

ANÁLISE DA TRILHA MUSICAL DO FILME *TOUS LES MATINS DU MONDE* DE ALAIN CORNEAU

*César Henrique Rocha Franco**

RESUMO: Este trabalho teve por finalidade analisar a trilha musical do filme “Tous le matins du monde” (1991), do diretor Alain Corneau, e as relações dessa trilha com a estrutura narrativa do filme. A trilha desse filme é constituída de peças musicais do Barroco francês, cujo fundamento técnico e estético é estabelecido pelas relações entre retórica e música, e a conseqüente expressão dos afetos. Através da análise de partituras chegou-se a um levantamento dos possíveis afetos expressos em peças musicais utilizadas na trilha. A decupagem do filme, separando-se cada cena ou seqüência com inserção musical, possibilitou a observação da função das músicas na articulação da narrativa do filme. A comparação entre o significado afetivo das peças musicais e a função narrativa que as mesmas exercem no filme revelou uma grande similaridade na expressão musical e imagética. Com isso, apontou-se para a possibilidade de uma utilização análoga de figuras retórico-musicais na composição de música para cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Música e Cinema; Música e Retórica; Trilha Musical; Música e Afetos; Figuras Retórico-musicais.

ABSTRACT: This work focuses on the Alain Corneau’s film “Tous le matins du monde” soundtrack analysis and the relations of this music soundtrack with the film narrative structure. The music soundtrack is constituted for French Baroque pieces, which esthetic and technique fundaments have been established for the rhetoric and music relationship. Through scores analysis, it was possible to appoint the probable affects expressed on some pieces utilized on the soundtrack. It was done a film decoupage on which every scene or sequence with music presence was isolated. A comparison between musical pieces affective meaning and narrative function revealed a great similarity on the visual images and musical expression. As a result, it was proved the possibilities of music-rhetoric figures analog utilization on the film music.

KEYWORDS: Music and Cinema; Music and Rhetoric; Film Music; Music and Affections; Musical-Rhetorical Figures.

* Mestre em Artes pela UNICAMP, Doutorando em Música pela UNICAMP. Professor de Apreciação Musical da Uni FIAM-FAAM/SP e professor de Harmonia e Análise Musical da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, SP. E-mail: rocha.franco@terra.com.br

INTRODUÇÃO

Este trabalho visa analisar a trilha musical do filme “Tous le matins du monde” (1991), do diretor Alain Corneau. Tal análise tenta estabelecer as relações entre o conteúdo afetivo-expressivo das peças musicais dessa trilha e as funções das mesmas na articulação da estrutura narrativa do filme.

A justificativa deste trabalho se dá pela grande carência de bibliografia em língua portuguesa, que trate da música como um elemento fundamental na articulação da linguagem audiovisual, mais especificamente, do cinema. Salvo raras exceções, boa parte dessa bibliografia, ou trata a música como um ingrediente acessório ao audiovisual, ou nem aborda o assunto. Existe ainda, uma parcela dessa produção bibliográfica cujas considerações musicais são de caráter mais histórico do que propriamente das qualidades intrinsecamente musicais.

Para a análise das figuras retórico-musicais foi tomado como referência o livro *Musica Poetica* de Dietrich Bartel¹. Este livro traz uma coletânea de 134 figuras retórico-musicais reunidas a partir dos originais de 15 autores que vão do século XVI ao XVIII.

A primeira parte do livro introduz os conceitos pertinentes à chamada teoria dos afetos e os princípios retóricos utilizados na música barroca germânica. Também busca explicar, com base filosófica e histórica, por que tais conceitos se desenvolveram na música germânica diferentemente do resto da Europa. Segundo Bartel (1997, p.ix):

“A rigorosa aplicação da terminologia e metodologia retórica à análise e composição musicais permaneceu um fenômeno predominantemente do Barroco Germânico. Enquanto princípios retóricos influenciaram a composição musical nos círculos italianos, franceses e ingleses, somente na Alemanha eles se desenvolveram até uma entusiástica adoção e adaptação da terminologia, dos métodos e estruturas retóricas”.

A segunda parte reúne algumas informações biográficas dos principais autores e dos seus respectivos tratados sobre retórica musical. Essa parte permite conhecer, ainda que resumidamente, os principais conceitos retórico-musicais de cada autor.

A terceira parte traz catalogadas definições de inúmeras figuras retórico-musicais na concepção dos vários autores. Tais definições são apresentadas no original, juntamente com translações em língua inglesa. Os quatro apêndices apresentam as mesmas figuras retórico-musicais catalogadas nas seguintes formas: 1) Sumário por definições de figuras; 2) Sumário de figuras por categorias; 3) Lista de figuras por autor; 4) Sumário de figuras por autor.

1. ANÁLISE

Realizou-se a decupagem do filme, separando-se todas as cenas ou seqüências com inserções musicais. Foram escolhidas para análise as cenas ou seqüências que apresentam como inserção musical as seguintes peças: *La Sonnerie de Sainte-Geneviève du Mont de Paris* e *La Réveuse*, de Marin Marais; *Les Pleurs*, de Sainte Colombe (1640-93). A escolha dessas peças foi definida a partir do papel elas exercem como elementos articulatórios do filme, ou seja, como cada uma contribui para a construção da narrativa fílmica. A partir dessa escolha, chegou-se à seguinte tabela:

¹ BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica. Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

Tabela 1.

Inserção Musical	Tempo Início	Tempo Final	Breve descrição da cena e personagens envolvidos	Música utilizada
001	0:00:00	0:02:10	Créditos iniciais; Marin Marais cochilando, depois irritado.	Le Sonnerie
002	0:02:15	0:04:15	Marais tenta e fracassa ao tocar viola.	Les Pleurs
004	0:07:31	0:08:22	Casa de Sainte Colombe – paisagens – estrada; Meninas pescando no lago; meninas estudando.	Les Pleurs
007	0:16:41	0:18:11	Meninas trabalhando na cozinha; Sainte Colombe tocando na cabana.	Les Pleurs
010	0:29:56	0:30:37	Sainte Colombe entrando no lago.	Les Pleurs
011	0:31:07	0:34:09	Sainte Colombe tocando na cabana. Primeira aparição da esposa.	Les Pleurs
017	1:08:51	1:09:36	Marais e Madeleine na cama; Sainte Colombe na cabana com vela e espírito da esposa	Les Pleurs
018	1:11:02	1:13:23	Madeleine no quarto com sapatos; Madeleine lendo na cama; Madeleine doente com Sainte Colombe.	La Rêveuse
020	1:21:48	1:26:13	Marais toca para Madeleine doente; Marais se retira; suicídio de Madeleine; Sainte Colombe e o quadro.	La Rêveuse
022	1:42:28	1:44:44	A última “aula” de Marais com Sainte Colombe; Marais tocando para seus alunos.	Les Pleurs
023	1:45:29	1:49:48	Marais tocando para o espírito de Sainte Colombe; créditos finais.	La Rêveuse

Seguiu-se a análise das partituras das músicas escolhidas e o levantamento das figuras retórico-musicais existentes, bem como, dos possíveis significados afetivos de tais figuras. Depois disso, partiu-se para a análise das cenas ou seqüências correspondentes às peças musicais analisadas. Tal análise verificou de que forma cada música (com o respectivo significado afetivo agregado) se insere na articulação da narrativa fílmica.

A trilha do referido filme é constituída de peças musicais do período Barroco, cujo fundamento técnico e estético é estabelecido pelas relações entre retórica e música, e a conseqüente expressão dos afetos.

Esse repertório contribui na ênfase de aspectos emocionais presentes na ação dramática do filme. Afetos como amor, tristeza, orgulho, desprezo, desejo, ira, entre outros, têm sua expressão mais caracterizada pela utilização de peças musicais destinadas a esse fim.

A primeira inserção musical ocorre na abertura do filme. Juntamente com os créditos iniciais, a música marca o início da narrativa, e num efeito ‘fade in’, a tela escura abre em plano fechado no rosto do personagem interpretado por Gérard Depardieu, o compositor francês Marin Marais. Ele cochila, sentado, ao som dos compassos iniciais da música *La Sonnerie de Sainte-Geneviève du Mont de Paris* de sua própria autoria. Nesse momento, a música, somada à imagem, nos fornece as primeiras informações quanto ao gênero, estilo e ambientação do filme. Na cena, a música parece ser executada por um grupo de estudantes. Marin Marais acorda e faz uma observação: “Todas as notas devem terminar morrendo...”. A aula segue, e já não suportando a execução dos alunos, grita, com expressão enfurecida, para que todos parem de tocar.

A música para essa primeira cena, *La Sonnerie*, está em compasso ternário e utiliza um procedimento musical bastante comum, uma espécie de “tema com variações” ou Ground², que se inicia com uma figura de três notas (Ré, Fá e Mi) que é repetida no baixo contínuo ininterruptamente. Sobre o baixo contínuo temos uma viola da gamba que repete a mesma figura do baixo.

O exemplo 1 apresenta os compassos iniciais de *La Sonnerie de Sainte-Geneviève du Mont de Paris*, de Marin Marais:

Exemplo 1

The image shows a musical score for two instruments: Viola and Continuo. Both are in 3/4 time. The Viola part is written in bass clef and consists of a continuous eighth-note pattern: G4, A4, B4. The Continuo part is also in bass clef and consists of a continuous eighth-note pattern: G3, A3, B3. Below the Continuo staff, there is figured bass notation: 6 #6, _#6, _#6, _#6, _#6, _#6, _#6, _#6.

Esse tipo de repetição na linha do baixo é interpretada como uma figura retórico-musical chamada *Anaphora* ou *Repetitio*. Existem três definições gerais para esta figura: (1) uma linha de baixo repetida; (2) uma repetição da frase ou motivo de abertura num número de sucessivas passagens; (3) uma repetição geral (BARTEL, 1997, p.184). Alguns autores, como Athanasius Kircher³, acrescentam que esta repetição é realizada para dar maior ênfase e está associada a afetos tais como ferocidade ou escárnio (*apud* BARTEL, 1997, p.188).

A partir dessa informação podemos estabelecer a seguinte associação: o sono e a expressão aborrecida de Marin Marais nessa cena traduzem o seu enfado e sua insatisfação com a execução musical de seus alunos. Essa condição é enfatizada musicalmente por uma figura musical repetitiva (que por si só, na ausência de elemento expressivo, pode ser algo realmente enfadonho) que, segundo Kircher, induz a, estimula um sentimento de ferocidade. A segunda reação de Marais, no filme, concorda com esse afeto: o grito ordenando que todos parem de tocar!

Na continuação da cena, descobrimos que a insatisfação de Marais é mais profunda. É uma insatisfação consigo mesmo.

Primeiro, ele pede atônito, em seguida, irritado, por uma viola. Inicia, vacilante, a execução da música *Les Pleurs*, de Sainte Colombe, e...fracassa. Ao reconhecer o seu fracasso diante de um grupo de alunos, Marin Marais começa a repassar (em ‘flash back’) o caminho que o levou até aquela condição musical e espiritual.

Essa segunda inserção musical é justificada na ação dramática e torna explícita a incapacidade técnica e emocional de Marais em executar o instrumento. Como o título anuncia, *Les Pleurs* (“Os Prantos”) é um lamento apresentado pela primeira vez pelo personagem Marin Marais, denunciando seu estado emocional e psicológico. Ele não está bem! É curioso porque, como descobrimos com o decorrer da estória, esta música está vinculada a Sainte Colombe. Tal vínculo não se dá somente por ser uma composição de sua autoria, mas também porque *Les Pleurs* funciona como uma espécie de leitmotiv⁴ do

² Uma parte de baixo que se repete enquanto a melodia e as vozes sobre ele mudam e variam constantemente. Desenvolveu-se na Inglaterra no século XVI, e foi extensivamente usado no período Barroco. Disponível em: <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/text/Groundbass.html>. Acesso em: 03 de Julho de 2007.

³ Athanasius Kircher (1601-1680) foi um teólogo jesuíta alemão, matemático, teórico musical, e poli-historiador. BARTEL, *Op.Cit.* p.106.

⁴ Etimologia: do alemão, *Leitmotiv*, *leiten*, conduzir + *Motiv*, motivo. 1. Uma frase ou figura melódica associada que acompanha o reaparecimento de uma idéia, personagem, ou situação, especialmente num drama wagneriano.

personagem Sainte Colombe. “Os prantos” são o “retrato” musical de um personagem amargurado, triste, que não superou a morte da esposa.

Então, por que o leitmotiv de Sainte Colombe é apresentado por Marin Marais? Porque é através dele, essa memória musical de Sainte Colombe, que Marais narra com tristeza (em ‘flash back’) sua trajetória, o convívio com seu mestre, e sua angústia por não ter conseguido assimilar os seus ensinamentos. É importante lembrar que a música é “semi-apresentada” por Marin Marais numa tentativa pífia! Ele vacila, ele erra. Ele não compreendeu o que o mestre – retratado nesse momento como lembrança musical – tinha para lhe ensinar. A amargura do mestre torna-se a angústia do discípulo na forma de memória (ou não-memória, já que Marais não consegue tocar!) musical.

A tristeza e a angústia que caracterizam visualmente a cena são reforçadas pelo fragmento musical *Les Pleurs*. Tais afetos podem ser expressos através de intervalos e harmonias ásperas, dissonantes. A incerteza causada pelo efeito dissonante concorda com o estado emocional humano correspondente a esse afeto. A esse respeito, Bartel (1997, p. 48) observa:

“Assim como a condição humana para este afeto está longe da alegria e do contentamento experimentado numa situação salutar e saudável, também os intervalos devem estar longe da imagem de perfeição, o uníssono”.

Esses elementos retórico-musicais utilizados para estimular afetos relacionados à tristeza estão presentes em *Les Pleurs*: a utilização de intervalos melódicos de segunda menor e a presença de uma figura retórico-musical chamada pelos teóricos de *Accentus* ou *Superjectio*.

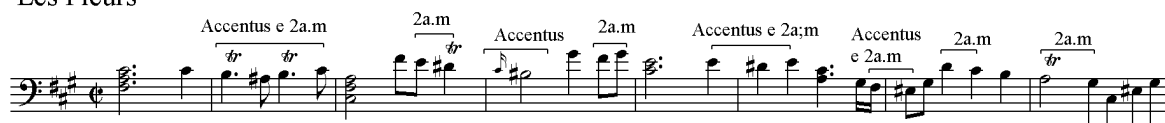
A figura *Accentus* ou *Superjectio* é catalogada genericamente como uma bordadura superior ou inferior, que precede ou sucede a nota real, e que normalmente é acrescentada pelo intérprete (BARTEL, 1997). Athanasius Kircher em seu tratado, *Musurgia universalis*, onde considera que o semitom é um intervalo considerado útil para retratar afetos mais tristes (*apud* BARTEL, 1997, p.48), e por Johann Mattheson,⁵ para quem a figura retórico-musical *Accentus* é particularmente efetiva para expressar lamentação ou humildade (*apud* BARTEL, 1997, p.171).

O exemplo 2 mostra o fragmento musical de *Les Pleurs* utilizado nessa cena.

Exemplo 2

Les Pleurs

Sainte Colombe



Como mostra a Tabela 1, o fragmento musical *Les Pleurs* é repetido em sete inserções musicais do filme. Em quase todas, temos a presença do personagem Sainte Colombe.

2. Um tema dominante recorrente. Disponível em: <http://m-w.com/dictionary/leitmotif>. Acesso em: 19 de Junho de 2007.

⁵ Johann Mattheson (1681-1764). “Compositor aos nove anos e soprano na ópera de Hamburgo aos quinze, Mattheson era conhecido como uma pessoa de grande talento e intelecto. Em 1703, ele introduziu Haendel nos círculos musicais de Hamburgo. Naquele mesmo ano, os dois foram a Lübeck considerar a oferta da cidade para oposto de Buxtehude.”...”O livro mais importante de Mattheson foi *Der vollkommene Capellmeister* (1739)”. Disponível em: <http://www2.nau.edu/~tas3/mattheson.html>. Acesso em: 19 de Junho de 2007.

Na inserção 2, como já mencionado, *Les Pleurs* é introduzida pelo personagem Marin Marais que, ao narrar seu aprendizado com Sainte Colombe, faz menção a este personagem, sem que o mesmo apareça. Como esta música é o leitmotiv de Sainte Colombe, podemos inferir que a função da música aqui é preparar, psicologicamente, a entrada do personagem Sainte Colombe.

A inserção musical 3, não usa *Les Pleurs*, mas o *Prélude pour Monsieur Vauquelin*. Vale observar, no entanto, que as duas músicas possuem características semelhantes. Aqui, a música tem duas funções: a primeira introduz o personagem Sainte Colombe e a música é justificada na cena, na qual ele toca para o amigo moribundo. Na segunda, a música faz a transição com o corte que introduz a cena seguinte, e caracteriza de imediato o estado emocional do personagem, já que a cena apresenta outra morte: a da esposa de Sainte Colombe.

Na inserção 4, *Les Pleurs* é introduzida como interferência épica. Ou seja, a música aqui funciona como elemento de ligação entre pequenas cenas, dando maior coesão e unidade à seqüência. Além dessa função nitidamente articulatória, a música também contribui para o estabelecimento do clima de melancolia e distanciamento presentes no cotidiano da família de Sainte Colombe: em nenhuma das passagens as filhas aparecem com o pai.

Na inserção 7, a cena mostra as filhas de Sainte Colombe trabalhando na cozinha. *Les Pleurs* aparece novamente como fundo musical, como intervenção épica. Em seguida, temos um corte para a cabana de Sainte Colombe onde ele toca essa música, isolado. Esse detalhe, que insere a música na ação dramática, serve para mostrar que o trabalho das meninas acontece longe, distante da presença do pai. O isolamento de Sainte Colombe é mais uma vez reforçado pela música que reflete sua tristeza e amargura.

A interação entre imagens e música sustenta a carga emocional da cena na inserção musical 10. Naquilo que parece ser o ponto máximo da tristeza, angústia e desespero vividos por Sainte Colombe: a música dá o tom psicológico da cena que mostra o personagem entrando lentamente num lago até submergir completamente, numa evidente tentativa de suicídio.

Depois do ápice de abdicação das coisas do mundo e da própria vida, a cena da inserção 11 mostra o inesperado. A busca de sentido de Sainte-Colombe revela seu significado maior. Ao executar *Les Pleurs* sem o uso da partitura (e, podemos dizer, com a alma), Sainte-Colombe consegue se comunicar com a esposa falecida. A música está inserida na ação dramática e transmite forte carga emocional. É a música que comunica, que fala pelos mortos, que ganha novo sentido. O espírito da esposa pede a Sainte Colombe, com um gesto do dedo indicador, que não diga nada, apenas continue tocando.

Parece, então, que toda tristeza e amargura dão lugar à resignação e humildade, a um momento de revelação. Como já citado anteriormente, as figuras retórico-musicais presentes na música *Les Pleurs* também são utilizadas para expressar afetos como resignação e humildade.

O fragmento musical em questão, *Les Pleurs*, é retomado na inserção 17. Num primeiro momento, a música fica em segundo plano para dar voz ao personagem Marais. Ele abandona Madeleine grávida, dizendo: “A vida é bela na medida em que é feroz”. A música que enfatiza a tristeza da cena continua como elemento de transição e de contração do tempo. A cena seguinte se passa na cabana, onde vemos Sainte-Colombe envelhecido, junto ao espírito de sua esposa. Nesse momento, somos informados que Madeleine deu à luz um natimorto. Novamente, a caracterização da cena é de lamento e tristeza.

A última inserção utilizando esse fragmento musical é a entrada 22. Nessa cena, Sainte Colombe dá a última aula a Marais, revelando-lhe que a música é a voz dos que não têm voz, é a voz pela qual se expressam os mortos e os que não nasceram, é a expressão de um mistério não só humano. A música está inserida na ação dramática e traduz grande intensidade

emocional. Após essa cena na cabana, há um corte e uma transição para a cena de Marais, já envelhecido, narrando sua experiência para seus alunos. A música ouvida ainda é *Les Pleurs*, e também está inserida na ação dramática, ao mesmo tempo em que contribui para a síntese temporal. Desta vez, Marin consegue tocar. É uma espécie de redenção e revelação. É como se, ao reconhecer seu fracasso inicial e relatar suas lembranças dos ensinamentos de Sainte Colombe, Marais passasse a compreender tudo aquilo que não compreendera antes. Novamente, afetos como resignação e humildade são expressos.

Outra peça musical de maior relevância na trilha é *La Rêveuse*. O título dessa peça, “A Sonhadora” ou “A Melancólica”, já é bastante significativo se lembrarmos que, no filme, essa música é composta por Marais e dedicada a Madeleine. *La Rêveuse* está estruturada na Forma Rondó⁶, no esquema A-B-A-C-A-D-A, e é utilizada em três cenas e nos créditos finais.

A primeira utilização de *La Rêveuse* ocorre na inserção 18, como fundo musical que “costura” uma seqüência que começa com a cena de Madeleine logo após ter sido abandonada por Marais, mostrando sua frustração e depressão, segue, através de várias passagens, até a cena de Sainte Colombe no quarto com a filha já adoentada. A música também tem a função sintetizar nessas passagens vários acontecimentos, que embora determinantes no fluxo narrativo, são apenas narrados pela voz do narrador. A música condensa em pouco tempo um trecho da narrativa que demoraria muito se ocorresse em tempo real. Na inserção 20, na cena onde Marais visita Madeleine doente e toca *La Rêveuse* para ela, seguida pela cena do suicídio de Madeleine. Nesse caso, a música começa inserida na ação dramática, e passa a ser novamente elemento de transição unindo as cenas em que Marais se retira, do suicídio de Madeleine, e de Sainte Colombe observando um quadro que retrata a mesa do dia da primeira aparição de sua esposa.

E, finalmente, a última cena começa com a transição realizada pela música *Les Pleurs*, conforme mencionado acima. A continuação dessa cena mostra aparição do espírito de Sainte Colombe para Marais dizendo ter orgulho de ter sido seu mestre, e pede a ele que toque *La Rêveuse*. A música começa justificada na ação, e continua, sem interrupção, nos créditos finais.

Se uma das possíveis traduções do título dessa música, *La Rêveuse*, é “A melancólica”, então, é de se esperar que uma das possibilidades de representação afetiva das figuras retórico-musicais da mesma seja a expressão de melancolia. De fato, uma análise desta partitura mostra a presença de figuras retórico-musicais utilizadas para a expressão de afetos relacionados à melancolia.

Primeiro observamos a presença da figura retórico-musical denominada *Accentus*. Essa figura, conforme comentado anteriormente é particularmente eficaz na expressão de lamentação ou humildade (*apud* BARTEL, 1997, p. 171).

Uma outra figura que aparece algumas vezes em *La Rêveuse* é a *Catabasis* ou *Descensus*. Essa figura é caracterizada como “uma passagem musical descendente que expressa imagens ou afetos descendentes, humildes ou negativos” (BARTEL, 1997, p.214). A *Catabasis* é mencionada de forma específica por Athanasius Kircher, e citada por Bartel (1997, p.214):

“As figuras de Kircher são para efetivar o afeto intencionado. A *catabasis*, como muitas outras figuras retórico-musicais, é chamada a fazer mais do que simplesmente refletir o texto: é simultaneamente imagem e fonte do afeto”.

⁶ Rondó. É uma forma de composição musical seccionada, estruturada a partir de um tema principal e vários temas secundários (normalmente dois ou três), sempre intercalados pela repetição do tema principal. Surgida na Idade Média, foi largamente adotada a partir do Classicismo no último movimento das sonatas e das sinfonias. O termo "rondó" pode ainda designar um gênero literário constituído da mesma estrutura. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rondó>. Acesso em: 18 de Junho de 2007.

Também bastante usada nessa peça é a *Catachresis* ou *Faux Bourdon* ou ainda, *Simul Procedentia*. Bartel (1997, p.271) define essa figura como “uma passagem musical caracterizada por sucessivas progressões de acordes em primeira inversão”, e complementa essa definição mais geral, citando Werckmeister⁷, que considera a eficácia dessa figura para expressar um afeto de tristeza (*apud* BARTEL, 1997, p.276).

Existem ainda pelo menos mais três figuras retórico-musicais que estão associadas a movimentos melódicos cromáticos que, conforme já vimos, são utilizados na expressão de afetos relacionados à tristeza, lamento ou humildade. Tais figuras são o *Passus Duriusculus*, o *Saltus Duriusculus* e a *Pathopoeia*.

Passus Duriusculus é definido por Bartel (1997, p.357) como uma linha melódica alterada cromaticamente em sentido ascendente ou descendente. Bartel (1997, p. 357) ainda acrescenta que:

“O *passus duriusculus* só é encontrado no *Tractatus* de Bernhard, como as [figuras] relacionadas *saltus duriusculus* e *cadentia duriuscula*. Como essas duas outras figuras, *passus duriusculus* não é termo retórico, mas, mais do que isso, uma vívida descrição da ferramenta musical: é um ‘passo’ ou ‘passagem’ (*passus*) ‘duro’ ou ‘áspero’ (*duriusculus*), realizado musicalmente através de vários usos do semitom”.

O *Saltus* (salto) *Duriusculus* (duro, áspero, dissonante). Bartel (1997, p.381) observa que essa figura só encontra uma identificação específica no *Tractatus* de Bernhard⁸, e acrescenta que “não somente o texto é efetivamente expresso através da dissonância, mas um significado acrescentado de ‘aspereza, desaforo’ é implicado através do sentido literal de um salto *duriusculus*.” A *Pathopoeia* é definida por Bartel (1997, p.359) como “uma passagem musical que procura estimular um afeto apaixonado através do cromatismo ou de alguns outros meios”. Tal definição novamente é complementada por um significado afetivo agregado descrito pelo próprio Bartel (1997, p.359):

“Como o termo sugere, *pathopoeia* (*pathos*, paixão, afeto; *poeia*, apresentação, expressão) significa uma vívida representação de um intenso ou veemente afeto. Tanto em retórica, quanto em música, a figura não está limitada a afetos patéticos ou angustiados, mas pode ser usada para estimular afetos alegres bem como afetos tristes e melancólicos”.

Observa-se também a presença de figuras retórico-musicais sem conteúdo afetivo específico. Tais figuras são ferramentas da técnica composicional, e por essa razão, que foge ao escopo desse estudo. O exemplo 3, a seguir, mostra a partitura de *La Réveuse*.

⁷ Andreas Werckmeister (1645-1706) “foi um organista, teórico musical e compositor da era Barroca. Nascido em Benneckenstein, Alemanha”. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Andreas_Werckmeister. Acesso em: 03 de Julho de 2007.

⁸ Christoph Bernhard (1628-1692). Teórico e compositor. Embora altamente considerado por seus contemporâneos como um compositor, principalmente de obras vocais sacras em latim e alemão, Bernhard é lembrado hoje principalmente por seus tratados teóricos, especialmente pelo *Tractatus compositionis augmentatus*, amplamente circulado em manuscrito durante a segunda metade do século 17. Nele, Bernhard dividiu a música em três categorias: o *stylus gravis*, a polifonia clássica de Palestrina e outros; o *stylus luxurians communis*, o estilo iniciado por Monteverdi; e o *stylus luxurians theatralis*, ou *estilo recitativo*. Disponível em: <http://www.hoasm.org/VIG/Bernhard.html>. Acesso em: 03 de Julho de 2007.

Exemplo 3

La Rêveuse

Marin Marais

The image displays a musical score for 'La Rêveuse' by Marin Marais, consisting of four staves of music in bass clef with a key signature of two flats. The score is annotated with various rhetorical figures:

- Staff 1:** Labeled 'A'. Features 'Catabasis' (measures 1-4), 'Catachresis ou Falso-bordão' (measures 1-4), 'Saltus Duriusculus' (measures 5-6), and 'Ant.' (measures 7-8).
- Staff 2:** Labeled '5'. Features 'Catabasis' (measures 5-8), 'Falso-bordão' (measures 5-8), 'Saltus Duriusculus' (measures 9-10), and 'Ant.' (measures 11-12).
- Staff 3:** Labeled '10 B'. Features 'Saltus Duriusculus' (measures 10-11), 'Gropo' (measures 12-13), 'Syncopatio' (measures 14-15), and 'Falso-bordão' (measures 10-15). A large bracket labeled 'Catabasis' spans from measure 10 to the end of the staff.
- Staff 4:** Labeled '15'. Features 'Transitus' (measures 16-17), 'Variatio' (measures 18-19), 'Accentus' (measures 20-21), 'Ant.' (measures 22-23), and 'Congeries' (measures 16-17 and 20-21).

A análise das figuras retórico-musicais apresentada aqui tenta mostrar a possibilidade e a efetividade da utilização dessas peças como um elemento de corroboração da estrutura narrativa do filme. Parece bem possível o estabelecimento de uma conexão entre o conteúdo afetivo das peças e a informação imagética das cenas analisadas.

Chegou-se a um levantamento dos possíveis afetos expressos em peças musicais utilizadas na trilha. A comparação entre o significado afetivo das peças musicais e a função narrativa que as mesmas exercem no filme revelou uma grande similaridade na expressão musical e imagética. Com isso, apontou-se para a possibilidade de uma utilização análoga de figuras retórico-musicais na composição de música para cinema.

Através dessa análise, chegamos à conclusão de que é possível estabelecer uma correspondência entre os afetos expressos pelas figuras retórico-musicais presentes nas músicas da trilha e as funções de articulação narrativa exercidas pelas mesmas músicas.

Obviamente, essa correspondência não se efetua de forma direta, nem exata. No entanto, em se tratando de um filme de época, cuja trilha musical é constituída de peças que originalmente foram concebidas dentro de uma concepção retórico-afetiva, essa abordagem é possível e válida.

Entretanto, seria interessante verificar ainda, a possibilidade de um exercício relativo à trilha musical, aplicando, analogamente, essas figuras retórico-musicais num repertório musical originalmente composto para um filme.

Logicamente, essa transposição também não se faria de forma exata, uma vez que o pressuposto estético cinematográfico (mesmo que remontando ao período histórico em questão) não é o mesmo que o da música do período Barroco. Nem tampouco é o mesmo, o objetivo da utilização de tais figuras retórico-afetivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTEL, D. *Musica Poetica. Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

FILMOGRAFIA

CORNEAU, A. *Todas as Manhãs do Mundo* (Tous le Matin du Monde). São Paulo: Abril Vídeo, 1991.

BIBLIOGRAFIA

CARRASCO, C. *Trilha Musical. Música e Articulação Fílmica*, 1993. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARRASCO, C. *Syngkronos. A Formação da Poética Musical do Cinema*, 1998. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CHASIN, I. *O Canto dos Afetos: Um Dizer Humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHION, M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Translated by Claudia Gorbman, forward by Walter Murch. New York: Columbia University Press, 1994.

GORBMAN, C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.