversas telefônicas, ou seja, não há um contra-campo visual para identificar que é Gould que está no outro lado da linha. Evidentemente, o cinema permite ocultar ou não a presença de quem fala ao telefone. Girard, ao optar por sempre isolar um único interlocutor, reforça a idéia do distanciamento de Gould em relação a quem está falando com ele ao telefone e, de certa forma, ilustra o que foi dito pelos entrevistados de *Crossed Paths*.

Também há uma ênfase na escuta passiva ao telefone, embora a função do telefone seja mediar uma conversa. Excetuando-se o diálogo intimista de *Motel Wawa*, as outras ligações oferecem apenas um lado da escuta para o espectador, como se somente uma destas pessoas detivesse o poder da fala. Quem geralmente fala é Gould e, quando sua fala não é escutada pelo espectador, há uma razão de cunho narrativo. Em *Questions with no Answers*, o próprio intertítulo justifica, pois as perguntas realizadas (ao telefone ou ao vivo) nunca foram respondidas com clareza pelo verdadeiro Gould. Já em *The Tip*, o destaque dado a Brennan reforça que apenas ele, que é um corretor, possui autoridade para opinar sobre o mundo dos negócios e Gould, não. Entretanto, no restaurante do Hotel Royal York, Gould é levado a sério pelos garçons, que o consideram um bom investidor. Neste espaço, sua voz é ouvida até mesmo ao telefone. Só no final do curta é que as palavras de Gould, que está no outro lado da linha,

escapam do telefone e sutilmente invadem o espaço sônico dominado por Brennan pois, no fim das contas, o pianista conseguiu arquitetar um bom investimento.

Girard, ao representar Glenn Gould se relacionando com o mundo via telefone, oferece, através das formas de escuta, interpretações sobre o comportamento e a personalidade do músico. O domínio da voz do pianista era realmente um fato, de acordo com as declarações de algumas pessoas para as quais ele habitualmente ligava. “(...) Então, ele cantou esta ópera (ópera em um ato de Ernest Krenck) inteira pelo telefone, com a sua voz não muito agradável (...)”<sup>25</sup>, declarou Mario Prizak no curta *Crossed Paths*.

O fato é que, tanto em algumas conversas mediadas pelo telefone (*Motel Wawa*), quanto em diálogos cujos interlocutores estão em um mesmo ambiente (*Solitude*), Girard constrói uma escuta subjetiva que permite ao espectador partilhar da audição de Gould. Para tanto, ele explora o “som”, a materialidade das vozes.

Com isto, a voz é explorada além do seu sentido semântico ou de referencialidade (fonte, causa) e fornece ao espectador a experiência de escutar “como” Gould, articulando o que Chion denomina de ponto de escuta subjetivo. Esta forma de destacar a voz na sua concretude remete às técnicas que o próprio Gould desenvolveu nos seus documentários radiofônicos. Em outras palavras, ouvir musicalmente a voz no filme de Girard revela a forma como o próprio Gould musicalmente pensou a voz nas suas “composições” para o rádio. O modo como a escuta é articulada no decorrer do filme enseja uma reflexão ampla sobre quem e como era o pianista.

---

<sup>25</sup> “So he sang this entire one-act opera, one-act two-scene opera over the telephone in his not very pleasant voice.”

### ***Capítulo 3 – Variações da Música e da Tecnologia.***

A relação peculiar que Gould manteve com os meios tecnológicos, principalmente o fascínio pelo rádio e a busca de uma sonoridade perfeita em suas gravações, juntamente com os princípios estéticos e filosóficos que nortearam sua obra e carreira de pianista, permeiam o filme de Girard. O cineasta, reconhecendo a importância das posições originais que Gould defendia, em especial quanto ao papel do intérprete e do ouvinte diante de uma obra musical, dramatizou situações em que tais propostas podem ser identificadas.

Para concluir a análise dos curtas dramatizados, outros questionamentos em torno da escuta serão levantados. O objetivo desta abordagem, que complementa a do capítulo anterior, é verificar de que forma algumas propostas de Gould, sobre as relações possíveis entre a música e os meios tecnológicos ligados ao som, inspiraram determinadas opções estéticas de Girard na realização de seu filme.

#### ***3.1 Ouvinte Ideal e Performance:***

Gould, enquadrado de costas em um plano de conjunto, está em um ambiente que parece ser um camarim. Aos poucos, a câmera, contornando à esquerda, se aproxima e o enquadra frontalmente, em um plano médio. Com as mangas dobradas acima dos cotovelos, o pianista está com os braços imersos em uma pia com água quente, cuja discreta fumaça é vista ao redor. Em

cima da pia é possível notar três frascos de comprimidos (dois deles destampados), um copo com água e uma toalha.<sup>1</sup>

O silêncio é quebrado pelo som de uma sirene, ao longe. Em seguida, ouvem-se passos que se aproximam aos poucos. Ao fundo, é possível perceber a silhueta, através dos vidros da porta, de alguém que se aproxima. Soam batidas nesta porta e uma voz feminina informa: “5 minutos, Sr. Gould”. Corte para o próximo plano. É desta forma que o curta n<sup>o</sup> 9, *L. A. Concert*, começa a descrever os momentos tensos que antecedem as performances públicas de Gould.



Gould costumava colocar água quente nas mãos antes de tocar.  
© Sony Classical - Foto de Don Hunstein para a Columbia Records (1956).

---

<sup>1</sup> Toalhas, água mineral, o uso de remédios e o mergulho das mãos em água quente faziam parte do ritual pré-execução do pianista que, desde sua estréia na gravadora Columbia (NY), em 1955, foi exaustivamente explorado pela imprensa. FRIEDRICH, Otto. *Glenn Gould, Uma Vida e Variações*. Rio de Janeiro (Record), 2000. pp.59-60.

O curta dramatiza o recital que teria sido a despedida de Gould dos palcos. Embora ninguém soubesse na época (talvez nem mesmo o próprio Gould), o concerto realizado no dia 10 de abril de 1964, no Teatro Wilshire Ebell, em Los Angeles, foi, de fato, a sua última performance em palco, ao vivo, para um grande público. No curta, não há música de fundo. A ênfase é dada aos minutos que antecedem a sua apresentação e o silêncio musical pontua o desconforto do pianista diante da situação. Ele está visivelmente tenso e apreensivo.



Gould (Feore) em *L. A. Concert*, de François Girard.

O único momento tranqüilo do percurso camarim-palco é a troca de palavras, já nos bastidores, com uma pessoa da equipe técnica (um trabalhador de palco). Timidamente, este senhor lhe pede um autógrafo. Gould, cordialmente, atende ao pedido e inicia uma conversa

informal, perguntando ao senhor sobre seus planos para quando se aposentar. Este gosto em conversar e observar pessoas simples era um fato concreto na vida de Gould. “*Ele adorava as pessoas simples (...) gostava muito mais dos pescadores do que da platéia de uma sala de concerto em New York...*”<sup>2</sup>, declara o violinista Yehudi Menuhin, no 11<sup>o</sup> curta.

Na vida real, a decisão pela precoce “aposentadoria” das salas de concerto, ocorrida aos 31 anos, já era uma idéia embutida em seu discurso há algum tempo<sup>3</sup>. Muitos eram os argumentos, desde o desejo de ter tempo integral para dedicar-se à composição até a irritação com os inúmeros comentários sobre seu comportamento excêntrico durante a performance. Porém, suas concepções estéticas e filosóficas sobre a relação música-performance-público é que fornece a justificativa mais interessante.

Gould não via importância nas questões sociais que envolvem uma performance, como, por exemplo, a experiência quase ritualística que a execução de uma música ao vivo oferece ao público. Ao contrário, ele preferia evitar qualquer tipo de sensação ou excitação que lhe parecesse incontrolável, argumentando que, longe da audiência, poderia concentrar-se exclusivamente na sua interpretação. Acreditando ser o contato privado com a música mais profundo do que o do concerto público, tanto para o intérprete quanto para o ouvinte, a mediação dos meios tecnológicos era, para ele, a grande solução para uma relação intensa com a música.

---

<sup>2</sup> Lês hommes naturel, il les aimait. Il aimait lê pêcheur beaucoup plus qu’un public à New York.

<sup>3</sup> A locução do filme *Glenn Gould: Of the Record*, produzido pelo NFB (National Film Board of Canada) em 1959, informa que Gould, ao completar 27 anos, teria dito que desejava ganhar dinheiro o suficiente para, por volta dos 35, poder parar com os concertos públicos e dedicar-se à composição.

Em 1965, o pianista havia feito um programa radiofônico denominado *Dialogue on the Prospects of Recordings*<sup>4</sup>, onde entrevistou vários especialistas, entre eles, o teórico canadense Marshall McLuhan, sobre a função dos músicos, críticos, engenheiros e gravadoras diante das novas perspectivas para a música na sociedade moderna. Deste programa, originou-se seu histórico artigo “The Prospects of Recording”<sup>5</sup>, que contém desde uma defesa um tanto exagerada da sua saída dos palcos (afirmando estar certo de que, num intervalo de 100 anos, os concertos públicos estariam fadados ao fim, sendo substituídos pela mídia eletrônica), até as suas elaborações estéticas mais importantes que envolvem tanto o intérprete quanto o ouvinte.

Em relação ao intérprete, Gould acreditava que o verdadeiro envolvimento com a música é racional e resulta do conhecimento da estrutura da obra. Sendo assim, o êxtase, para Gould, ocorre quando a estrutura de uma peça é revelada na interpretação. Portanto, o estúdio de gravação oferecia a ele as condições ideais para atingir este êxtase, tanto por favorecer a solidão necessária à sua concentração total como por proporcionar elementos técnicos para dissecar e revelar as estruturas de uma peça musical. O fato de poder regravar, escutar várias vezes uma mesma gravação ou ainda trocar a posição dos microfones o deixava seguro e tranquilo para obter uma versão na qual realmente evidenciasse o que queria.

Gould acreditava também que a gravação era uma condição essencial para proporcionar uma escuta ideal. Para ele, o aparelho de som fornece um tipo de escuta peculiar ao permitir que o ouvinte tenha uma relação mais íntima com a obra, podendo intervir na sonoridade da música. É possível ajustar o volume, os graves e agudos. Pode-se também selecionar quais trechos da

---

<sup>4</sup> Este programa foi ao ar na CBC (Canadian Broadcasting Corporation), no dia 10 de janeiro de 1965.

<sup>5</sup> *High Fidelity Magazine* 16 (abril de 1966). Pp.46-63.

obra se deseja ouvir. Estes aspectos, aliados à ausência da figura visível do intérprete como mediação, em sua opinião, alteram radicalmente a habitual relação música/ouvinte das salas de concerto.

Como aponta Ghyslaine Guertin<sup>6</sup>, muitas afirmações de Gould dialogam com as idéias de Schoenberg de que a música deveria, através de sua forma e estrutura lógica, “exprimir a interioridade do homem”. Para o compositor austríaco, esta função seria reservada a um número reduzido de “iniciados” ou seja, a música não deveria servir como um mero divertimento. Estas mesmas idéias inspiraram a “Filosofia da Nova Música” de Adorno. Como se sabe, nesta obra, Adorno contesta, de forma veemente, a função lúdica que a sociedade industrial capitalista reserva à música. Guardadas as diferenças, o pianista, por não gostar do caráter de divertimento que está embutido na performance pública, também acaba entrando em sintonia com o pensamento adorniano.

O filme de Girard aborda estas reflexões gouldianas em vários momentos. Um deles ocorre no curta nº6 . Após o intertítulo, **Hamburg**, a imagem revela, em um plano geral, o Lago Alster, no centro de Hamburgo, na Alemanha. Apesar da neblina, no lado direito do quadro pode-se ver a fachada do Hotel Vier Jahreszeiten que o plano seguinte mostrará mais de perto. Além do som da água, ouve-se uma sirene. O terceiro plano revela o ponto de vista da janela de um dos quartos, através de uma cortina transparente que se move delicadamente. A voz que soa é a de Gould (Feore) e, em seguida, a imagem o revela, em um plano médio, falando ao telefone em pé, ao lado da janela.

---

<sup>6</sup> GUERTIN, Ghyslaine. “La Technologie au service de l’extase dionysiaque” in: GUERTIN, G (org) Glenn Gould Pluriel. Verden/Quebec (Louise Courteau), 1988.

Gould dita uma mensagem em que solicita o cancelamento dos seus próximos concertos, devido a problemas de saúde. No decorrer da conversa, uma voz feminina responde repetindo as palavras do pianista, em um volume muito baixo e com o efeito de voz filtrada pelo telefone. Esta sonoridade representa uma escuta naturalista, fato que diferencia este curta em relação aos analisados no capítulo 2, cujas conversas telefônicas foram retratadas sonoramente através da impressão auditiva de Gould, recurso que Chion denomina de ponto de escuta subjetivo. Girard não enfatiza a escuta de Gould neste curta porque, conforme será mostrado, é a percepção auditiva de outra pessoa que está no centro da narrativa.

Gould não está sozinho. Há uma camareira fazendo o serviço de quarto enquanto o músico, segurando um jornal e o aparelho telefônico, dita a mensagem e, ao mesmo tempo, caminha. Um plano externo ao quarto, do corredor do hotel, revela um funcionário se aproximando. Soam batidas na porta e Gould, ainda ao telefone, recebe o rapaz que o entrega um pacote com um disco (LP).

A camareira aproxima-se da porta e Gould insiste para que ela permaneça mais um pouco no quarto. Assustada, a moça tenta se esquivar. Ele a conduz até a poltrona que está no meio do quarto, próxima a um piano. Após desligar o telefone, Gould se dirige ao toca-discos, que está ao lado da janela, e coloca o disco que acabou de receber. O *allegretto* da Sonata para piano nº 13 de Beethoven começa a soar. Ele fica ao lado da poltrona onde a camareira (visivelmente envergonhada) está sentada e atentamente observa os mínimos gestos e reações dela durante a audição. Aos poucos, a moça vai se rendendo à música. Subitamente, ela o olha, caminha até o

toca-discos, pega a capa do disco e confirma a sua suspeita: o pianista da capa é Gould. A música termina e ela o agradece solenemente.

A ação desenvolvida neste curta foi baseada em apontamentos do próprio Gould sobre a sua segunda tournée européia. O músico realmente esteve doente e recolheu-se neste hotel em Hamburgo. De lá, enviou duas mensagens para seu empresário Walter Homburger<sup>7</sup>. Neste período, a Columbia Records enviou a Gould uma de suas gravações, não de uma sonata para piano, mas do Concerto nº 1 para Piano e Orquestra de Beethoven. Posteriormente, numa carta enviada a Vladimir Golschmann, regente da Orquestra Sinfônica da Columbia que gravou com Gould este concerto, o pianista contou que, no momento em que ele estava escutando a gravação no seu quarto, reparou que uma camareira, com um esfregão na mão, estava parada na porta, totalmente “enfeitiçada pela música”.<sup>8</sup>

Girard, como profundo conhecedor de Gould, não fez aqui uma referência meramente biográfica a um possível fato acontecido. O que o cineasta constrói, a partir de fatos que realmente ocorreram, é uma situação em que é possível dimensionar a visão gouldiana sobre a relação música-intérprete-ouvinte. Há um piano no quarto que serve apenas como um objeto cênico, pois a forma como o pianista mostra a sua interpretação da peça de Beethoven à camareira é mediada pelo aparelho de som. Desta forma, Girard evoca a idéia defendida pelo pianista de que haveria uma maior intimidade do ouvinte com a música, se a mediação não fosse o intérprete ao vivo e sim, um meio de reprodução técnica.

---

<sup>7</sup> As palavras ditadas ao telefone, no curta de Girard, foram extraídas destas mensagens.

<sup>8</sup> Maiores detalhes podem ser encontrados em FRIEDRICH, Otto. *Glenn Gould, Uma Vida e Variações*. Rio de Janeiro (Record), 2000. pg. 88-9.

Mesmo que a camareira, neste caso, não tenha tido a possibilidade de interferir diretamente na sonoridade da música, ela pôde observar Gould intervindo, na forma como a gravação soa, no momento em que ele ajusta alguns botões no toca-discos. É como se o músico a ensinasse as vantagens de desfrutar da condição que ele acreditava ser a ideal. Sem contar que, para ele, a sua gravação em si já era uma interpretação resultante de uma concepção que incorporava as alternativas que a tecnologia oferece e, portanto, construída racionalmente.

Além do *Hamburg*, outros curtas apresentam um piano que não é tocado. Um deles é o nº8 – *Practice*. A imagem revela Gould entrando em uma sala. Ele tira o sobretudo e o chapéu, e os deixa numa poltrona. Caminhando lentamente, manuseia a partitura que traz nas mãos (da Sonata “Tempestade” de Beethoven)<sup>9</sup>. Um pouco antes do corte para o segundo plano, ele joga a partitura numa mesinha de centro. A imagem é acompanhada pela voz *over* de Gould que medita sobre uma de suas *tournées*. Ao comentar a má qualidade de alguns pianos em que teve que tocar, reitera sua objeção por performances públicas: “*Alguns dos pianos eram tão difíceis de manejar que achei melhor ignorá-los. Para isto, foi preciso uma espécie de transcendência mística. Não sei ao que o público recorreu (...)*”. “*Sei que existem pessoas que gostam de sentar em cadeiras desconfortáveis juntamente com mais três mil outras pessoas também desconfortavelmente sentadas e escutar durante horas e horas (...) É algo que eu jamais cogitei fazer. Não gosto do som de um piano a este ponto*”<sup>10</sup>, conclui Gould.

---

<sup>9</sup>Sonata para piano nº17, em ré menor, Op. 31 nº2.

<sup>10</sup> *Some of these pianos were so hopelessly unwieldy I decided it was best just to ignore them. It required a kind of mystical transcendence to get me through. I have no idea what the audiences resorted to. (...) Of course, I'm aware there are people who would gladly sit in the most uncomfortable chairs with three thousand other people in uncomfortable chairs, and listen to hours and hours of the stuff, but it's nothing I would ever subject myself to. I just don't like the sound of piano music that much.*

A voz *over* termina no meio do segundo plano, que o enquadra lateralmente em um plano médio. Tão logo a última palavra é dita, começa a música: o *Allegretto* da “Tempestade” de Beethoven. Até o quarto plano, Gould caminha pela sala, conforme o ritmo da Sonata. Em alguns momentos, ele move a mão esquerda como se tocasse um teclado imaginário. A câmera o acompanha nesta caminhada, ora o enquadrando lateralmente num plano médio, ora num plano americano, sempre destacando o seu rosto, cuja expressão demonstra absorção pela composição de Beethoven. A partir do quinto plano, Gould está parado e a câmera é que se movimenta, num ritmo constante, ao seu redor. O movimento circular é repetido até o 12º plano, embora haja uma variação no enquadramento. Na verdade, durante estes oito planos (5-12), cada vez que a câmera passa pelo pilar no centro da sala, há um discreto corte e o plano seguinte começa no mesmo pilar, característica que fornece uma impressão de continuidade, ou seja, de que não houve um corte entre os planos.

Durante este movimento circular da câmera, Gould não caminha. Ele está em pé e, de vez em quando, executa pequenos gestos com a mão esquerda<sup>11</sup> e com o rosto. São movimentos econômicos e sutis que, mesmo não estando totalmente sincronizados, sugerem um estado de transcendência, de intimidade com a obra musical. Quando a música termina, o movimento circular da câmera também cessa e há o corte para o 13º e último plano do curta. Gould caminha e a câmera o segue, num plano de conjunto. Ele vai até o piano, que está no centro da sala, fecha a sua tampa, repousa a mão sobre ela por alguns segundos e sai.

---

<sup>11</sup> O canhotismo do pianista é outra característica frequentemente destacada em estudos sobre sua técnica pianística.

Pianista, piano e partitura estão presentes na imagem. O piano não é tocado e a partitura está fechada em cima da mesa de centro. Porém, parte da música de Beethoven soa e Gould está inteiramente conectado a ela. Através dos seus passos e gestos, ele a toca imaginariamente. Desta forma, tanto a voz *over*, escutada enquanto a imagem mostra o pianista caminhando, quanto a música, sincronizada com os seus gestos, fazem com que a fonte sonora se apresente como a escuta mental do personagem. Como nos curtas analisados anteriormente, a enunciação fílmica permite, como em um procedimento mágico, que o espectador tenha acesso ao pensamento de Gould.

A opção de Girard em não destacar como soa o piano que é visto e sim a sonoridade perfeita do piano imaginado por Gould, somada ao movimento circular da câmera, pode ser entendida como uma leitura da tal transcendência, confessada pela voz *over*, a que Gould recorria, diante dos pianos “difíceis de manejar”. Ao mesmo tempo, por ser o pensamento uma experiência pessoal, o curta serve também como uma espécie de reforço ao sentimento de êxtase que Gould dizia ser, para ele, intensificado, quando havia o que chamava de “uma solidão necessária”. O fato é que, seja qual for a interpretação dada à situação retratada em *Practice*, Girard parece ter se inspirado na afirmação de Payzant<sup>12</sup> de que a “*música aparentemente é, para Gould, algo mais mental do que físico(...)*”.

Portanto, é possível dizer que o cineasta, através da forma como relaciona a banda sonora e a imagem, dialoga com ideais gouldianos. Em *L.A. Concert*, a ausência da música enfatiza o desconforto que Gould sentia antes de uma performance pública. Já o destaque que a música

---

<sup>12</sup> PAYZANT, Geoffrey. *Glenn Gould - Music and Mind*. Toronto (Key Porter Books), 1984.

ganha em *Practice*, seja através do movimento circular da câmera, que se move em sintonia com seu ritmo, ou pela audição mental de uma interpretação impecável, ilustra a sensação de êxtase do pianista. Êxtase que, para Gould, o ouvinte também poderia desfrutar, desde que através de uma gravação. Esta mediação era uma condição essencial, segundo o músico, para que houvesse uma experiência íntima com a música, fato que é resgatado na situação dramatizada em *Hamburg*.

### 3.2 Meios Tecnológicos:

A minuciosa relação de Gould com suas gravações é explorada por Girard no curta nº12, *Passion According to Gould*. É aqui que o cineasta reforça algo que já havia sido antecipado em *Practice*, o 8º curta: uma ligação explícita da música, quando toma conta da banda sonora, com o envolvimento auditivo do pianista, traduzindo, desta forma, seus momentos de êxtase. Enquanto em *Practice*, conforme já foi dito, a música é atribuída a uma escuta imaginária de Gould, em *Passion According to Gould* a escuta está no centro da dramatização, já que uma sessão de gravação em estúdio é reproduzida.

O cenário, que é o mesmo do curta nº5, *Gould meets Gould*, foi inspirado no estúdio da Columbia Records<sup>13</sup> onde o pianista realizou a maioria das suas gravações. Gould (Feore), enquadrado lateralmente em um plano de conjunto, com a câmera baixa, está no lado esquerdo do quadro, ao piano, sentado na sua cadeira especial, construída sob medida por seu pai<sup>14</sup>. Ele retira

---

<sup>13</sup> Este estúdio ficava em Nova York, em uma igreja presbiteriana abandonada, na *East Thirtieth Street*.

<sup>14</sup> Esta cadeira acompanhava Gould em todas as suas execuções. De acordo com especialistas, era uma dos seus segredos técnicos. Suas mãos ficavam em uma posição especial em relação ao teclado, devido à altura do assento, menor que a usual. Com isso, ele apoiava o contato dos dedos com as teclas através de uma posição bem particular dos seus antebraços e cotovelos. Atualmente, esta cadeira está exposta no hall de entrada da Biblioteca Nacional do Canadá, em Ottawa.

do braço um aparelho de medir a pressão, fato que justifica o som de uma bomba de ar que a banda sonora revelou, no início deste curta, quando a tela ainda estava preta. À direita, há uma série de tripés, microfones e fios. No alto, várias luminárias redondas descem por fios suspensos do teto.

Uma fita sendo rebobinada soa antes do corte para o segundo plano, que é um close de um gravador de rolo. O aparelho, que rebobina a fita, pára bruscamente quando alguém segura um dos rolos. O terceiro plano é uma tomada frontal através da janela da cabine técnica do estúdio. À esquerda, em pé e levemente curvado, está o produtor do estúdio (de óculos). Um assistente de gravação está à direita, sentado. O produtor fala a Gould, pelo microfone, que está pronto para reproduzir a gravação. No quarto plano, Gould levanta, sai da cadeira pela direita e caminha para o lado oposto da câmera, que mantém o mesmo enquadramento do primeiro plano. Ele escuta a sua gravação da *giga* da Suíte Inglesa nº2, de Bach.

Os próximos planos intercalam imagens do interior da cabine técnica com as do estúdio de gravação onde Gould está. Uma grande diferença sonora irá marcar estes dois ambientes. Excetuando-se o primeiro e o último plano, todos os outros que mostram Gould no estúdio apresentam somente a *giga* da suíte de Bach na banda sonora, sempre soando em um volume alto e com um discreto efeito de eco. Nos planos do interior da cabine técnica, abre-se um outro canal sonoro que reproduz todos os ruídos do ambiente e os diálogos do produtor com seus dois assistentes. A música também continua soando na banda sonora destes planos, porém sem o efeito de eco e com uma pequena redução no volume.

Esta diferença sonora, juntamente com a imagem, que revela Gould se movimentando e regendo a música, evidencia a experiência intensa que o músico está tendo com a audição da suíte. Ele encontra-se em alto grau de concentração e toda a sua atenção auditiva está voltada para a música. A banda sonora reforça esta idéia ao destacar somente a gravação da suíte de Bach. Já os planos que retratam as pessoas dentro da cabine são marcados sonoramente por uma escuta mais naturalista, em que todos os sons supostamente produzidos no local são reproduzidos juntamente com a música.



Gould (Feore), escuta sua gravação em *Passion According to Gould*, de François Girard

Dramatizar esta concentração justifica-se porque, para Gould, a gravação era uma arte em si. Suas idéias, em relação à prática dominante na época em que começou a gravar em estúdio, foram inovadoras. Ele concebeu a gravação como uma intervenção criativa, em que há o uso

consciente dos recursos técnicos. Ao mesmo tempo, propunha uma maior colaboração entre engenheiros, técnicos de som e músicos. Esta prática, foi por ele denominada “nova filosofia”. A montagem passa a ser uma possibilidade disponível e, segundo o pianista, deve ser usada em busca de uma melhor qualidade. Ele defendia a gravação de um mesmo movimento várias vezes, de diferentes formas, para que fosse possível escolher depois, entre as várias versões, a mais adequada para integrar a versão final de uma obra. Entretanto, fazia questão de deixar claro que editava as suas gravações não com o objetivo de corrigir eventuais defeitos técnicos ou erros de notas e sim, para criar uma versão nova, perfeita, independente da ordem exata da sua performance.<sup>15</sup>

Não havia mais sentido em preservar uma gravação sem interrupções, que deixa transparecer várias falhas, somente para preservar o “realismo das salas de concerto”. Para Gould, esta tradição conservadora representava o que ele chamava de “velha filosofia”<sup>16</sup>, prática que predominou nas gravações entre 1945-55, em que os técnicos estavam presentes apenas para registrar algo que acabava seguindo praticamente intacto para o disco.

Vale lembrar que até o início da década de 40, diante das condições técnicas da época, não havia muita alternativa a não ser gravar a obra inteira, de uma vez só, sem grandes mudanças

---

<sup>15</sup> Otto Friedrich, no seu livro já mencionado, cita um exemplo claro do objetivo de Gould no momento das gravações: “Em 1965, Gould gravou oito versões diferentes desta fuga (fuga em lá menor do livro I do Cravo bem temperado - Bach) em uma sessão, e depois decidiu que as tomadas 6 e 8 (ambas feitas sem nenhuma interrupção ou junção) eram as melhores e as mais ou menos equivalentes entre si. (...) Ambas as versões haviam sido tocadas na mesma cadência, mas em estilos muito diferentes.(...) A versão final (da gravação) começa com a severidade teutônica da tomada seis, mas no final ‘o caráter mais efervescente da tomada oito torna-se um alívio na modulação episódica com a qual a parte central da fuga está relacionada’ (palavras do Gould). Gould, então, volta à tomada seis para a recapitulação e a conclusão. E ficou muito orgulhosos de tudo isto não apenas pelo que havia feito, mas pela maneira como foi feito”.

<sup>16</sup> Mais detalhes sobre new/old philosophy podem ser encontrados no livro *Glenn Gould – Music and Mind*, de Geoffrey Pysant. Toronto (Key Porter Books), 1984.

na posição dos microfones, para manter a qualidade de captação.<sup>17</sup> Entretanto, no período citado por Gould, de acordo com o pesquisador Eduardo Vicente<sup>18</sup>, ocorreram duas grandes mudanças nas condições tecnológicas. A primeira, em 1948, foi a substituição do padrão de 78 rpm pelos LPs de 33 1/3 rpms. A outra, ocorrida no início dos anos 50, compreende a incorporação da fita magnética na indústria fonográfica. Com isto, a gravação não precisava ser registrada diretamente no disco, suporte que, de acordo com Vicente, restringia muito a qualidade sonora dos graves, devido à geometria dos sulcos. Sem contar que, com a fita magnética, havia a possibilidade de se realizar cortes, emendas e sobreposições. O jazz e a música popular em geral imediatamente incorporaram estas novas possibilidades nas técnicas de gravação. Já os intérpretes da música erudita levariam muito mais tempo para assimilá-las.

Embora Gould nunca tenha citado nomes, sabe-se que Wanda Landowska, Josef Hofman, Vladimir Horowitz, Arturo Benedetti Michelangeli, Sviatoslav Richter, para destacar alguns, fizeram, nesta época de transição, algumas gravações dentro desta tradição conservadora. O problema maior, na visão de Gould, era que, muitas vezes, para o consumidor de discos de música erudita, uma versão ao vivo e/ou sem interrupções era mais valorizada, mesmo que não estivesse boa. Sabendo deste fato, as gravadoras também acabavam explorando tais características para impulsionar as vendas.

Gould se interessou pelos meios tecnológicos desde sua primeira transmissão radiofônica (na CBC - Canadian Broadcasting Corporation, em 1950), em que executou a sonata K 281, de

---

<sup>17</sup> PAYZANT, Geoffrey. Op. Cit. pp. 40-41.

<sup>18</sup> VICENTE, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical - uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas*. Dissertação de Mestrado – IFCH/UNICAMP, 1996

Mozart, e a sonata nº 3, de Hindemith. Durante sua performance, achou que o piano tinha o som grave muito pesado e obscuro. Ao escutar a gravação desta transmissão, percebeu que, se pudesse reduzir os sons graves e aumentar discretamente os agudos, poderia obter o efeito que havia buscado em sua interpretação. Entretanto, ele não conseguiu extrair este efeito do piano. Como solução a este impasse, pensou em alterar a sonoridade através dos microfones, superando assim as limitações do piano. Em sua opinião, isto significava colocar a tecnologia a serviço da arte.<sup>19</sup>



Glenn Gould escuta, junto ao produtor da Columbia Records, uma de suas gravações em *Two Portraits of Celebrated Pianist - On The Record* (1959)  
© NFB - Documentário de Roman Kroitor e Wolf Koenig

Para retratar ficcionalmente o envolvimento do pianista com suas gravações, Girard recorreu a um registro do verdadeiro Gould. O 12º curta, *Passion According to Gould*, foi baseado no filme *On The Record*, uma das duas partes do documentário *Glenn Gould - Two Portraits of Celebrated Pianist*, produzido pela National Film Board of Canada e dirigido pela dupla Roman Kroitor/Wolf Koenig. Boa parte das imagens, em *On The Record*, foram captadas

---

<sup>19</sup> PAYZANT, Geoffrey. *Glenn Gould Music & Mind*. Toronto : Key Porter Books, 1984. p.37.

durante uma sessão de gravação de Gould, realizada em 1959, no estúdio da Columbia Records em Nova York. Em alguns momentos, a edição alterna imagens de Gould no estúdio com as do interior da cabine técnica, local onde estão o produtor Andy Kazdin e dois assistentes.

Em *Passion According to Gould*, Girard manteve uma estrutura semelhante. Há uma alternância entre os planos de Gould (Feore) e os da cabine técnica. Parte dos enquadramentos, gestos e ações dos personagens, inclusive do pianista, foram refeitos de acordo com as imagens originais. O cineasta teve ainda o cuidado de escolher atores fisicamente semelhantes aos três integrantes da equipe técnica da Columbia Records.



Glenn Gould e a equipe técnica da Columbia Records em *Two Portraits of Celebrated Pianist - On The Record* (1959)  
© NFB - Documentário de Roman Kroitor e Wolf Koenig

Entretanto, o curta de Girard não é uma mera cópia do documentário de Kroitor e Koenig. Em *On The Record*, as imagens do estúdio, que se alternam com as da cabine técnica,

revelam Gould executando partes do Concerto Italiano de Bach. Já em *Passion According to Gould*, Gould (Feore) escuta uma de suas gravações da *giga* da Suíte Inglesa nº2, também de Bach. No documentário, Gould não escuta suas gravações sozinho, no estúdio, e sim na companhia do produtor, geralmente na própria cabine técnica. Tanto nos momentos em que executa quanto nos que escuta a obra de Bach, Gould canta parte das melodias, hábito que, segundo ele, não conseguia controlar. Já no curta de Girard, quando Gould é mostrado escutando a sua gravação, a banda sonora é composta apenas pela música de Bach, contrastando com a sonoridade naturalista dos planos que mostram a cabine técnica.

No documentário, também há uma diferença sonora entre os planos da cabine técnica, em que a música soa com menos intensidade e divide o espaço sonoro com as vozes, e os do estúdio, onde Gould está tocando o Concerto Italiano. Entretanto, como a voz de Gould acompanha a música de Bach, o contraste entre estes dois espaços sonoros não é tão marcante quanto o que ocorre no 12º curta. Neste último, o fato de a música dominar a banda sonora nas imagens que revelam Gould (Feore) no estúdio faz com que a diferença sonora entre os planos que se alternam seja mais evidente. Com esta característica, Girard evidencia a construção sonora, elaborada para retratar a intensa relação de Gould com a música.

Girard parece ter desenvolvido, em alguns momentos do curta, uma espécie de continuidade em relação ao que foi mostrado no documentário. No filme do NFB, os diretores enfatizam, através de closes, o consumo abusivo de café do produtor da Columbia Records, geralmente com uma quantidade exagerada de creme e açúcar, sem que haja comentários a respeito. Em *Passion According to Gould*, o que destaca este consumo exagerado, além da

própria ação, é o diálogo em que um assistente chama a atenção do produtor para os perigos da combinação café, creme e açúcar.

Este diálogo sobre o café, aparentemente periférico e sem importância, foi inspirado num momento flagrado e destacado pela câmera dos cineastas do NFB. Por este motivo, pode-se dizer que o curta, além de fazer uma releitura de uma situação realmente vivida por Gould, tece comentários sobre o olhar de outros filmes sobre ele. Este exemplo revela o método utilizado por Girard, na maioria dos curtas dramatizados, no tratamento do seu biografado: a imagem interpreta o olhar alheio a Gould por meio de fotografias, filmes, livros e depoimentos, e a banda sonora dialoga com os muitos preceitos estéticos defendidos pelo pianista.

### **3.3 Rádio como Música:**

A “parceria” estabelecida com o universo tecnológico é ampliada por Gould em seus documentários radiofônicos. É neles que o pianista, de certa forma, atinge o ápice de seu experimentalismo estético. A importância e o significado destes documentários na obra de Gould foram colocados de diferentes formas no filme de Girard, principalmente no curtas 15<sup>o</sup>, *Truck Stop*, e 16<sup>o</sup>, *The Idea of North*. Este último mostra Gould no estúdio da CBC (Canadian Broadcasting Corporation), transmitindo ao vivo a primeira parte da sua *The Solitude Trilogy*, o *The Idea of North*.<sup>20</sup> Excetuando-se a voz *off* do técnico que, no começo deste curta, avisa o músico sobre o início da transmissão, o restante da banda sonora é a introdução da verdadeira peça radiofônica de Gould.

---

<sup>20</sup> A verdadeira radiodifusão deste programa, que ocorreu no dia 28 de dezembro de 1967, não foi ao vivo.

Já *Truck Stop* apresenta uma situação dramática que, aparentemente, não parece se relacionar com as criações radiofônicas do pianista. O cenário é uma estrada a 20 milhas de Toronto (Canadá). Glenn Gould (Feore) está dentro de um carro (um Lincoln Continental) mexendo em algo no painel. A seguir, o carro sai da pista e estaciona ao lado de enormes caminhões. Enquanto tudo isto é mostrado, ouve-se Petula Clark cantando *Downtown*<sup>21</sup>. A próxima imagem revela o interior de um restaurante. Ao fundo, vê-se a silhueta de Gould abrindo a porta e entrando. Em primeiro plano aparece um rádio, que está em cima de um balcão. Neste exato momento, a mesma canção é escutada com uma sonoridade diferente: o filtro sonoro usado passa a nítida impressão de que a música provém dos autofalantes do rádio.

A única música da trilha sonora do filme de Girard que não pertence ao repertório erudito é a canção *Downtown* que, a partir do sexto plano deste 15<sup>o</sup> curta, diminui pouco à pouco, juntamente com os outros ruídos naturalistas. Vozes tomam conta do espaço sonoro e, tanto a imagem quanto o som, enfatizam determinados grupos de pessoas que estão conversando, sempre de acordo com a atenção auditiva de Gould. O que parece ser apenas um exercício de escuta do músico, torna-se um complexo sonoro peculiar. Diferentes timbres vocais se destacam no meio de falas simultâneas. Sonoridades típicas de inflexões das línguas inglesa e francesa se mesclam. São histórias paralelas que vão perdendo sua força semântica e ganhando musicalidade, através da escuta seletiva do pianista.

---

<sup>21</sup> Canção de Tony Hatch gravada por Petula Clark, © 1964 Welbeck Music Ltd. Londres, Inglaterra.



Gould (Feore) ouve o emaranhado de vozes em *Truck Stop*, de François Girard.

De fato, Gould costumava freqüentar um restaurante de beira de estrada, na *Highway 400*, ao norte de Toronto, e realmente tinha um Lincoln Continental. A canção de Petula Clark também foi extraída do universo do verdadeiro Gould. Segundo Friedrich<sup>22</sup>, o pianista, enquanto dirigia em direção à Wawa, ouviu tantas vezes Petula Clark cantando no rádio, que resolveu escrever um pequeno artigo em forma de questionário intitulado “The Search of Petula Clark”, publicado na revista *High Fidelity* em novembro de 1967.

Entretanto, as principais referências deste curta vão além de meros dados biográficos. A construção sonora dá forma estética a um dos princípios da filosofia musical gouldiana: a experimentação com meios tecnológicos que, neste caso específico, diz respeito aos seus documentários radiofônicos.

---

<sup>22</sup> FRIEDRICH, Otto. Op. Cit. p. 185.



O verdadeiro Gould, em seu Lincoln Continental. Foto de Don Hunstein.

De acordo com o próprio Gould<sup>23</sup>, seu primeiro programa para o rádio, sobre Schoenberg, possui um formato convencional que não explora as potencialidades sonoras que marcariam suas outras obras radiofônicas. Mais tarde, ele passou a tratar a edição de um modo musical, embora nem sempre o assunto abordado nos documentários fosse sobre música, fato que ocorre, por exemplo, nas três peças que compõem a já citada *The Solitude Trilogy*. Conforme foi dito no primeiro capítulo, *The Idea of North*, *The Latecomers* e *The Quiet in the Land* são basicamente compostos de material pré-gravado que enfatiza, sobretudo, a palavra falada. Este material é misturado polifonicamente.

Tendo como material bruto diversas entrevistas, Gould criou, nestas três peças, momentos onde há um efeito de conversa entre entrevistados que nunca sequer se encontraram. Estas conversas são regidas por tensões emocionais que crescem e decrescem, por suspenses, por

---

<sup>23</sup> Maiores detalhes podem ser encontrados no texto “Radio as Music – Glenn Gould in Conversation with John Jessop” in: PAGE, Tim (Ed.). *Glenn Gould Reader*. Toronto (Lester and Orpen Dennys Publishers), 1984.

momentos de reflexão. As vozes, por vezes, são sobrepostas umas às outras, ora se complementando, ora se contradizendo. Esta sobreposição é feita de acordo com regras semelhantes às de composições musicais contrapontísticas. Existe sempre um ponto de intersecção entre as várias vozes, como um vocábulo semelhante, um conjunto de números, uma opinião contrária, entre outros, que acaba criando uma polifonia vocal. Muitas vezes, uma palavra na voz de alguém ecoa na de outra pessoa, construindo um efeito contrapontístico.

Por exemplo, na introdução de *The Idea of North*<sup>24</sup>, logo após as palavras iniciais<sup>25</sup> da enfermeira Marianne Schroeder, um homem (o Professor Frank Vallee) diz: “*I don’t go, let me say this again, I don’t go for this northmanship bit at all (...)*.” A voz feminina retorna: “*we seemed to be going into nowhere, and the further north we went (...)*”<sup>26</sup>. Ao mesmo tempo, a voz masculina fala “*I don’t know, those people who do claim they want to go farther and farther north, but (...)*”<sup>27</sup>. Entra uma terceira voz (Bob Phillips) dizendo “*and then for another eleven years, I served the North in...*”<sup>28</sup>, no exato momento em que a voz de Vallee fala “*Well I did one of thirty days...*”<sup>29</sup>. Estas três vozes, que gradativamente se somam, apresentam pontos que justificam seus entrecruzamentos. Só depois que Valle fala “*farther*” é que a voz de Schroeder destaca-se novamente, no momento em que ela diz “*further*”. Da mesma forma, a voz de Phillips ganha volume ao falar “*eleven years*”, justamente no ponto em que Vallée diz “*Thirty days*”.

---

<sup>24</sup> Neste programa, Gould tinha como objetivo explorar temas filosóficos, aspectos da solidão, do isolamento e retratar subjetivamente o fascínio que ele mesmo nutria pelos vastos territórios do norte canadense. Este documentário não é algo didático que irá fornecer detalhes históricos e precisos sobre uma região. Ao contrário, é um mosaico sonoro, inspirado em estruturas musicais (o prólogo possui uma estrutura inspirada na forma “trio sonata” do período barroco).

<sup>25</sup> As frases serão mantidas em inglês para que a estrutura específica da língua possa melhor exemplificar a edição de Gould. Há uma breve tradução em forma de notas de rodapé.

<sup>26</sup> Parecíamos estar indo para lugar nenhum e quanto mais ao norte íamos...

<sup>27</sup> Eu não sei, estas pessoas que dizem que desejam ir cada vez mais e mais ao norte, mas...

<sup>28</sup> E então, por mais onze anos eu servi ao norte...

<sup>29</sup> Bem, eu fiz uma (viagem) de trinta dias...

Segundo Otto Friedrich, Gould inspirou-se na forma de uma sonata trio<sup>30</sup> para desenvolver o início do *The Idea of North*. Outra referência, de acordo com o próprio Gould, foram algumas técnicas composicionais modernas:

“(...) Ele diz “*thirty days*” e, neste ponto, já nos damos conta de uma terceira voz, que imediatamente após o “*thirty days*” diz “*eleven years*” – e um novo ponto de passagem foi efetuado. A cena é construída de modo que tenha um tipo de – eu não sei se você já percebeu a diferença entre as séries de Webern e Schoenberg, mas tem um tipo de continuidade na passagem parecida com Webern, em que aqueles motivos que são parecidos, mas não idênticos, são usados para o intercâmbio de idéias instrumentais...”<sup>31</sup>

A edição sonora em *Truck Stop* é trabalhada de uma forma semelhante ao que Gould fazia em seus documentários para o rádio. O emaranhado de sons construído por Girard não apenas ilustra a habilidade auditiva do personagem retratado mas também demonstra o tipo de edição que Gould realizava em suas peças radiofônicas. Há uma transição, no tratamento do espaço sonoro do curta, que vai ocorrendo aos poucos. Primeiramente, os ruídos realistas, incluindo a canção *Downtown*, diminuem e as vozes dominam todo o espaço sônico. Neste momento, a edição já está configurando um mundo sonoro particular, uma escuta seletiva. Novamente, o espectador percebe os sons através de um efeito mágico da enunciação, que reproduz a escuta interna do pianista.

---

<sup>30</sup> Forma musical construída a partir de três linhas melódicas, muito usada na música de câmara barroca.

<sup>31</sup> FRIEDRICH, Otto. *Glenn Gould – Uma vida e variações*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 187.

À medida que novas vozes se somam à do primeiro caminhoneiro, a escuta de Gould torna-se mais complexa, orquestrando um verdadeiro contraponto sonoro. Aos poucos, a relação semântica das palavras é colocada em segundo plano e o emaranhado de vozes, guiado pela regência discreta do personagem, passa a explorar as qualidades acústicas das vozes, suas entonações, pausas e sonoridades típicas de cada timbre vocal e de cada língua.

John Roberts, ao analisar o trabalho radiofônico de Gould, observou que há várias maneiras de escutar a abertura de *The Idea of North*.<sup>32</sup> É possível concentrar-se no sentido das palavras, na atmosfera do norte ou na textura das vozes. “*Gould fazia das palavras a sua ferramenta principal e as utilizava de acordo com perspectivas diferentes*”, acrescenta o autor.

Da mesma forma, há várias maneiras de escutar o filme de Girard. Em *Truck Stop*, certamente pode-se compreender o sentido das palavras, seja na história que o primeiro caminhoneiro relata a seus companheiros ou ainda nas desavenças do casal que conversa junto ao balcão. A atenção também pode se concentrar na atmosfera do local: um restaurante simples, à beira da estrada, que serve de ponto de encontro de caminhoneiros - viajantes profissionais que carregam suas múltiplas histórias neste “estar de passagem” típico da profissão. Por último, pode-se compartilhar a audição especial de Gould, se a atenção se dirigir à textura dos sons.

Como Gould, Girard também usa pontos de intersecção entre as vozes. Por exemplo, o primeiro cruzamento entre dois diferentes diálogos ocorre quando um assunto semelhante está

---

<sup>32</sup> ROBERTS, John P.L. “Glenn Gould: um examen des documentaries de la Trilogie Solitude” In: GUERTIN, Ghyslaine (org.). *Glenn Gould Pluriel*. Quebec: Louise Courteau - Éditrice, 1988.

sendo exposto. A voz do segundo caminhoneiro, que conversa com a namorada sobre seu descontentamento com a relação, ganha destaque no momento em que o primeiro caminhoneiro explica aos amigos as dificuldades de relacionamento familiar da garota a quem deu carona. O tema “relacionamento sentimental” une os dois diálogos<sup>33</sup>. Em seguida, menções a números passeiam entre as vozes. O primeiro caminhoneiro revela que a garota tinha “*dezesseis*” anos enquanto o segundo fala que há “*três*” anos faz a mesma rota. Mais tarde, a voz de um terceiro caminhoneiro surge, dizendo para um colega que irá pagar os “*quinze*” dólares da aposta.<sup>34</sup> Os temas numéricos funcionam mais como uma construção poético-sonora em torno de determinadas palavras, do que como portadores de uma lógica semântica entre as diversas vozes.

É interessante comparar este trabalho vocal com um contraponto musical. Na terminologia da História da Música Ocidental, contraponto é uma técnica de composição polifônica que combina diversas vozes. Na música tonal, uma peça contrapontística contém diferentes melodias executadas simultaneamente no sentido horizontal, que se complementam verticalmente, estabelecendo relações harmônicas entre si e formando acordes.

A idéia de contraponto foi usada, no cinema, primeiramente pelos russos. Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, na famosa “Declaração sobre o futuro Cinema Sonoro”, publicado em 1928<sup>35</sup>, diziam-se favoráveis ao uso não sincrônico de sons e imagens, para que se fizesse melhor uso das conquistas da montagem cinematográfica. Vários teóricos e cineastas da época como

---

<sup>33</sup> Caminhoneiro 1: *...generation gap or what the hell it was...* Caminhoneiro 2: *...Janet, viens t'asseoir. Je sais que c'est pas le moment, mais il fout que je te parle...*

<sup>34</sup> Caminhoneiro 1: *...sweet little 16 years old...* Caminhoneiro 2: *...trois ans sur la même route...* Caminhoneiro 3: *...fifty bucks, I'll pay you...yeah...*

<sup>35</sup> “*A Statement*” (Trad. Jay Leyda) in: WEIS, E. e BELTON, J. (editores). *Film Sound – Theory and Practice*. New York (Columbia University Press), 1985. pp.83-85.

René Clair, Jean Epstein e Rudolf Arnheim, temiam que o cinema fosse reduzido a um teatro filmado pelo que eles acreditavam ser um “mau uso do som” e, com isso, perdesse sua especificidade narrativa. Para que isto não ocorresse, propuseram alternativas estilísticas que incluíam o uso inventivo do som.

No documento soviético, a palavra contraponto aparece. Os autores dizem que apenas o uso polifônico do som (*contrapuntal use of sound*) proporcionaria o desenvolvimento da montagem, ou seja, só a não sincronização permitiria o desenvolvimento de um “contraponto orquestral” (*orchestral counterpoint*) das informações sonoras e visuais.

O uso não sincrônico do som não significa necessariamente que deve haver um conflito entre o som e a imagem. Muitos dos teóricos da primeira metade do século XX defendiam uma relação complementar entre sons e imagens, fazendo apenas restrição ao naturalismo resultante do som sincrônico, inclusive a fala. Entretanto, o termo “contraponto” no audiovisual, principalmente na relação música/imagem, adquiriu o sentido de divergência ou tensão entre imagem e som, algo que não corresponde ao contraponto na música tonal, já que ocorre uma interação vertical, embora horizontalmente as várias melodias sejam independentes.

Michel Chion<sup>36</sup> afirma que há uma tendência, no audiovisual, de se excluir a possibilidade de um funcionamento horizontal e contrapontístico entre som e imagem, tal como ocorre na música. Isto se deve ao que ele chama de “contrato audiovisual”. Sons e imagens, quando percebidos ao mesmo tempo, tendem a ser interpretados como um evento conjunto. Segundo

---

<sup>36</sup> CHION, Michel. Op. Cit. p.33.

Chion, exemplos de informações visuais e sonoras paralelas são raros, pois a maior parte dos exemplos classificados como contrapontísticos não passa de discordância pontual entre o som e a imagem.

No filme de Girard, porém, a trilha sonora possibilita fruições diversas, podendo ser entendida como exemplo de contraponto sonoro semelhante ao da música: canais horizontalmente paralelos e independentes que se relacionam verticalmente. O curta *Truck Stop* estabelece relações contrapontísticas tal como na música. A montagem sonora, além de ilustrar a audição subjetiva do personagem, dialoga com a sobreposição de falas no estilo da linguagem radiofônica desenvolvida por Gould.

Enfim, o som no filme de Girard acrescenta sentidos complementares à imagem. Há uma multiplicidade de leituras possíveis que são decorrentes das informações sonoras, para além do sentido primeiro, apreendido na percepção simultânea do som e da imagem. Tanto o silêncio musical que retrata o último concerto de Gould, em *L. A. Concert*, quanto a pluralidade de vozes percebidas por ele enquanto aguarda seu almoço, em *Truck Stop*, sugerem sentidos que ultrapassam o conteúdo visual. Como numa partitura contrapontística, estes níveis de significação independentes oferecem também uma leitura “vertical”.

## ***Capítulo 4 – Curtas como Documentos Filmados***

### ***4.1 Curtas Documentais:***

Dos 32 curtas-metragem do filme, seis podem ser chamados de documentais e encontram-se entremeados aos demais. Um deles, o 13<sup>o</sup>, apresenta uma performance musical e os outros cinco, que serão analisados a seguir, trazem depoimentos de pessoas que, por diferentes razões, tiveram contato com Gould.

O quarto curta, que contém o primeiro destes depoimentos, começa com um intertítulo em letras brancas sobre fundo preto, como ocorre em todos os 32. Desta vez, as palavras anunciam um nome próprio e uma legenda: ***Bruno Monsaingeon – musician and collaborator***. Antes de surgir a primeira imagem, soa uma única e breve nota tocada ao violino, funcionando como uma legenda que complementa o intertítulo, já que Monsaingeon é um renomado violinista francês. O plano geral que abre o curta confirma a procedência do entrevistado, mostrando Paris, enquadrada de um ponto alto em Montmartre. A imagem destaca a arquitetura dos telhados e, ao fundo, o símbolo mais conhecido da cidade: a Torre Eiffel. A imagem seguinte revela Monsaingeon em um terraço, em um plano médio com alguns telhados parisienses ao fundo.

Bruno Monsaingeon, também cineasta e escritor, foi próximo de Gould durante quase dez anos, quando realizaram projetos em conjunto. Entre eles, uma série de programas para a TV

francesa<sup>1</sup>, em que o pianista tocava e comentava suas performances, e ainda várias publicações, pois Monsaingeon não só escreveu sobre Gould, como traduziu para o francês boa partes dos seus escritos. Porém, não é sobre este extenso trabalho que Monsaingeon fala na breve entrevista do curta e, sim, sobre as suas impressões quando, pela primeira vez, se encontrou pessoalmente com Gould. Embora já houvesse, entre os dois, um contato via cartas e telefonemas, o violinista confessa que se surpreendeu com o humor inteligente e estimulante do pianista, bem como com o seu figurino exagerado: “(...) estava 30° C lá fora, realmente muito quente. Ele estava de sobretudo, boné, cachecol e luvas (...)”.<sup>2</sup>

Girard, que poderia ter explorado a rica parceria entre os dois músicos, preferiu aproveitar da fala de Monsaingeon apenas o comentário curioso sobre Gould. A razão é que este depoimento, aparentemente sem relevância, já que se detém em algumas excentricidades do pianista, desempenha, junto com as pequenas entrevistas dos outros curtas, a função de legitimar vários dos momentos dramatizados. No caso específico deste exemplo, a descrição de Monsaingeon justifica e torna verossímil o figurino que acompanhará o personagem Gould em alguns dos curtas ficcionais. Outro ponto relevante é que, ao destacar o humor refinado do pianista, a entrevista acaba antecipando ao espectador uma característica de Gould que será explorada em *Gould meets Gould*, o curta seguinte, cujo diálogo foi extraído de um texto do pianista no qual entrevista a si mesmo (ver capítulo 2).

---

<sup>1</sup> Além da série *Les Chemins de la Musique*, composta por quatro episódios, Monsaingeon realizou outros dois filmes em inglês, que integram a série *Glenn Gould Plays Bach*.

<sup>2</sup> “*Je l’ai rencontré, il faisait 30 degrés à l’extérieur, il faisait vraiment très chaud. Il était en manteau, il avait sa casquette, des écharpes, des gants... (...) Et la seconde chose qui vous ait frappé, c’était l’humour, c’était l’extraordinaire capacité de s’amuser et de lancer...de lancer des idées qui étaient stimulantes à la fois par leur profondeur et par leur drôlerie. (...)*”

Outros três curtas se concentram num único depoente, cujo nome é revelado no intertítulo. De modo geral, eles ajudam a construir o perfil do pianista e também imprimem um caráter documental ao filme, já que entrevistas são típicas de documentários. Além de Monsaingeon, os outros entrevistados são: Jessie Grieg, prima de Gould; Margaret Pacsu, amiga e colaboradora que trabalhou com Gould em projetos para a CBC; e o violinista Yehudi Menuhin. Os quatro depoimentos, sempre contidos em uma única tomada e acompanhados apenas por som direto (captados no momento da entrevista), ora antecipam, ora confirmam informações, ao comentar ou pontuar algo que já foi revelado.

Por exemplo, no 11<sup>o</sup> curta, a fala de Menuhin, embora respeitosamente contrária a Gould, acrescenta informações sobre as desvantagens que o pianista via na performance pública. Sentado à frente de uma janela e enquadrado em plano médio, tendo ao fundo telhados e montanhas, Menuhin diz que fatos desagradáveis como reverberação ou outros problemas acústicos são por ele absorvidos como “elementos vivos”, coisas que naturalmente fazem parte da vida e que, por este motivo, as posições de Gould, neste aspecto, lhe parecem artificiais.<sup>3</sup> Sua declaração, em contraponto com o pensamento gouldiano, evidencia razões pelas quais o pianista decide não voltar às salas de concerto, o que reforça a situação dramatizada em *L.A. Concert*, o curta n<sup>o</sup> 9, que mostra Gould minutos antes da sua última performance pública.

Enquanto Monsaingeon dá informações que serão exploradas em curtas posteriores e Menuhin, de certa forma, complementa o que foi visto em curtas anteriores, as entrevistas de

---

<sup>3</sup> “(...) *L'accoustique quelquefois est exagérée, ou on entend quelque chose de trop ou de trop peu ou, c'est...le volume est trop grand ou la réverbération qui fait mal aux oreilles. Il (Gould) a raison, ce n'est pas toujours idéal et...et ça fait partie de la vie. Pour moi, ça existe comme élément vivant. Le vie de Glenn Gould, je trouverais presque personnellement, trop, trop artificielle pour moi.*”

Margaret Pacsu e de Jessie Grieg estão emolduradas por curtas que podem ser relacionados entre si. O depoimento de Jessie, prima e confidente de Gould, está entre o nº 27 - *Forty-nine* e o nº 29 - *Leaving*, que dramatizam o pianista em conversas telefônicas com ela (ver capítulo 2). Em ambos, a prima é mantida visualmente fora de campo, sendo revelada apenas neste 28º curta, em plano médio, discorrendo sobre lembranças da semana que antecedeu a morte de Gould. Já o 24º curta, em que Margaret, sentada com um lago ao fundo e enquadrada em plano médio, fala sobre o hábito de Gould de tomar muitos remédios, está entre os curtas nº23 - *Pills* e o nº25 - *Diary of One Day* que, de modo experimental (ver capítulo 5), exploram questões sobre a saúde do pianista.

Apenas o curta que apresenta Monsaingeon possui, antes do depoimento, um plano geral que localiza precisamente o cenário onde ocorreu a entrevista (Paris). Nos outros curtas, os poucos elementos contidos no plano médio que enquadra os entrevistados não fornecem pistas suficientes. O motivo pelo qual Girard fez esta opção não é claro. Entretanto, talvez pelo fato de Monsaingeon ter sido o principal divulgador de Gould na Europa, a imagem da capital francesa, conhecida como grande centro cultural mundial, tenha sido evidenciada como uma forma de atestar a importância do pianista além das fronteiras da América do Norte.

O outro curta documental que apresenta Gould através da fala de pessoas que realmente o conheceram é o 14º - *Crossed Paths*. Desta vez, o ambiente não é externo. O cenário é exatamente o mesmo do 3º curta – *Forty-five Seconds and a Chair*, que reproduz uma fotografia de divulgação, dentre as muitas feitas por Don Hunstein para a Columbia Records, na qual Gould está sentado, com as pernas cruzadas, em uma cadeira antiga (ver capítulo 5). A outra diferença, em relação às outras entrevistas, é que não há um único depoente. Como próprio o intertítulo

sugere, ocorre um cruzamento entre a fala de várias pessoas ao invés uma única voz e elas dividem o espaço sonoro com uma interpretação de Gould do adágio da Sonata em Si menor - opus 5, de Richard Strauss.

Os entrevistados dão seu testemunho consecutivamente, em planos separados, sempre sentados exatamente na mesma cadeira. Todas as tomadas são fixas e frontais, com uma ligeira diferença de enquadramento entre elas. O curta começa com as impressões corriqueiras da camareira Megan Smith e termina com um respeitoso comentário do afinador de pianos Vern Edquist sobre o modo como Gould o tratava. Os outros entrevistados, Walter Homburger, Bob Phillips, Ray Roberts, Jill R. Cobb, Bob Silverman, Elyse Mach, Mario Prizak e Valerie Verity, discorrem sobre temas diversos em relação a Gould, que abrangem desde relatos sobre experiências profissionais (turnês, gravações, entrevistas) a curiosidades pessoais (fixação em falar ao telefone, preocupação com animais, individualismo).

Girard, ao dialogar com elementos do formato documentário, mesmo sem adotar apenas um estilo, incorpora uma prática cinematográfica comum a boa parte do cinema canadense, principalmente a realizada pelo National Film Board of Canada (NFB). Desde 1939, quando o escocês John Grierson, fundador do movimento documentarista britânico, foi convidado para reorganizar a produção cinematográfica fomentada pelo governo canadense, o NFB tem desenvolvido documentários sobre temas de “interesse nacional”.<sup>4</sup> Ao longo dos anos, a produção, quase sempre centrada em questões educativas e sociais, expandiu e se diversificou,

---

<sup>4</sup> EVANS, Gary. *In the National Interest: A Chronicle of The National Film Board of Canada from 1949 to 1989*. Toronto (University of Toronto Press), 1991.

abrindo espaço para animações, filmes experimentais e ficcionais, embora volta e meia os procedimentos documentais estivessem entremeados.

Este flerte com o documentário e a preocupação em promover a identidade canadense através do cinema se estendeu a outros realizadores e produtores de filmes, já que boa parte dos profissionais ligados à área ou tiveram uma passagem pelas produções do NFB ou as absorveram, como a maior parte dos canadenses, durante seus anos escolares, através das inúmeras exposições educativas promovidas pelo Estado. Portanto, mesclar elementos ficcionais e documentais tornou-se uma espécie de marca da cinematografia canadense e esta característica está presente, de certa forma, no *Thirty-Two Short Films about Glenn Gould*, cujo tema também é um verdadeiro assunto de “interesse nacional”, visto que Gould foi uma das personalidades culturais mais importantes que o Canadá produziu.

Embora haja uma unidade entre estes cinco curtas documentais de Girard, já que todos são compostos exclusivamente por depoimentos, eles não possuem um único estilo de edição. Em *Crossed Paths*, a montagem de diferentes planos alinhavados pelo adágio de Strauss evidencia o caráter de construção, o que o aproxima mais dos documentários canadenses que seguiam a tradição griersoniana, cuja inspiração estava no “tratamento criativo da realidade”. Já os curtas documentais que apresentam uma única tomada se alinham com alguns documentários dos anos 50-60 (que serão descritos a seguir), por se afastarem da impressão de um discurso construído. Girard não edita a imagem e nem a banda sonora, que contém apenas o som direto. No curta nº 24, por exemplo, o som do motor de um avião, que invade o espaço sonoro e desvia a atenção de Margaret Pacsu, ressalta o momento, o instante exato em que a câmera registrou aquele testemunho e ajuda a reforçar que, além do corte, não houve qualquer tipo de manipulação na

tomada. Mesmo os sons mais discretos como, por exemplo, o latido de um cachorro e um sino que soam ao fundo das palavras de Menuhin, contribuem para esta impressão.

Entretanto, segundo Darrell Varga, este filme de Girard rompe com características que tradicionalmente são tidas como essenciais para integrar o chamado “Cânone do Cinema Canadense”.<sup>5</sup> De acordo com a crítica que interpreta os filmes canadenses a partir de questões sociais e culturais, existe uma tendência realista e naturalista presente no cinema canadense ficcional herdada do documentário. Os filmes que pertencem a esta classificação como, por exemplo, *Nobody Waved Goodbye* (1964), de Don Owen; *Le Chat dans le Sac* (1964), de Gilles Groulx; *Goin’ Down the Road* (1970), de Don Shebib e *Lês Bons Débarras* (1980), de Francis Mankiewicz, geralmente constroem um mundo ficcional que é coerente com a realidade social e dialogam tecnicamente com a prática documentarista canadense, em especial a desenvolvida no final dos anos 50 e início dos 60.

Dois tipos de documentário predominaram neste período. De um lado, os da divisão inglesa do NFB (mais especificamente a série de filmes *Candid Eye* realizada pelos cineastas da chamada “Unidade B”: Allan King, Wolf Koenig, Roman Kroitor, entre outros), que abordavam eventos sociais com um tratamento artístico da imagem (inspirado no conceito de “instante fotográfico” ou “momento decisivo” de Cartier-Bresson) e, ao mesmo tempo, dialogavam com os ideais do cinema-direto americano de Robert Drew, Richard Leacock e outros. De outro, os produzidos em Quebec, também pelo NFB (ou ONF - sigla na língua francesa), cujo estilo dominante era o chamado *cinéma direct*, movimento que tinha entre seus realizadores Michel

---

<sup>5</sup> VARGA, Darrell. “Locating the Artist in Thirty-two Short Films about Glenn Gould” in: *The Canadian Journal of Film Studies*, volume 12 n. 2 – Fall 2003. Montreal (McGill University), 2003.

Perrault, Gilles Groulx, Pierre Perrault e que possui procedimentos semelhantes tanto ao cinema-direto americano quanto ao *cinéma vérité* francês de Jean Rouch e Edgar Morin.

Os filmes da série *Candid Eye* (de língua inglesa) e os engajados com o *cinéma direct* (de língua francesa) contestavam a prática dominante no NFB, herdada da tradição griersoniana. De diferentes formas, ambos procuravam apagar o caráter de manipulação dos eventos filmados, priorizavam o som direto (em detrimento da voz *over*) e descartavam o uso de roteiro (para favorecer a presença do acaso no registro dos acontecimentos). Entre as características que os filmes canadenses canônicos herdaram destes documentários, destacam-se a mobilidade da câmera (em especial a reprodução do “wide-angle style” do *cinéma direct*, que consiste em aproximar a câmera das pessoas e filmá-las como se participasse abertamente de suas vidas, ao invés de uma câmera que observa o mundo em segredo), uso de cenários naturais e o predomínio de temáticas sociais.

Embora Girard tenha filmado um tema de “interesse nacional” com muitas locações externas (em cenários naturais) e, nos curtas analisados neste capítulo, usado práticas documentais como entrevistas e intervenções sonoras flagradas ao acaso pelo som direto, ele não sustenta o seu filme nas características que conformam os filmes deste cânone nacionalista. Ao contrário, segundo Varga, o cineasta se recusa a ver seu “tema canadense” através de uma “narrativa biográfica linear apoiada no estilo observável do documentário” ao estruturar a sua abordagem sobre Glenn Gould em vários curtas, em que a meta é justamente oferecer visões múltiplas através da não priorização de uma ordem cronológica e do uso de formatos variados (curtas dramatizados, documentais e experimentais). Segundo o autor, este afastamento da estética predominante dos filmes canônicos faz com que o filme de Girard ultrapasse as fronteiras

do nacional na abordagem de uma “identidade canadense”, apontando para uma cultura global, o que combina com a figura “transnacional” construída em torno do artista “Gould”, tanto pela indústria das gravações como pelas bases de uma cultura globalizada.

O fato é que, em Girard, o flerte com o documentário não significa a adesão a uma determinada prática do cinema canadense, tanto que seus curtas documentais são variados. Conforme foi descrito, enquanto em *Yehudi Menuhin* há o uso do som direto e de uma única tomada, características que o *cinéma direct* privilegiava, *Crossed Paths* contém montagem de planos com uma música não diegética, procedimento evitado tanto pelos cineastas do *Candid Eye* quanto do *cinéma direct*. Ou seja, inserir depoimentos e outros elementos pertinentes ao cinema documental é parte da metodologia de Girard para abordar o universo gouldiano, em que fragmentos distintos devem compor a experiência fílmica. Ao mesmo tempo em que estes curtas documentais legitimam vários elementos explorados nos dramatizados e nos experimentais, contribuem para conformar o pluralismo que Girard estabelece como marca na construção do seu filme sobre Gould.

#### **4.2 Objetos que documentam:**

Não é apenas nos curtas com depoimentos que Girard explora elementos documentais. O universo ficcional, em quase todos os curtas, é composto por pelo menos um elemento extraído do mundo que realmente cercou o pianista. Exemplos desta característica são as referências iconográficas em *Crossed Paths*, *Aria*, *Forty-five Seconds and a Chair*, entre outros que se basearam em fotos de Don Hunstein, ou ainda a dramatização, em *Passion According to Gould*,

construída a partir de *On The Record*, parte de um documentário sobre Gould produzido pelo NFB, em 1959.

Além das releituras visuais promovidas pela câmera de Girard, objetos que realmente pertenceram ao pianista compõem o universo ficcional. O espectador pode ver, entre outras coisas, uma carta, textos originais e três pianos dos cinco que Gould realmente possuía: o *Steinway* (cauda inteira) CD 318, o *Chickering* (meia cauda) que Gould mantinha na sua casa de campo e um outro *Steinway* (também cauda inteira) CD 105.<sup>6</sup>

As locações de várias curtas foram feitas em lugares reais. *Lake Simcoe* foi rodado na região em que a família de Gould possuía uma casa. O Hotel Vier Jahresziten, que aparece em *Hamburg*, realmente hospedou o pianista. Enfim, vários locais em que o verdadeiro Gould esteve compõem o mundo que cerca o Gould (Feore) de Girard .

Outro objeto importante presente na diegese é a famosa cadeira de Gould<sup>7</sup>, construída por seu pai sob medida, que aparece em *Passion according to Gould*. De acordo com Helen Mesaros<sup>8</sup>, esta cadeira era um dos segredos técnicos do pianista pois suas mãos ficavam abaixo do nível do teclado, devido à altura do assento, regulável e mais baixa que o usual. Com isso, ele mantinha o contato dos dedos com as teclas de um modo peculiar, fato que contribuiu para que

---

<sup>6</sup> Hoje, o Steinway CD 318, piano preferido de Gould, está na Biblioteca Nacional do Canadá (Ottawa), restaurado e em uso para recitais. O Chickering, pelo qual o pianista nutria uma relação afetiva por ser seu piano da infância, se encontra na CBC (Canadian Broadcasting Corporation), em Toronto. O CD 105 está num salão de concertos na Rideau Hall, residência oficial do Governador Geral do Canadá, em Ottawa.

<sup>7</sup> A cadeira, além de possuir um encosto, permite regular a altura do assento através do ajuste independente de suas quatro pernas. Atualmente, ela está exposta no hall de entrada da Biblioteca Nacional do Canadá.

<sup>8</sup> MESAROS, Helen. *Psychobiography of a Virtuoso*. Toronto, 1995. Ver Capítulo V: “Glenn Gould Makes Music: Glory and Plight of a Concert Pianist”.

Gould desenvolvesse uma “técnica puramente para os dedos”, onde a ação de tocar é apoiada, na maior parte do tempo, nos próprios dedos e não nas mãos, braços ou ombros. Toques como o *stacatto* e *non-legatto* rápidos, desenvolvidos a partir deste sistema, tornaram-se marcas nas suas interpretações.

No curta, a cadeira pode ser pensada não como mero objeto cênico, mas como um testemunho material dos experimentos técnicos do pianista. Ao utilizar objetos reais, o cineasta insere uma dimensão documental às dramatizações. São documentos autênticos que, ao longo do filme, fornecem dados verossímeis a uma construção que pretende ser biográfica, legitimando, desta forma, o filme. Até mesmo parte das palavras ditas pelo ator Colm Feore, em vários dos curtas dramatizados, foram extraídas de entrevistas e textos escritos por Gould, o que confere credibilidade ao discurso do personagem.

O que Girard realiza, com esta metodologia, é uma abordagem peculiar de “realismo”. Não se trata de uma crença ideológica em uma possível “objetividade” no modo de captar sons e imagens de inspiração bazaniana<sup>9</sup>, ou seja, seu interesse realista não reside num determinado estilo de filmagem. Tampouco a forma de tratar o seu “tema” tem a ver com algum tipo de abordagem realista propagada por certas tendências estéticas (questões de verossimilhança, de representação coerente ou de dispositivos formais que privilegiam o que culturalmente é aceito, no cinema, como “impressão de realidade”).

---

<sup>9</sup> Autores como André Bazin e Siegfried Kracauer falam de uma “objetividade” intrínseca ao cinema. A imagem cinematográfica seria uma testemunha das coisas como elas são, já que, como a fotografia, garantiria uma ligação ontológica entre a representação visual e o que ela representa pois, diferentemente de outras artes, não há como criá-la sem a presença material do que será representado. STAM, Robert (et al.) *New Vocabularies in film semiotics – Structuralism, Poststructuralism and Beyond*. New York (Routledge), 1992.



Gould e sua famosa cadeira, no estúdio da Columbia Records.  
Foto de Don Hunstein (1959).

A preocupação de Girard está na materialidade que compõe a diegese, que deve carregar a presença das verdadeiras “coisas” de Gould. Objetos e locação reais ajudam a conformar um mundo ficcional que se propõe a interpretar elementos estéticos do universo gouldiano. Girard parece acreditar que, ao explorar visualmente objetos que cercaram o verdadeiro Gould, marcas de uma expressão artística podem ser resgatadas. É como se, desta forma, fosse possível inserir uma “aura realista” na apreensão da subjetividade intrínseca a cada um dos curtas. Esta metodologia se estende à trilha musical do filme, composta, em sua maior parte, por gravações originais de Gould - verdadeiros registros sonoros de um pensamento estético singular.



Gould toca no seu piano *Chickering* e conversa com Roman Kroitor, na sua casa de campo, em *Lake Simcoe*, em *Two Portraits of Celebrated Pianist - Off The Record* (1959), Documentário de Roman Kroitor e Wolf Koenig.

#### **4.3 Música que documenta:**

O intertítulo do 13<sup>o</sup> curta, que documenta visual e sonoramente uma performance musical, é *Opus 1 – a composition by Glenn Gould* e se refere a uma das poucas composições do pianista. Um violoncelo soa ainda sobre fundo preto. Em seguida, a imagem revela o quarteto de cordas de Bruno Monsaingeon, o violinista entrevistado no curta n<sup>o</sup> 4. Os músicos, no palco de um teatro vazio e destacados pela iluminação, executam o primeiro movimento do quarteto de Gould. Aos poucos, a câmera começa um lento movimento circular em torno do quarteto e, acompanhando o

ritmo da música, chega a completar um giro de 360 graus, aproximando-se, em alguns momentos, do rosto dos instrumentistas. Quando a execução termina, a câmera se afasta um pouco e revela os músicos, que se levantam e deixam o palco.

O curta é centrado na composição de Gould e tanto o som quanto a imagem se encarregam de documentar uma real execução desta obra. Com isto, o espectador, além de entrar em contato com uma verdadeira criação gouldiana, tem o privilégio de contemplar um concerto filmado. É um curta destinado à apreciação consciente da música, mesmo diante da subjetividade sugerida pela imagem, em que a câmera realiza uma espécie de coreografia entre os músicos.

Alguns curtas dramatizados também focalizam execuções musicais mas, diferentemente do 13<sup>o</sup>, a imagem não revela o ato da performance, o que gera espaço para uma apreensão mais subjetiva, já que não há uma correspondência imediata entre a música e o intérprete. Entretanto, o objetivo destes curtas é destacar interpretações pianísticas de Gould. Girard os concebeu de forma a não expor o personagem (Feore) tocando e, mesmo sem retratar, na imagem, a performance em si, estabeleceu um elo claro entre o que é visto e a execução musical, o que faz com que o espectador perceba conscientemente a presença da música (ver capítulos 2 e 3). Ou seja, não apenas o curta documental *Opus 1* faz da música em si, visual e sonoramente, o objeto de interesse mas, de diferentes formas, curtas com outros formatos também a evidenciam e exploram.

O fato relevante a este capítulo é que as interpretações de Gould podem ser compreendidas como um registro documental mesmo nos curtas em que não são exatamente o foco principal. Elas não deixam de ser verdadeiros documentos sonoros quando desempenham

apenas um papel de instância narrativa, visto que todos os curtas, sem exceção, pretendem abordar algum aspecto do pianista. Desta forma, pode-se pensar que a banda-sonora também está contribuindo para a composição temática do filme, pois as gravações de Gould representam, entre outras coisas, o registro da aplicação prática do seu pensamento estético e, por este motivo, constituem um elemento essencial ao estilo plural que marca a metodologia de filmagem de Girard. Elas são exemplos pontuais de questões que abrangem desde a escolha do repertório, sonoridade, articulação, técnicas de gravação, ou seja, são o legado, a contribuição específica de Gould ao universo da execução pianística.

Assumidamente contrário ao repertório romântico, o pianista preferia músicas concebidas para salas pequenas. Parte de suas gravações, além de fugas e suítes barrocas e de algumas sonatas clássicas, são da chamada música antiga (*early music*), ou seja, peças para virginal e outros instrumentos antigos de teclado. Somam-se ainda peças do repertório contemporâneo cujo desenvolvimento estrutural é o cerne criativo do compositor, como o dodecafonismo de Schoenberg ou o contraponto de Hindemith. Ao longo de suas experimentações em estúdio, Gould incorporou na sua interpretação o resultado sonoro da acústica seca<sup>10</sup> e dos diferentes posicionamentos dos microfones, técnica que ele denominou “coreografia acústica”.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Acústica sem reverberação natural. Desta forma, nos estúdios com “acústica seca” os sons se misturam o menos possível.

<sup>11</sup> Técnica desenvolvida por Gould principalmente a partir das gravações feitas nos anos 70. De acordo com Bazzana, Gould tratava os microfones como um cineasta trata a câmera: os distribuía em diferentes lugares e a captação sonora produzia algo equivalente a planos médios, planos gerais e *close-up*. Esta variação de ambiência era usada para marcar aspectos formais da música. Isto era visto por Gould como uma extensão do que os pianistas geralmente fazem através de mudanças no uso da articulação, dos pedais e do volume. Mesmo quando Gould usava um único microfone, ele o ajustava de acordo com o estilo da performance. BAZZANA, Kevin. *Glenn Gould – The Performer in the Work*. New York (Clarendon Press. Oxford), 1997. pg. 244-252.

O pensamento gouldiano, conforme pode-se notar, é eclético e reúne pressupostos estéticos variados, fato que justifica a seleção, feita por Girard, das gravações usadas nos curtas. Durante os 32 curtas, soam trechos de diferentes execuções de Gould, que compreendem desde sua primeira e histórica gravação das *Variações Goldberg*, de Bach, feita em 1955, até uma de suas últimas, realizada no ano em que o pianista morreu, da Sonata Op. 5, em si menor, de Richard Strauss. Desta forma, é possível apreciar, no filme, o resultado de experimentações de Gould com os meios tecnológicos, como a distribuição dos microfones na gravação da Sonata nº3, de Paul Hindemith, que soa em *Pills*, cujo resultado sonoro destaca sutis contrapontos existentes na composição .

A música é, portanto, mais um “elemento real” e essencial que legitima a construção biográfica de Girard. Desta forma, as gravações podem também ser pensadas, nos curtas, como “objetos autênticos” filmados, ou seja, independente da função que a música possa estar exercendo na narrativa, ela sempre será uma execução de Gould. É claro que esta característica de “filmar a música” é mais significativa nos curtas onde há um destaque visual para a presença da música, cujo ponto culminante se dá nos curtas experimentais, conforme será destacado no próximo capítulo.

Além de “filmar a música”, Girard filma inspirado na concepção gouldiana da música. De acordo com Nattiez<sup>12</sup>, a visão de Gould sobre a interpretação pianística ora se aproxima do modernismo, pelas idéias formalistas e pelo “êxtase” decorrente da tradução impecável de

---

<sup>12</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. “Gould Singulier: Structure et Atemporalité dans la Pensée Gouldienne” in: GUERTIN, G. (org.). *Glenn Gould Pluriel*. Verden, Qc (Louise Courteau), 1993.

estruturas musicais, ora antecipa idéias caras ao pós-modernismo, pois o pianista assume uma visão de criação musical desligada de uma direção histórica da linguagem musical. O músico misturava estilos, interpretava o repertório do passado com idéias do presente, o que, para Nattiez, resultou em uma concepção atemporal da música, fato que singulariza Gould.

Tal qual o pianista, Girard preocupou-se com questões estruturais, ao construir um filme que, embora composto por diferentes curtas, promove uma idéia de unidade, pois eles constituem um mosaico em torno de um mesmo tema. O filme, por ser fragmentado em curtas separados por intertítulos, evidencia a sua forma, característica que Gould também buscava nas suas execuções musicais, tanto através de gestos (auto-regência durante a performance) quanto dos meios tecnológicos (posicionamento dos microfones, mudanças acústicas, entre outros). Outro elemento que os aproxima é a variedade de estilos. Girard usa diferentes formatos cinematográficos para compor seus curtas e, como bem aponta André Loisel<sup>13</sup>, o filme não é exatamente uma “bricolagem aleatória pós-modernista”, mas sim algo que se aproxima da forma como Gould via a si próprio.

De um modo geral, toda a produção de Girard é variada, abrangendo, além do cinema, videoclipes, vídeo-arte e óperas, trabalhando quase sempre na intersecção música/imagem. Como foi dito na introdução, o “filmar a música” ou filmar inspirado na música é algo recorrente. Há outros dois de seus filmes que, como o *Thirty-Two Short Films about Glenn Gould*, foram produzidos pela Rhombus Media Inc.<sup>14</sup> e discorrem sobre aspectos musicais, o que propicia

---

<sup>13</sup> LOISELLE, André. “François Girard’s Glenn Gould and The Idea of North” in: *Reverse Snof*, volume 1, nº3 1994. pg. 9.

<sup>14</sup> Produtora de Toronto, fundada em 1979 pelos então estudantes de cinema da *York University* Niv Fichman e Barbara Willis Sweet, dedicada à produção de filmes, vídeos e programas de TV sobre artes performáticas em geral.

trabalhar a música também como “objeto filmado”. Um deles é o segundo episódio da série *Yo-Yo Ma inspired by Bach* (1996)<sup>15</sup> - *The Sound of The Carceri*, que mescla o formato documentário com elementos de vídeo-arte e traz o violoncelista Yo-Yo Ma interpretando e relacionando a Suíte nº 2 para violoncelo solo com gravuras de prisões de Giovanni Battista Piranesi (arquiteto italiano do século XVIII). O outro é uma ficção, **O Violino Vermelho** (*The Red Violin* –1998), que aborda a trajetória de um raro violino, desde a sua fabricação, no século XV, até o final do século XX, através de cinco histórias que, entrelaçadas, tecem uma mistura de elementos culturais e sonoridades distintas, de acordo com a época a que se referem. Entretanto, é nos curtas sobre Glenn Gould que o caráter da música como “documento filmado” predomina, seja pela valorização da sua presença no filme, pelo simples fato de ser uma gravação histórica ou ainda por inspirar as idéias formais e estéticas adotadas por Girard.

---

<sup>15</sup> Série de seis filmes feita para a TV, idealizada pelo violoncelista Yo-Yo Ma, cujo objetivo é refletir sobre impressões e imagens que a música de Bach o proporciona. O músico interpreta, em cada filme, uma das Seis Suítes para Violoncelo Solo do compositor alemão, sempre as relacionando com alguma outra forma artística.

## **Capítulo 5 – Experiências Filmadas**

### **5.1 Curtas Experimentais:**

O curta nº23, *Pills*, composto por uma série de closes de pílulas com tamanhos, cores e texturas variadas, será o ponto de partida para a análise de mais um elemento marcante no filme de Girard: a aproximação com práticas experimentais. Nele, cada plano apresenta um único tipo de comprimido e a voz *over* de Gould (Feore) informa o nome de uma droga, seus usos e efeitos colaterais, sempre acompanhada pelo *Sehr Lebhaft* da Sonata nº 3 de Paul Hindemith. Há uma ordem lógica na exposição dos medicamentos, na qual uma associação pode ser estabelecida entre a droga anterior e a seguinte, ou porque elas não devem ser misturadas, ou porque uma combate exatamente o(s) efeito(s) colateral(ais) da outra. Da mesma forma, a última droga (que causa sonolência) remete à primeira (Valium), o que fornece ao curta um caráter circular.

A estrutura, em *Pills*, lembra a de um documentário didático, em que imagens ilustrativas acompanham uma voz *over* explicativa. Entretanto, a presença indicial do personagem Gould, através da voz *over* de Feore, distancia a caracterização do curta como documental, no sentido destacado no capítulo 4 (registro de “fatos reais” e não do Gould ficcional). Por outro lado, tampouco se pode classificar este curta como dramatizado, pois não há uma ação ou situação representada. Ao contrário, o que caracteriza a estrutura deste 23º curta é uma organização racional de sons e imagens, de caráter informativo ou pautada em informações objetivas.

Com esta estratégia formal e estilística, Girard aborda um comportamento atribuído ao músico de usar medicamentos exageradamente e, por vezes, de forma inconseqüente. No entanto, o que poderia ser visto como “denúncia” de uma característica negativa de Gould não pode, simplesmente, ser observado desta forma. Isto porque, apesar do apelo informativo, o curta preserva um tom irônico, o que remete a um traço da personalidade do verdadeiro Gould. A ironia do cineasta pode ser percebida à medida que o espectador se dá conta do cuidadoso encadeamento na apresentação dos remédios, que resulta na sugestão de um uso indiscriminado. É este excessivo cuidado e também a minúcia das informações que sugerem o uso abusivo dos remédios mas sem que tal atitude possa ser destacada como um movimento “inconsciente” do músico. Ou seja, pela versão de Girard, Gould tinha plena consciência de recorrer, compulsivamente, aos medicamentos. Assim, o que, em um primeiro momento poderia ser percebido como “crítica” ao músico, é acrescido, pela ironia, de uma outra possibilidade de interpretação.

Girard, em *Pills*, aborda o universo de Gould não mais recorrendo ao depoimento ou às estratégias ficcionais, mas sim construindo o seu “discurso” através de sínteses simbólicas. Deste modo, aproxima-se do universo do cinema experimental<sup>1</sup>, característica que também pode ser observada nos curtas nº 3, 7, 10, 20, 25 e 32, que escapam dos grupos dos dramatizados e documentais. Liga-os o fato de serem verdadeiros experimentos com sons e imagens que, de diferentes formas, se relacionam com o universo gouldiano. Nestes curtas, o desejo de invenção

---

<sup>1</sup> O cinema experimental é compreendido, neste texto, de acordo com o sentido dado por Jean Mitry: “é todo o filme que *experimenta*, que faz uma experiência em uma área qualquer: narrativa, figurativa, sonora, visual, etc.” MITRY. Jean. *Lé Cinéma Experimental*. Paris (Seghers), 1974.

artística adquire proeminência, exprimindo-se na plasticidade das imagens e no trabalho sonoro. Alguns, como o *CD 318* e o *Diary of one Day*, beiram a abstração.

Novamente Girard dialoga, nestes curtas, com uma tradição importante da cinematografia canadense, que é o cinema experimental. Desde seus primeiros anos de funcionamento, o *National Film Board of Canada*, abriu espaço para práticas experimentais. Em 1942, Grierson convidou o cineasta experimental escocês, Norman McLaren, para organizar um núcleo de animação. Desde então, uma série de cineastas como Evelyn Lambart, Ryan Larkin, Caroline Leaf, John Weldon, Wendy Tilby, entre muito outros nomes, passaram pela instituição, contribuindo para o desenvolvimento e a afirmação de práticas experimentais.

De um modo geral, desde os anos 60, os canadenses (não apenas aqueles ligados ao NFB) figuram entre os principais representantes do cinema experimental mundial e, quase sempre suas produções apresentam características singulares dentro do universo experimental. Por exemplo, a obra de Michael Snow, de acordo com R. Bruce Elder<sup>2</sup>, contesta o cinema experimental dos EUA que, engajado com a arte moderna, acusava a fotografia de promover associações irrelevantes para a experiência do cinema como arte<sup>3</sup>. Contrariamente, boa parte da produção de Snow revela um fascínio pelas características da imagem fotográfica e pela natureza da relação entre a fotografia e outros tipos de imagem. O autor relaciona este interesse de Snow (e de outros cineastas canadenses), com a influência que a fotografia de Henri-Cartier Bresson teve nos documentaristas da série *Candid Eye*, no final dos anos 50 (ver capítulo 4).

---

<sup>2</sup> ELDER, R. Bruce. *Image and Identity- Refelctions on Canadian Film and Culture*. Waterloo, ON (Wilfred Laurier University Press), 1989. pg. 4.

<sup>3</sup> A Comparação feita por Elder diz respeito principalmente à obra de Stan Brakhage.

Girard também se interessa pela fotografia, algo visível no modo como trabalha com as imagens fotográficas do verdadeiro Gould. Por exemplo, em *Forty-five seconds and a Chair*, o curta nº3, há uma reconstrução de uma fotografia de Don Hunstein<sup>4</sup>, na qual Gould, de terno e gravata, está sentado em uma cadeira antiga, com as pernas cruzadas, os cotovelos apoiados nos braços da cadeira e os dedos cruzados.



Glenn Gould na foto original de Don Hunstein.

No curta, ao fundo, vêm-se três janelas grandes com cortinas transparentes. Ao longo de toda a parede, entre as janelas e o assoalho de madeira, há radiadores de calefação. Durante 45 segundos, enquanto soa a Invenção a Duas Vozes nº13, em lá menor, de J.S. Bach, Gould (Feore)

---

<sup>4</sup> Uma das muitas fotos de divulgação feita para a Columbia Records, hoje Sony Music. Girard se baseou em algumas delas para definir determinados cenários do seu filme (ver capítulos 1 e 4).

permanece sentado, imóvel, exatamente na posição da fotografia. Mantém o olhar fixo em direção à câmera, enquanto a imagem se fecha aos poucos, indo de um plano de conjunto a um close, em uma única tomada. O ator realiza apenas um movimento, que ocorre em sincronia com a música: seus olhos se fecham durante no arpejo final.



Gould (Colm Feore) em *Forty-five seconds and a Chair*, de François Girard.

A aproximação da câmera permite que o espectador veja mais de perto a reconstrução desta fotografia. Já o movimento sincronizado dos olhos estabelece uma ligação entre a música e o personagem semelhante à do primeiro curta, em que seus passos coincidem com as notas finais da peça de Bach. Portanto, ao invés de narrar algo, o *Forty-five seconds and a Chair* oferece ao espectador uma experiência de contemplação visual (reconstituição fotográfica) e sonora

(gravação de Gould), cuja conexão, além do tempo (a duração da imagem está subordinada à música), é reforçada pelo único gesto que ocorre nos 45 segundos do curta.

O contato mais direto com a tradição do experimentalismo canadense ocorre no 20º curta, *Gould meets McLaren*, contendo uma animação do próprio McLaren. Trata-se da última parte do *Spheres*, conjunto de três animações, realizadas em 1969, em parceria com René Jodoin. Este filme foi encomendado ao NFB especialmente para ser incluído em um programa chamado “O Ouvinte Bem Preparado”, criado e produzido por Glenn Gould para a CBC (Canadian Broadcasting Corporation).<sup>5</sup> A reprodução, na íntegra, de uma destas animações, pode ser vista como uma espécie de homenagem de Girard ao encontro destes dois grandes artistas canadenses<sup>6</sup>, já que é o único momento, de todo o filme, em que o cineasta insere trechos de um outro filme sem qualquer tipo de manipulação.

O cinema experimental de McLaren, além de tecnicamente inovador, privilegia a relação da música com a imagem. Seus filmes geralmente excluem a palavra e os ruídos naturalistas e destacam a música. Suas animações são mais do que meras ilustrações de sons musicais ou vice-versa, pois promovem uma interação entre os estímulos visuais e sonoros. Em algumas delas, McLaren desenhou diretamente na película, dando a impressão de que as imagens são desencadeadas pela audição da música, como em *Begone Dull Care* (1949), filme realizado a partir de um tema de jazz de Oscar Peterson, interpretado pelo Oscar Peterson Trio. A música foi precisamente medida e analisada para, depois, ser visualmente traduzida. Suas três partes são

---

<sup>5</sup> Neste programa, Gould, além de interpretar quatro fugas do Livro II de *O Cravo Bem Temperado* de Bach, conversa com Curtis Davis sobre o apogeu e o declínio da técnica do contraponto na música ocidental. *O Ouvinte Bem Preparado* foi ao ar, pela primeira vez, em 18 de fevereiro de 1970.

<sup>6</sup> Embora McLaren fosse escocês, sua obra é tida como um patrimônio cultural canadense.

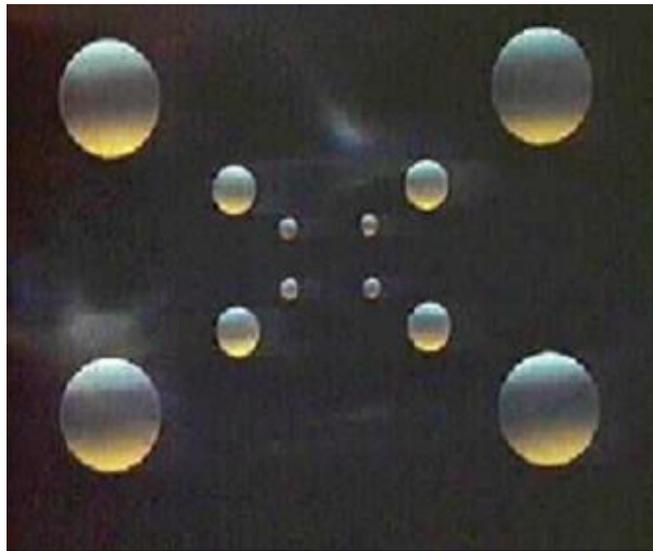
retratadas de forma diferente, sempre através da relação entre os eventos sonoros (ritmo, timbre, melodia) e os elementos plásticos (cores, formas, traços).

A animação reproduzida no 20<sup>o</sup> curta foi elaborada com base na interpretação de Gould da Fuga nº 14, em fá sustenido menor (a quatro vozes), do Livro II de *O Cravo Bem Temperado* de J.S. Bach, e apresenta uma esfera branca que vai, ao longo do desenvolvimento da música, se multiplicando e se re-multiplicando na tela. A fuga é uma forma musical contrapontística rigidamente estruturada e possui um número pré-estabelecido de “vozes” (linhas melódicas que se desenvolvem paralelamente) que, ao longo da peça, se relacionam de diferentes formas. Geralmente, há um tema melódico principal que percorre todas estas vozes. No começo, o tema é exposto por uma única voz. Em seguida, as outras vozes o apresentam, uma a uma, em outra tonalidade, como resposta à voz inicial. A seguir, o tema é desenvolvido, fragmentado, invertido, multiplicado e ampliado pelo emaranhado de vozes. Por fim, há uma recapitulação do tema, feita voz a voz novamente, sem a obrigatoriedade de representação do tema em todas as vozes.

No filme, não há uma sincronia exata entre a animação e a fuga de Bach. Entretanto, a multiplicação e o movimento simétrico das esferas de McLaren lembram a multiplicação das vozes e a estrutura simétrica da música. No começo, há uma única esfera que, de acordo com um efeito de profundidade e perspectiva, parece estar vindo do fundo da tela em direção ao centro. Nas primeiras notas da fuga de Bach, ela se divide em duas e ambas se movem, em direções opostas, para as bordas do quadro. Em seguida, dividem-se novamente e continuam a se multiplicar até somarem 16. Ao longo do curta, as esferas movimentam-se harmoniosamente sobre um fundo azul escuro, entre uma série de nuvens em constante movimento. Pouco a pouco,

as esferas voltam a se fundir até novamente se tornarem uma que, como no começo, através de um efeito de profundidade e perspectiva, movimenta-se do centro da tela para o fundo infinito.

Quando o tema principal da fuga se perde no emaranhado contrapontístico, também a lógica da divisão das esferas fica menos evidente. Da mesma forma, a idéia de “retorno” representada pela fusão das esferas acompanha a “recapitulação” do tema principal. Mesmo não havendo uma correspondência sincrônica exata entre a animação de McLaren e a peça de Bach, existem similaridades no modo como as melodias e as esferas se desenvolvem nos seus respectivos meios, música e imagem.



*Spheres* (1969), de Norman McLaren

Este curta sugere uma outra relação interessante: o movimento da esfera, no começo e no fim da animação, lembra o de Gould, no primeiro e no 31<sup>o</sup> curta, o *(Ária)* e o *Aria (reprise)*, em

que o pianista se aproxima e se afasta da objetiva da câmera, justamente por deslocar-se do fundo branco infinito, para frente e para trás. Entre Girard e McLaren, há uma coincidência na busca de interação entre a música e imagem, algo explorado por Girard nos demais curtas experimentais.

Por exemplo, em *Variation in C minor*, o sétimo curta, ouve-se o ruído de um projetor de filmes enquanto a tela ainda está escura. A seguir, tem início uma gravação de Gould de uma das 32 variações em dó menor de Beethoven. Neste momento, surgem duas linhas verticais na tela que vibram em sincronia com a música. São os dois canais da banda sonora de um filme. Ou seja, a única informação visual do curta revela o suporte em que a música está registrada. Com isto, o espectador pode “ver” a música “filmada”, o que faz com que a apreensão da música ocorra não só pelos ouvidos, mas também pelos olhos.

Revelar visualmente a pista sonora é algo que o animador do NFB fez em mais de um filme. *Synchrony* (1970), por exemplo, mostra, na imagem, experimentações sonoras com padrões gráficos impressos diretamente na película, técnica por ele chamada de “som animado” ou “som sintético”.<sup>7</sup> Já Girard, ao invés de uma experimentação com o registro do som, mostra o suporte em que a música está gravada, uma experiência singular da percepção da música no filme.

Outro curta, ainda, lembra McLaren, o n<sup>o</sup> 25, *Diary of One Day*, tanto pela relação das imagens com a música, quanto pelo conteúdo visual. Após o intertítulo, com a tela ainda escura, soam batimentos cardíacos e, muito discretamente, ressoam os harmônicos de um piano. No

---

<sup>7</sup> Registro ótico do som que dispensa o uso de microfone ou de qualquer sistema de captação sonora. O som é gerado através de um processo de animação: padrões gráficos são impressos quadro a quadro na pista-sonora da película.

fundo escuro há alguns números brancos. Em seguida, surge a imagem de um coração batendo, vista através de um monitor de raio x. Junto com a imagem, começa a soar a giga da suíte para piano op. 25, de Schoenberg. Os batimentos cardíacos, portanto, entram em contraponto com a música. É possível ver, ao redor do coração, as artérias pulsando. Em seguida, uma mão é revelada. Depois, um ombro, sempre através do raio x. O movimento do ombro parece combinar com a música. Vê-se, então, um crânio, que também se move de acordo com a música. Volta o coração.

Estas imagens internas estão sempre intercaladas com outras que, como a primeira (fundo escuro com números brancos), têm a aparência de um negativo fotográfico e possuem anotações variadas. São números, palavras e fórmulas matemáticas extraídas do diário pessoal de Gould, no qual o pianista fazia anotações sobre seu estado de saúde (pressão arterial, temperatura, dores e outros sintomas), sobre os remédios que tomava (doses, horário), sobre as condições climáticas de várias cidades e ainda sobre cotações do mercado financeiro.<sup>8</sup>

Aos poucos, é possível notar que as mãos vistas no raio x movimentam-se como se estivessem tocando piano. À medida que a imagem revela partes do corpo (costelas, pescoço, mãos, pé), percebe-se que a radiografia mostra o pianista executando a música de Schoenberg. A música termina e, outra vez, a imagem do coração enche a tela, ainda pulsando no mesmo ritmo.

A construção visual em *Diary of One Day*, ao sugerir movimentos sincrônicos em relação à música, contribui para a apreensão do som e da imagem como eventos integrados, característica

---

<sup>8</sup> Atualmente, este diário pertence ao acervo da *Music Division - National Library of Canada*, em Ottawa.

recorrente nas animações de McLaren. Outra similaridade entre os cineastas é a escolha de recursos visuais. McLaren usou um raio x do seu crânio, feito em 1955, em um documentário sobre sua obra, de Donald McWilliams.<sup>9</sup> A idéia do filme, que partiu do próprio McLaren, era explicar como funcionava o seu processo criativo. Neste raio x, ele rabiscou vários desenhos com o objetivo de representar seu pensamentos.

O curta de Girard, além de ilustrar a tendência hipocondríaca de Gould (através de fragmentos do seu diário pessoal e do dispositivo radiográfico usado em diagnósticos), parece buscar, como a radiografia de McLaren, o processo criativo que o ato de tocar piano envolve. A imagem explora “internamente” o corpo do músico durante uma execução musical. Como bem coloca Darrell Varga<sup>10</sup>, referindo-se às idéias de McLuhan<sup>11</sup> desenvolvidas em “Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem”, há uma espécie de “McLuhanização” da apreensão do conteúdo da imagem, pois o meio (raio x) estende o olhar do espectador para dentro do corpo.

Tal qual Gould, que procurava revelar a estrutura da música nas suas interpretações e, para tanto, muitas vezes usava meios tecnológicos, Girard, em sua interpretação visual da execução pianística, também usa a tecnologia para revelar a estrutura anatômica do músico. Se outros curtas, magicamente, revelaram o pensamento musical de Gould, desta vez a peculiaridade está em “ver” como o seu corpo funciona internamente. Ou seja, há uma aproximação entre a

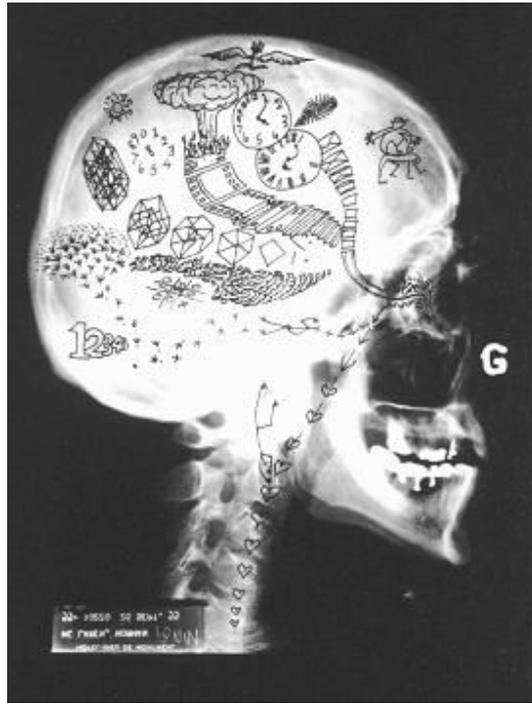
---

<sup>9</sup> *Creative Process: Norman McLaren* foi produzido pelo NFB e lançado em 1991.

<sup>10</sup> VARGA, Darrell. “Locating the artist in Thirty-two Short Films about Glenn Gould” in: *The Canadian Journal of Film Studies*, volume 12 n. 2 – Fall 2003. Montreal (McGill University), 2003.

<sup>11</sup> McLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. (Tradução de Décio Pignatari) São Paulo, Cultrix, 1974.

forma como o curta representa a performance e o ideal gouldiano de interpretação: o desnudamento da estrutura como um dos caminhos para o êxtase.



Radiografia de Norman McLaren (1955), usada no filme *Creative Process: Norman McLaren* (1991), de Donald McWilliams.

Algo semelhante ocorre no 10º curta, em que a imagem fornece a visão da estrutura interna de um piano. As palmas do curta anterior ainda soam quando surge o intertítulo, **CD 318**, referência ao número de série de um dos pianos *Steinway* de Gould. A câmera passeia pelo instrumento enquanto ouve-se o prelúdio nº 2 do volume I de *O Cravo bem Temperado* de Bach. Diferentes planos revelam o movimento dos martelos e das cordas vibrando, em perfeita sincronia com a música. Na cadência final do prelúdio (que é um momento lírico e subjetivo na

interpretação), a câmera se desvia dos movimentos das teclas e se concentra em partes do piano cujo movimento não compromete a impressão de sincronia. Quando a música termina, a câmera destaca o selo interno do instrumento que contém a inscrição do intertítulo.

Há uma fusão para a próxima imagem, que é um plano-sequência. A câmera, agora fixa, enquadra o tampo aberto do piano. Um lento *zoom out* amplia o espaço enquadrado. Um funcionário do teatro fecha o tampo e se apóia no piano. Um segundo funcionário entra em campo, pelo lado direito do quadro. Eles cobrem o piano com uma capa, colocam a cadeira de Gould sobre o instrumento e o empurram para o lado direito, até saírem do quadro. Na banda sonora, apenas os ruídos realistas quebram o silêncio. Pouco a pouco, as luzes do teatro são apagadas até a tela ficar totalmente escura, reforçando a idéia de que algo se encerrou na carreira de Gould.

Conforme se pode perceber, existem duas partes distintas em **CD 318**. A primeira destaca, visual e sonoramente, a música resultante de uma performance ao piano. A segunda, mostra um piano em silêncio que, no momento em que é recolhido, dá espaço a um palco vazio. Embora exista uma ação explícita nesta segunda parte, é a primeira que determinou a classificação deste curta como experimental, já que a natureza da relação entre a música e a imagem é semelhante aos outros curtas analisados neste capítulo.

Girard, não apenas neste curta mas em todo o filme, jamais aborda as execuções musicais de Gould através da presença dominante do intérprete, como o que ocorre, por exemplo, no célebre filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968),

em que há um destaque para as execuções sem interrupção de Gustav Leonhardt<sup>12</sup>. Ao contrário, Gould (Feore) não aparece tocando e, no caso do *CD 318*, o ato da performance é visto pelas imagens internas do instrumento.

Revela-se, portanto, a opção estilística de Girard como uma tentativa de se aproximar do ideal do próprio Gould, segundo o qual a música deveria ser absorvida sem a figura centralizadora do instrumentista. Se, no entanto, Girard é fiel ao músico, ele não deixa de apresentar sua própria forma de percepção da música, ao introduzir um aspecto visual para o som. Parecendo estar em busca de algo inerente à execução musical, neste curta a câmera explora o interior do piano, fazendo com que o emaranhado mecânico seja o único elemento visual que atesta a interação intérprete/instrumento. Este fato foi descrito por Varga<sup>13</sup> como uma “imagem McLuhanizada do artista”, pois a câmera de Girard revela o instrumento como extensão do pianista.

## **5. 2 Formatos e Variações:**

Da mesma forma que Girard explorou elementos documentais em curtas que não dialogam com o formato do documentário (ver capítulo 4), suas “experiências filmadas” se estendem aos curtas dramatizados, configurando um hibridismo. De um modo geral, como a maior parte dos 32 curtas são os dramatizados, tanto os documentais como os experimentais servem para romper, ao longo do filme, com uma possível hegemonia da apreensão do “artista

---

<sup>12</sup> Cravista de origem holandesa que atua como J.S.Bach no filme de Straub e Huillet.

<sup>13</sup> VARGA, Darrell. “Locating the Artist in Thirty-two Short Films about Glenn Gould” in: *The Canadian Journal of Film Studies*, volume 12 n. 2 – Fall 2003. Montreal (McGill University), 2003.

Gould” via ficção. Entretanto, Girard parece também ter se preocupado em estender este rompimento para as dramatizações em si, seja através da inclusão de objetos reais (que apontam para um universo histórico anterior ao filme) ou ainda pelas construções filmicas que interrompem a suposta coerência diegética ao priorizar uma percepção “mágica”, principalmente pelo uso de um ponto de escuta assumidamente subjetivo.

É o que ocorre, por exemplo, em *Practice*, o 8<sup>o</sup> curta, que apresenta Gould mentalmente interpretando o *Allegretto* da Sonata “Tempestade”, de Beethoven (ver capítulo 3, item 3.1) e em *Truck Stop*, o 15<sup>o</sup>, em que o emaranhado de vozes adquire, através dos ouvidos do pianista, a forma de uma composição musical (ver capítulo 3, item 3.3). Já o *CD 318* realiza um hibridismo em direção oposta, passando de uma experiência visual subjetiva (pelo interior do verdadeiro piano *Steinway CD 318*), à reconstituição dos bastidores do último concerto público de Gould, que apresenta um simbólico recolhimento do seu piano e de sua cadeira especial, silenciosamente realizado por dois funcionários do teatro.

No entanto, vale frisar que o caráter híbrido não se resume a procedimentos experimentais em curtas dramatizados. Por exemplo, no 30<sup>o</sup> curta, *Voyager*, imagens de arquivo são a matéria-prima para as experimentações. Girard usou arquivos visuais da NASA que mostram o lançamento de um foguete. A montagem alterna vários pontos de vista, em *slow motion*, do momento em que o foguete está se desprendendo de sua base, possibilitando uma apreensão visual múltipla da queima resultante.

A experimentação, em *Voyager*, também se estende à banda-sonora. Primeiro, há a alteração dos sons resultante do próprio efeito de *slow motion* que, parafraseando Jean Epstein,

“nos revela aspectos que nunca havíamos visto ou ouvido”<sup>14</sup>. Com o volume bem reduzido, estes sons modificados mesclam-se com o Prelúdio em ré menor (dos Nove Pequenos Prelúdios), de J.S.Bach. Outra experiência sonora é o deslocamento da *voice over* explicativa (sobre o porquê da presença destas imagens de arquivo da NASA), para o próximo curta, o *Aria (reprise)*.

Enquanto neste outro curta (o 31º) Gould caminha na neve, em direção ao horizonte, a *voice over* de Feore, mesclada ao Prelúdio nº1 (primeiro volume de O Cravo bem Temperado), de Bach, explica o que foi visto antes: duas sondas espaciais lançadas pelo Governo dos Estados Unidos (*Voyager I e II*) levaram, entre os muitos registros de uma vida inteligente no planeta Terra, uma pequena peça de Bach interpretada por Gould (ver capítulo 2). Trata-se de uma típica voz informativa de documentários (a “voz de Deus”, onipotente e onipresente, que detém a verdade sobre as imagens), porém, deslocada das imagens documentais (experimentalmente construídas) do curta anterior (o 30º).

Embora *Aria (reprise)* retome o cenário do primeiro curta (*Aria*) e, por este motivo, pareça ser o último pequeno filme, ele é o 31º. *Credits* é o 32º e, como diz o intertítulo, apresenta os créditos finais. Em princípio, é possível questionar o fato de as informações técnicas do filme constituírem um dos 32 curtas sobre Gould. Porém, além das palavras listadas na tela, *Credits* apresenta outros dois elementos importantes que se somam ao mosaico de curtas sobre Gould.

Um deles é a música que, como uma linha melódica totalmente independente da imagem, traz uma única interpretação de Gould que não é de piano, mas de órgão: o Contraponto nº 9 da

---

<sup>14</sup> Epstein, Jean. “O Cinema do Diabo (excertos)” in: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro (Graal), 1983. p.300.

Arte da Fuga, de J.S.Bach. Gould também era organista e Girard, no final do seu filme, recupera o instrumento no qual seu biografado oficialmente tocou em público pela primeira vez, aos 12 anos.<sup>15</sup> Segundo Friedrich, Gould costumava dizer que foi graças ao órgão que aprendeu “o significado da linha do baixo, de um toque distanciado e, é claro, o gênio de Bach”.<sup>16</sup> O outro, é a última informação do curta: uma pequena fotografia do verdadeiro Gould. Enfim, Girard não apenas se inspirou em registros iconográficos ao construir alguns curtas, mas opta por encerrar seu filme com uma imagem real, se é que se pode considerar uma fotografia como tal.

O fato é que, embora o 31º curta realmente funcione como uma reprise do primeiro, já que retoma Bach, via Prelúdio nº1 (primeiro volume de *O Cravo bem Temperado*), e Gould, através de mais uma releitura da foto de Don Hunstein, o curta nº 32 não deixa de resgatar elementos que permeiam a abertura do filme. A música também é de Bach. Não é a gravação que lançou mundialmente o pianista (primeira versão das *Variações Goldberg*), mas um registro no instrumento que o lançou publicamente e, por fim, a última imagem não é uma interpretação visual de Gould, mas sim uma fotografia feita por Hunstein.

Se Bach foi, para Gould, uma de suas grandes inspirações (principalmente por ser um compositor que não cedeu às tendências dominantes da criação musical de sua época)<sup>17</sup>, ambos são os inspiradores de Girard que, ao fazer um filme sobre Gould, buscou elementos estéticos e formais nos dois. De Bach, veio a idéia da estrutura (32 variações - 32 curtas) e da forma

---

<sup>15</sup> Gould se apresentou pela primeira vez no Auditório do Conservatório de Toronto, no dia 16 de fevereiro de 1945. Ele executou, no órgão, a Fantasia e Fuga de Dó menor de J.S. Bach e o primeiro movimento do Concerto para Órgão em Sol Maior de Dupuis.

<sup>16</sup> FRIEDRICH, Otto. Op. Cit. pg. 42.

<sup>17</sup> Durante o período em que Bach compôs suas últimas obras (entre 1730-50), já havia uma mudança determinante na escrita musical, na qual uma ordem harmônica “vertical” estava norteando a polifonia e não mais o relacionamento “horizontal” entre as vozes.

(variedade e mescla de formas musicais - variedade e mescla de formatos), de Gould, entre muitas coisas, o cineasta recupera o relacionamento com a música - plural e singular, ao mesmo tempo - fato que, nas palavras de Nattiez<sup>18</sup>, significa um olhar moderno (formalista), por um lado, e uma antecipação do pós-moderno (mistura de estilos), por outro. O filme de Girard, como afirma Loisel<sup>19</sup>, não se resume a uma “bricolagem pós-modernista” e reflete esta dualidade de Gould pois, ao mesmo tempo em que há, entre muitas características, práticas ficcionais, documentais e próximas ao experimentalismo, condizentes com a cinematografia canadense (em especial, o chamado Cânone Nacional – ver capítulo 4), há uma resistência constante a um realismo representativo, resultante, em boa parte, da forma fragmentada e do pluralismo estilístico.

---

<sup>18</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. “Gould Singulier: Structure et Atemporalité dans la Pensée Gouldienne” in: GUERTIN, G. (org.). *Glenn Gould Pluriel*. Verden, Qc (Louise Courteau), 1993.

<sup>19</sup> LOISELLE, André. “François Girard’s Glenn Gould and The Idea of North” in: *Reverse Snof*, volume 1, nº3 1994. pg. 9.

## *Conclusão*

O filme de Girard inspirou uma análise impregnada por questões musicais, revelando a musicalidade intrínseca a *Thirty-Two Short Films about Glenn Gould*. Em princípio, pelo fato de ser um filme sobre “um músico e sua música”, a presença da música naturalmente se diferencia, pois ela tende a escapar, no filme, de estar apenas subordinada à narrativa. Porém, a escuta como um todo é valorizada por Girard, fato que fica evidente no começo da maioria dos curtas, pois quase sempre o som é a primeira informação fornecida ao espectador, “ainda com a tela preta”.

Este procedimento reforça a apreensão dos curtas como algo a ser cuidadosamente escutado. Além disso, em alguns curtas, a primeira imagem revelada, após os sons, é de uma paisagem natural (neve, lagos, árvores, rio), cuja tomada, seja com a câmera fixa ou com um lento movimento, convida o espectador a uma contemplação. Tal posição contribui para uma percepção sonora mais detalhada do que já foi escutado, pois o espectador ganha tempo para localizar os sons na imagem.

Conforme foi demonstrado, os elementos visuais e sonoros do primeiro curta, além de introduzirem temas que serão retomados no decorrer do filme, demarcam situações-chave das questões musicais que inspiraram Girard. A música que soa em *Aria* é a abertura da peça de Bach, da qual deriva a estruturação do filme. Quem a interpreta é o pianista que o filme retrata. Soma-se a isto, o modo peculiar como esta música se articula com a imagem, o que promove uma escuta diferenciada, característica central para a compreensão de como é o Gould de Girard.

Ou seja, através da apreensão auditiva dos curtas, Girard tenta traduzir como Gould percebe musicalmente o mundo ao seu redor. As vozes, mediadas ou não, são exploradas além dos seus conteúdos semânticos, tanto nos solitários monólogos interiores quanto nos diálogos que vão desde uma íntima conversa até um emaranhado de vozes.

Os curtas também se solidarizam com Gould através da câmera que, em vários momentos, reafirma a subjetividade necessária para perceber o universo do músico. Determinadas situações são parcialmente vistas, pois alguns curtas terminam no meio de algo que ainda transcorre (uma conversa telefônica, um passeio noturno pela cidade vazia, um diálogo imaginário). As possíveis performances ao piano nunca são objetivamente mostradas. Ao contrário, a imagem parece refletir o ideal pregado por Gould, no qual os meios tecnológicos são fundamentais na medida em que revelam algo que se circunscreve entre a razão e a emoção.

Gould, que defendia a escuta da música desvinculada da figura do intérprete, abandona os palcos para dedicar-se às gravações e ampliar suas experiências com outro meio que o fascinava, o rádio. Os curtas refletem estas opções de Gould não apenas nas ações do personagem mas, sobretudo, na forma como o som e a música estão articulados. Desta forma, Girard não aborda o *The Idea of North* apenas no curta que reproduz sua transmissão, mas também ao usar, na banda-sonora, as técnicas de edição usadas por Gould. Ou seja, da mesma forma que Gould trouxe para o rádio estruturas contrapontísticas inspiradas em peças musicais, Girard coloca, no filme, texturas sonoras inspiradas em Gould.

Várias escutas são construídas também em torno das gravações originais, que ora são percebidas, no filme, via “escuta mental” do personagem, ora através de uma interpretação promovida pela imagem, como o que ocorre em *Gould meets McLaren*. Por outro lado, quando entendidas como gravações originais do verdadeiro Gould, funcionam como um real documento sonoro, independentemente da imagem.

Enfim, ao traduzir cinematograficamente o universo gouldiano, Girard realiza uma orquestração minuciosa entre sons (vozes, ruídos, músicas) e imagens (documentais, ficcionais e experimentais). Tudo parece servir como matéria prima para construir uma experiência filmica que assumidamente promove a escuta. Por isso, mais do que fazer um filme sobre música, Girard preocupou-se em filmar a música ou, ao menos, conceber musicalmente o filme. Portanto, realizou não apenas 32 curtas sobre Gould, mas recriou Gould em 32 curtas.

## ***Anexo 1 - Filmes e Vídeos de François Girard***

**Das Brunch**, 1983

Formato: vídeo-arte

Produtora: *Zone Productions*

**Human Scope**, 1984

Formato: vídeo-arte

Produtora: *Zone Productions*

**Le train**, 1985

Formato: vídeo-arte

Produtora: *Zone Productions*

**Monsieur Léon**, 1986

Formato: vídeo (ficção)

Produtora: *Zone Productions*

**Tango, Tango**, 1986

Formato: vídeo de dança

Produtora: *Agent Orange*

Prêmio: Placa de Prata – Vídeo - 25<sup>o</sup> Festival Internacional de Cinema de Chicago 1989

**Montréal danse**, 1988

Formato: vídeo de dança

Produtora: *Agent Orange*

**Mourir**, 1988

Formato: vídeo ficção (longa-metragem)

Produtora: *Velvet Camera*

**Suspect No. 1**, 1988

Formato: vídeo ficção (média-metragem)

Produtora: *Velvet Camera*

**Vie et mort de l'architecte**, 1989

Formato: vídeo ficção (média-metragem)

Produtora: *Velvet Câmera*

Prêmio: Ouro - 12<sup>o</sup> Festival Internacional de Filmes de Huston

**Cargo**, 1990

Formato: 35 mm (longa-metragem)

Produtora: *Velvet Câmera*

Roteiro: François Girard e Michel Langlois

Filme de Abertura do Festival do Novo Cinema de Montreal, 1990

**Le dortoir**, 1991

Formato: vídeo de ficção (média-metragem)

Produtora: *Rhombus Media*

Prêmio Internacional no Emmy Awards - Performing Arts 1991 (New York)

Grande Prêmio FIPA d'Or pour Image et Musique 1991 (Cannes)

Prêmio principal no Festival Internacional de Televisão de Banff, 1991

**Le jardin des ombres**, 1993

Formato: vídeo de ficção musical

Produtora: *Velvet Camera*

Filme de abertura do Festival Internacional de Filmes sobre Arte de Montreal, 1993

**Thirty-Two Short Films about Glenn Gould, 1993**

Formato: 35 mm (longa-metragem)

Produtora: *Rhombus Media*

Roteiro: François Girard e Don McKellar

Prêmios: Melhor Filme e Prêmio Especial do Júri Toronto 1993, Prêmio Especial do Júri – Mostra Internacional de São Paulo 1994, Prêmio Especial, Itália 1995

**Peter Gabriel's Secret World, 1994**

Formato: Vídeo Musical

Produção: Peter Gabriel, Robert Lepage (*RealWorld*)

Prêmio: Melhor Vídeo Musical (formato longo) Grammy (EUA), 1996

**The Sound of Carceri: Bach Cello Suite #2 from Yo-Yo Ma Inspired by Bach, 1997**

Formato: filme para TV (média-metragem)

Produtora: *Rhombus Media*

Roteiro: François Girard

**The Red Violin 1998** (director; co-writer with Don McKellar)

Formato: 35 mm (longa-metragem)

Produtora: *Rhombus Media*

Prêmios: Prêmio de Melhor Contribuição Artística - Tóquio 1998, Oscar de Melhor Música Original – EUA 2000.

## ***Thirty-Two Short Films About Glenn Gould* (1993)**

### **Ficha Técnica:**

Direção: François Girard

Produtor: Niv Fichman

Roteiro: François Girard e Don McKellar

Direção de Fotografia: Alain Dostie

Montagem: Gaétan Huot

Produzido por: Rhombus Media Inc.

Produtores Associados: Telefilm Canada e Ontario Film Development Corporation

Músicas: todas músicas tocadas ao piano são gravações originais de Glenn Gould (© Sony Classical)

### ***(Aria)***

Ária das Variações Goldberg ,de J.S. Bach (BWV 988).

(primeira versão, gravada em 1955)

### ***Lake Simcoe***

Abertura da Ópera Tristão de Isolda de R. Wagner, interpretada pela Orquestra Filarmônica da NBC, regida por Arturo Toscanini (gravada em 1952 ,© BMG).

### ***45 Seconds and a Chair***

Invenções a duas vozes nº 13, de J. S.Bach (BWV 784).

### ***Gould meets Gould***

Prelúdio da Suíte Inglesa nº 5, de J.S. Bach (BWV 810).

### ***Hamburg***

Allegro Molto da Sonata nº 13 em Mi# Maior, Op. 27, de Beethoven.

### ***Variation in C Minor***

Variações 26 e 27 das 32 Variações em dó menor, de Beethoven.

### ***Practice***

Allegretto da Sonata nº 17, em ré menor, Op. 31, nº 2, de Beethoven.

### ***CD 318***

Prelúdio nº 2, em dó menor, de O Cravo bem Temperado, volume 1, de J.S. Bach.

### ***Passion According to Gould***

Giga da Suíte Inglesa nº 2, em lá menor, de J.S. Bach (BWV 807).

### ***Opus 1***

Opus 1, de Glenn Gould. Quarteto de Cordas de Bruno Monsaingeon (© Sony Classical).

### ***Crossed Paths***

Adagio Cantabile da Sonata em si menor, Op. 5, de Richard Strauss.

### ***Truck Stop***

Downtown, de Tony Hatch, gravada por Petula Clark (© MCA e Welbec Music).

### ***Solitude***

Andantino da Sonatina para Piano, em Mi Maior, Op. 67, nº 2, de Jean Sibelius.

### ***Questions with no Answers***

Prelúdio da Suíte Inglesa nº 2, em lá menor, de J.S. Bach (BWV 807).

### ***A Letter***

Variação nº19 das Variações Goldberg, de J.S. Bach (BWV 988).

### ***Gould meets McLaren***

Fuga nº14, em fá# menor, de O Cravo bem Temperado, volume 1, de J.S. Bach.

***The Tip***

Precipitato da Sonata nº 7 in Si b Maior, Op. 83, de Sergei Prokofiev.

***Personal Ad***

Désir, das 2 Peças Op. 57, de Alexander Scriabin.

***Pills***

Sehr Lebhaft, da Sonata para Piano nº 3, de Paul Hindemith.

***Diary of One Day***

Giga da Suíte para Piano, Op. 25, de Arnold Schoenberg.

***Motel Wawa***

Ruhig bewegte Viertel, da Sonata nº 1, de Paul Hindemith.

***Forty-Nine***

Leicht e Zart, das Seis Pequenas Peças para Piano, de Arnold Schoenberg.

***Leaving***

Sarabanda da Suíte Francesa nº 1, em ré menor, de J.S. Bach (BWV 812).

***Voyager***

Prelúdio em dó menor, dos Nove Pequenos Prelúdios, de J.S.Bach (BWV 926).

***Aria (reprise)***

Prelúdio nº 1, em dó Maior, de O Cravo bem Temperado, volume 1, de J.S. Bach.

***Credits***

Contraponto nº 9, da Arte da Fuga, de J.S.Bach (BWV 1080).

## ***Anexo 2 - Glenn Gould***

Glenn Gould nasceu em Toronto, em 1932. Aos vinte anos, já era um pianista respeitado no Canadá, tendo feito vários recitais e concertos nas principais salas do país. Três anos mais tarde, em 1955, deu uma série de recitais nos EUA. Neste mesmo ano, realizou sua primeira gravação, as *Variações Goldberg* de Bach, na Columbia Records (NY), local onde permaneceu gravando até a sua morte. Esta gravação o tornou mundialmente conhecido e, nos anos seguintes, conquistou os palcos europeus.

Ainda nos anos 50, sua primeira transmissão radiofônica (CBC - Canadian Broadcasting Corporation) despertou-o para um forte interesse pelos meios tecnológicos, fato que teve uma grande influência no direcionamento de sua carreira profissional. Aos 31 anos abandonou definitivamente as salas de concerto e dedicou-se somente às gravações da Columbia, aos programas de rádio e TV, aos inúmeros artigos e resenhas que escreveu e a algumas poucas composições (incluindo música de filmes). A câmera e principalmente o microfone passam a representar, na filosofia gouldiana, uma possibilidade de liberdade artística, em contraposição ao aprisionamento das salas de concerto, a que Gould, a cada dia, desenvolvia uma fobia maior.

Além de alegar razões técnicas e estéticas para o abandono das performances públicas, Gould se incomodava com o modo como a crítica e a mídia em geral descreviam suas apresentações. A cadeira que usava, os movimentos do seu corpo (em especial, um tipo de auto-

regência), o som que emitia com a boca, o exagero na quantidade de roupas, tudo era “notícia” e despertava curiosidade.

Dono de um controle dinâmico impecável, Gould possuía uma habilidade peculiar para tocar melodias independentes e cantantes. Suas performances continham experimentações em relação ao tempo e a articulação e, algumas delas, geraram inúmeras objeções no meio musical. Geralmente, compositores e regentes são seus defensores. Entretanto, músicos adeptos das “interpretações históricas” raramente concordam com a visão musical gouldiana. Por exemplo, Rosalyn Tureck, que gravou as *Variações Goldberg* três vezes (uma no piano e duas no cravo), fez várias observações em relação às duas versões de Gould para a mesma obra. “Não há dúvidas de que esta peça é baseada na linha do baixo e Gould, que era um músico requintado, entendeu isso. Mas, às vezes, ele desperdiça o material das linhas superiores. Quando ele realiza isto nas variações mais livres, tudo bem, é uma questão de interpretação. Porém, quando ele faz isto com os cânones, eu o questiono. Em alguns momentos, as vozes canônicas são tocadas ‘piano’ e o baixo ‘forte’(...) Fica difícil perceber que é um cânone”, declarou Tureck.<sup>1</sup>

Gould, entretanto, não decidiu fazer isto por acaso. Em sua opinião, alguns cânones apresentavam relações estruturais no baixo que deveriam ser evidenciadas. Uma de suas peculiaridades era colocar a técnica a serviço da clareza estrutural das peças que interpretava. Muitos dos seus defensores e admiradores acharam o resultado extraordinário, declarando que, mesmo o baixo ganhando um destaque especial, as outras vozes eram completamente claras e articuladas.

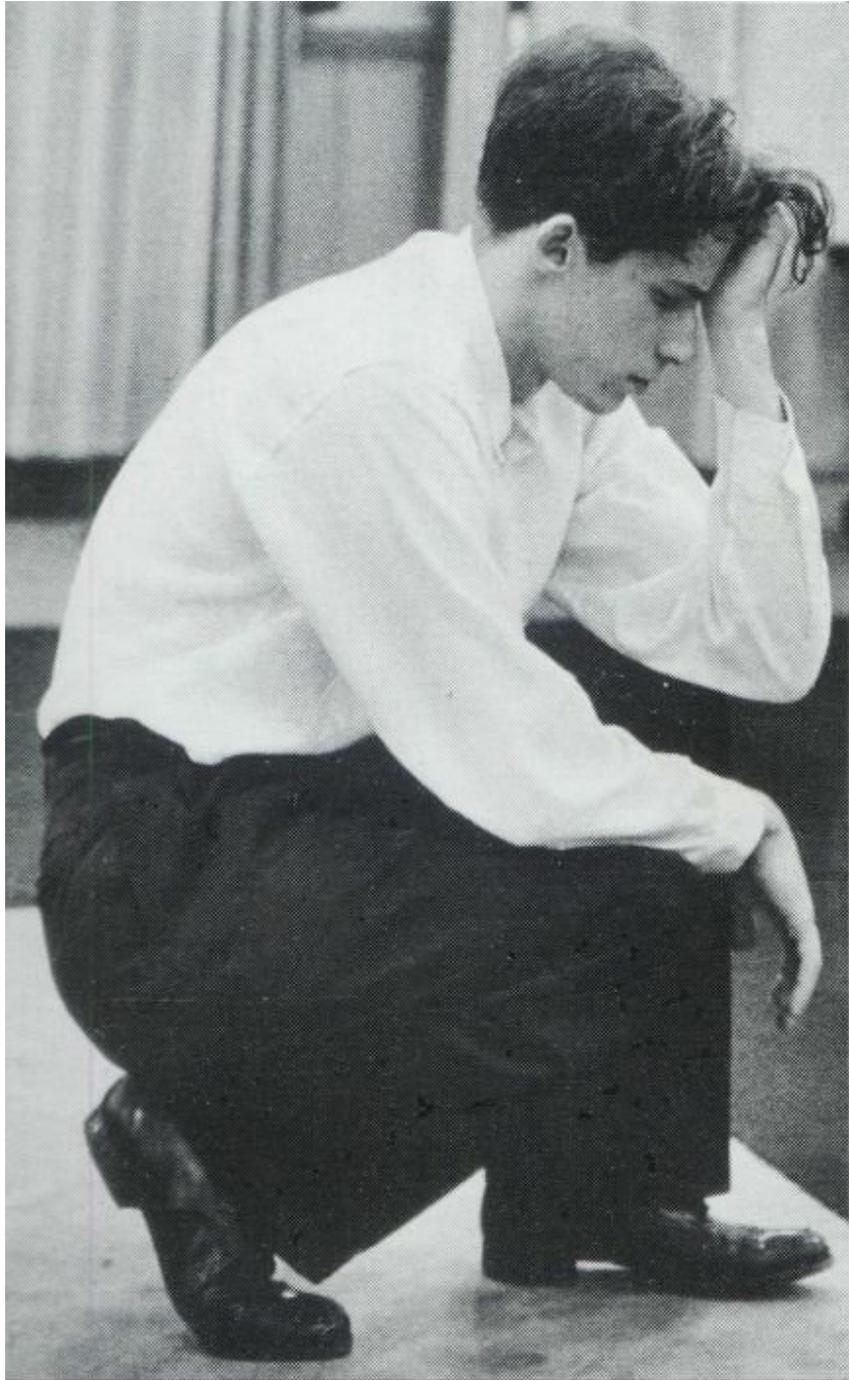
---

<sup>1</sup> AIKIN, Jim. *Glenn Gould and the Goldberg Variations* in: Collection of International Glenn Gould Society. Groningen (Editor Cornelis Hofmann), February, 1983.

O pensamento estético gouldiano tem sido objeto de reflexão desde quando o pianista ainda era um jovem em início de carreira até os dias atuais. Já nos seus primeiros recitais, seu repertório dava pistas do tipo de aproximação que teria com o meio musical. Gould privilegiava obras com estrutura complexa e com um rigor matemático. Costumava dizer que só via sentido em peças que desafiavam o processo mental do intérprete. Através deste tipo de desafio, concebia suas performances, quase sempre voltadas para um tipo de emoção resultante de um “entendimento intelectual”.

Para Gould, a música de Bach representava todas estas possibilidades de desafio, bem como a música moderna de Schoenberg, Berg e Webern, cujas obras completas para piano estavam no seu repertório. Opondo-se categoricamente ao conceito de “autenticidade” (idéia amplamente defendida pelos adeptos das “performances históricas”), fazia questão de apresentar performances inovadoras, muitas delas “provocativas”, que trouxeram à tona discussões sobre o papel e os limites do intérprete.

Controverso por um lado, fascinante por outro, Gould, além de pianista foi um pensador, uma espécie de filósofo da música. Suas idéias foram responsáveis, de certo modo, por uma redefinição da performance de várias obras do repertório tradicional. Por exemplo, algumas peças de Bach, já consagradas pelas mãos de diversos pianistas importantes, passaram a ser repensadas, principalmente pela nova geração (Gould influenciou fortemente pianistas como Ivo Pogorelich e Peter Berkin).



© Sony Classical - Foto de Don Hunstein para a Columbia Records (1956).

### ***Anexo 3- Rhombus Media***

A Produtora Canadense *Rhombus Media Inc.* foi fundada em 1979, pelos então estudantes de cinema da *York University* (Toronto) Niv Fichman e Bárbara Willis Sweete, com o objetivo de produzir vídeos e programas para a televisão sobre música, dança e artes dramáticas. Em seguida, Larry Weinstein passou a integrar a equipe. Desde o início, realizaram vários projetos em conjunto com a CBC (*Canadian Broadcasting Corporation*) e a NFB (*National Film Board of Canada*). Alguns trabalhos maiores tiveram a participação da *Téléfilm Canada*. À medida que suas produções obtiveram prêmios diversos, veio o reconhecimento internacional e, com isso, o crescimento da produtora. Os projetos atravessaram as fronteiras canadenses e a ganharam espaço nas televisões ao redor do mundo, o que abriu portas para co-produções internacionais, especialmente com redes de televisão européias. Logo após, a *Rhombus Media* começou a atuar também no campo cinematográfico.

Principais Produções (além da parceria com Girard):

#### **Satie and Suzanne (1994)**

Formato: vídeo (média-metragem)

Direção: Tim Southam

Música de Erik Satie interpretada por Reinbert de Leeuw

Participação especial: Cirque du Soleil

**Tokyo Waltz (1997)**

Formato: vídeo (média-metragem)

Direção: Niv Fichman

Interpretações musicais de Yo-Yo Ma, Mark O'Connnor e Edgar Meyer.

**Ravel's Brain (2001)**

Formato: vídeo (média-metragem)

Direção: Larry Weinstein

Música de Maurice Ravel interpretada pela Orquestra Sinfônica da Rádio WDR, Colônia, Alemanha.

**Last Night (1998)**

Formato: 35 mm (longa-metragem)

Direção e Roteiro: Don McKellar

Prêmios: Prêmio da Juventude – Cannes, 1998; Prêmio Diretor Estreante - Mar del Plata 1998; Melhor Primeiro Filme – Toronto, 1998.

**A Música Mais Triste do Mundo (The Saddest Music In The World – 2003)**

Formato: 35 mm (longa-metragem)

Direção: Guy Maddin

**Childstar (2004)**

Formato: 35 mm (longa-metragem)

Direção e Roteiro: Don McKellar

## ***Referências Bibliográficas***

### ***Sobre a relação música/cinema:***

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

**BUHLER, James e NEUMEYER, David.** “Review: Caryl Flinn’s *Strains of Utopia*” in: *Journal of The American Musicological Society*. Volume 47, número 2 (Summer 1994).

**CARRASCO, Ney.** *Syngkronos – A Formação da Poética Musical do Cinema*. São Paulo (Editora Via Lettera), 2003.

**CARROLL, Noël.** “Popular Film and TV” (cap. IX, parte II *Notes on Movie Music*) in: *Theorizing The Moving Image*. Cambridge (University Press), 1996. pp. 139-145.

**CHION, Michel.** *La Voix au Cinéma* Paris (Cahiers du Cinéma - Éditions de l’Etoile),1982.

\_\_\_\_\_ *Le Son au Cinéma*. Paris (Cahiers du Cinéma- Éditions de l’Etoile),1985.

\_\_\_\_\_ *L’audio-vision*. Paris (Nathan), 1990.

\_\_\_\_\_ *La Musique au Cinéma - Le chemins de la musique*. Paris (Fayard), 1995.

**FANO, Michel.** “Musique et Film: Filmusique” in: *Vibration n.4 (Janvier) - Musiques Medias Société*. Paris (Ed. Privat), 1987.

**FLINN, Caryl.** *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton (Princeton University Press),1992.

**GORBMAN, Claudia.** *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. London (FBI Publishing), 1987.

- JOST**, François. "Approche Narratologique des Combinaisons Audio-Visuelles" in: *Vibration n.4 (Janvier) - Musiques Medias Société*. Paris (Ed. Privat), 1987.
- KALINAK**, Kathryn. *Settling the score: Music and Classical Hollywood film*. Madison (University of Wisconsin Press), 1992.
- LEVISON**, Jerrold. "Film Music and Narrative Agency" in: *Post-Theory - Reconstructing Film Studies*. BORDWELL, David and CARROLL, Noel. (Ed.) Madison (University of Wisconsin Press), 1996.
- LONDON**, Kurt. *Film Music* New York (Arno Press), 1970.
- MACHADO**, Arlindo. "Da sinestesia, ou a visualização da música" in: *CINEMAIS* nº14, novembro/dezembro, 1998.
- MARKS**, Martin M. "Film Music: The Material, Literature and Present State of Research" in: *Journal of The University Film and Video Association* 34, nº1 (Winter 1982), p. 3-40.
- MITRY**, Jean. "Musique et Cinéma" in: *Cinéma: Theorie Lectures*. Paris (Klincksieck).
- PRENDERGAST**, Roy M. *Film Music - a neglected art - A Critical Study of Music in Films*. London, New York (W.W. Norton & Company), 1992.
- ROSAR**, William H. *The Journal of Film Music*. Volume 1, Number 1 (The International Film Music Society Inc.), 2002. pp.1-18.
- SCHAEFFER**, Pierre. "L'élément non visual au cinéma - I Analyse de la 'bande son'; II Conception de la musique; III Psychologie du rapport vision-audition" in: *La Revue du Cinéma* nº1- octobre, 2 - novembre e 3 - décembre. 1946. p. 45-8; 62-5; 51-4.
- SMITH**, Jeff. *Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of film Music* in: *Post-Theory - Reconstructing Film Studies*. BORDWELL, David and CARROLL, Noël. (Ed.) Madison/Wisconsin (University of Wisconsin Press), 1996.

**STILWELL**, Robynn J. "Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996." In: *The Journal of Film Music*. Volume 1, Number 1 (The International Film Music Society Inc.). p. 19-61.

**Sobre Glenn Gould:**

**Livros:**

**BAZZANA**, Kevin. *Glenn Gould: The Performer in The Work*. New York (Oxford University Press), 1997.

**COTT**, Jonathan. *Conversations with Glenn Gould*. Toronto (Brown), 1984.

**GOULD**, Glenn. *The Glenn Gould Reader*. Ed. por Tim Page - Toronto(Lester & Orpen Dennys), 1984.

**GOULD**, Glenn et al. *Glenn Gould: Variations*. Ed. por John McGreevy - Toronto: Macmillan of Canada, 1983.

**FRIEDRICH**, Otto. *Glenn Gould: A Life and Variations*. Toronto (Lester & Orpen Dennys), 1989.

**GUERTIN**, Ghyslaine, (Ed.) *Glenn Gould Pluriel*. Verdun, Québec (Louise Courteau, Éditrice), 1988.

**GUERTIN**, Ghyslaine and **ROBERTS**, John P. L. (Eds.). *Glenn Gould: select letters*. Toronto (Oxford University Press), 1992.

**KAZDIN**, Andrew. *Glenn Gould at Work: Creative Lying*. New York (Dutton), 1989.

**MONSAINGEON**, Bruno. *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*. Paris (Fayard), 1986.

**PAYZANT**, Geoffrey. *Glenn Gould: Music and Mind*. Toronto (Van Nostrand Reinhold), 1978.

**ROBERTS**, John P. Lee (Ed.) *The Art of Glenn Gould: Reflections of a Musical Genius*. Toronto (Malcon Lester books), 1999.

Artigos e ensaios:

**AIKIN**, Jim. "Glenn Gould and The Goldberg Variations. A Legendary Artist's Landmark Recordings" in: *Bulletin of The International Glenn Gould Society*. HOFMANN, Cornelis (Ed.) Groningen (Holanda), outubro, 1997.

**BAZANA**, Kevin. "Glenn Gould's Goldberg Variations" in: *Bulletin of The International Glenn Gould Society*. Groningen (Holanda), Volume 8, n. 1/2 março/outubro, 1991.

**BONNEVILLE**, Leo. "A propos de Glenn Gould." in: *Sequences*. v. 169 (Feb 1994): 10-13.

**BURGHARDT**, Barbara. "Glenn Gould in Tune With High Tech." in: *Financial Post*, v. 86, n<sup>o</sup>. 16 (Apr 20, 1992): S19.

**GOULD**, Glenn. "The Prospects of Recording" in: *High Fidelity Magazine* 16 (abril de 1966). pp.46-63.

**GUERTIN**, Ghyslaine. "A propos de Glenn Gould et les Variations Goldberg: Une approche sémiologique de l'interprétation" in: *Analyse Musicale*, n<sup>o</sup>. 7 (Apr 1987): 16-19.

**HARRISON**, Max. "Glenn Gould on TV " in: *Music and Musicians* (Feb 1984): 16-18.

**JESSOP**, John. "Radio as Music, Glenn Gould in Conversation With John Jessop." in: *Canada Music Book/Les cahiers canadiens de la musique*, no. 2 (Spring/Summer 1971): 13-30.

**McNEILLY**, Kevin. "Listening, Nordicity, Community: Glenn Gould's *The Idea of North*" in: *Essays on Canadian Writing*, n<sup>o</sup> 59 (Autumn 1996): 87-103.

**NATTIEZ**, Jean-Jacques. "The Language of Music in The Twenty-First Century: Gould as Precursor of Post-Modernism?" in: *Glenn Gould Toronto*, vol. 2, number 1, Spring 1996.

**ROBERTS**, John P.L. “Glenn Gould: um examen des documentaries de la Trilogie Solitude” In: GUERTIN, Ghyslaine (org.). *Glenn Gould Pluriel*. Quebec: Louise Courteau - Éditrice, 1988.

**VELDHUIS**, Jacob. *Glenn Gould's String Quartet Opus 1* in: *Bulletin of The International Glenn Gould Society*. Groningen (Holanda), Volume 6 n.11/12, outubro, 1989.

**Sobre Girard e Cinema Canadense:**

**CLANFIELD**, David. “From The Picturesque to The Familiar: Films of The French Unit at The NFB (1958-1964)” in: *Take Two*. FELDMAN, S. (Ed.) Toronto (Irwin), 1984.

**COULOMBE**, Michel e **JEAN**, Marcel. *Le Dictionnaire du Cinéma Québécois*. Montreal (Boréal), 1991.

**ELDER**, Bruce. *Imagem and Identity - Reflections on Canadian Film and Culture*. Waterloo (Wilfred Laurier University Press), 1989.

**EVANS**, Gary. *In The National Interest: A Chronicle of The National Film Board of Canada from 1949 to 1989*. Toronto (University of Toronto Press), 1991.

**EVANS**, Gary. *John Grierson and The National Film Board: The Politics of Wartime Propaganda*. Toronto (University of Toronto Press), 1984.

**GEBHARDT**, Nicholas. “A Thread of Musical Thinking - Glenn Gould, J.S. Bach, François Girard and an Art of Sounds.” in: *Musicworks*. Toronto, winter, number 67, 1997.

**GIRARD**, François. *Le Voilon Rouge* (Entretiens avec François Girard pour Eric Furlenty). Saint-Laurent, Quebec (Fides), 1999.

**GIRARD**, François e MacKellar, Don. *Thirty-Two Short films About Glenn Gould - The Screenplay*. Toronto (Coach House Press), 1995.

**JEAN**, Marcel. *Le Cinéma Québécois*. Quebec (Les Editions du Boréal), 1991.

**KNIGHT**, Deborah. “Metafiction, Paralelism and "Canon" of Canadian Cinema.” in: *Cinémas*, vol. 3, nº 1.

**LOISELLE**, André. “François Girard’s Glenn Gould and The Idea of North” in: *Reverse Snof*, volume 1, nº3 1994.

**VARGA**, Darrell. “Locating the Artist in Thiry-two Short Films about Glenn Gould” in: *The Canadian Journal of Film Studies*, volume 12 n. 2 – Fall 2003. Montreal (McGill University), 2003.

**Bibliografia Geral:**

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

\_\_\_\_\_ *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas (Editora Papirus), 2003.

**ANZIEU**, Didier. “L’enveloppe Sonore do Soi” in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. 13 (Spring - 1976).

**BURCH**, Noel. “Sobre a utilização estrutural do som” in: *Práxis do Cinema*. São Paulo (Perspectiva), 1992.

**CARROLL**, Noel. *Popular Film and TV* (cap. IX, parte II) in: *Theorizing The Moving Image*. Cambridge (University Press), 1996.

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

\_\_\_\_\_ *Guide des Objets Sonores - Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale*.

Paris (Ina/Buchet - Chastel), 1983.

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

\_\_\_\_\_ Le Son. Paris (Nathan), 1998.

**DOANE**, Mary Ann. “A Voz no Cinema: a articulação de corpo e espaço” in: XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro (Graal), 1983.

**EPSTEIN**, Jean. “Realização do Detalhe” in: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro (Graal), 1983. p. 280.

\_\_\_\_\_ “O Cinema do Diabo (excertos)” in: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro (Graal), 1983.

\_\_\_\_\_ “Slow Motion Sound” in: WEIS, E. e BELTON, J. (editores). *Film Sound – Theory and Practice*. New York (Columbia University Press), 1985. p. 143.

**GEIRINGER**, Karl. *Johann Sebastian Bach - O Apogeu de uma Era*. Rio de Janeiro (Zahar), 1985.

**GALDREAULT**, André. “Film, Narrative, Narration – The cinema of Lumière Brothers” in: ELSAESSER, Thomas e BARKER, Adam (org.) *Early Cinema – Space Frame, Narrative*. London (BFI), 1990.

**JANK**, Helena. *J.S. Bach Variações Goldberg: um guia para a formação do homem completo*. Tese de Doutorado. IA –Unicamp, Campinas - SP, 1988.

**JOST**, Francis e **GAUDREAULT**, André. *El Relato Cinematografico - Cine y Narratología*. Buenos Aires (Ediciones Paidós), 1995

**MARSHAL**, Robert L. *The Music of Johann Sebastian Bach - The sources, the style, the significance*. New York (Schirmer Books), 1989.

**McLUHAN**, Marshall. *Os meios de Comunicação como extensões do Homem* (Trad. Décio Pignatari) São Paulo (Cultrix) 1974.

**MITRY**, Jean. *Lê Cinéma Experimental*. Paris (Seghers), 1974.

**NATTIEZ**, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*. Princeton (Princeton University Press), 1990.

**ROSOLATO**, Guy. “La Voix: Entre Corps et Langage”in: *Revue Française de Psychanalyse* 38,1(jan. 1974), 75-94.

**STAM**, Robert (et al.) *New Vocabularies in film semiotics – Structuralism, Poststructuralism and Beyond*. New York (Routledge), 1992.

**VICENTE**, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical - uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas*. Dissertação de Mestrado –IFCH/UNICAMP, Campinas - SP, 1996

**WEIS**, E. e **BELTON**, J. (editores). *Film Sound – Theory and Practice*. New York (Columbia University Press), 1985.

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

**ZUNTHOR**, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. (Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich). São Paulo (Educ), 2000.