

Na trilha de Gustavo Santaolalla

Alfredo Werney

Para Jonas Moraes

A música é, tal como a iluminação, transfiguradora; fazendo incidir uma luz diferente sobre a mesma cena, esta ganha outro significado; da mesma maneira, ligada a um determinado acompanhamento, uma seqüência pode colorir-se de uma tonalidade mais penetrante. (Henri Agel).

I

Durante muito tempo predominaram na composição de música para cinema elementos da tradição orquestral européia. Desde as tradicionais trilhas musicais de Max Steiner às atuais composições do aclamado John Williams, observa-se uma forte inclinação dos compositores para a música sinfônica de caráter mais reforçador da narrativa fílmica. Uma música que guia o espectador e explicita certos pontos da narrativa, além de nos transmitir a sensação de continuidade do fluxo de imagens. É evidente que houve inúmeras experiências de uma construção musical menos presa a esse caráter enfático e apoiador do conteúdo fílmico. Sabemos que muitos músicos procuraram construir uma trilha ligada aos aspectos mais latentes do filme. Para que se conseguisse um discurso sonoro mais experimental – na visão de alguns desses trilhistas – era necessário quebrar a idéia de continuidade, romper com o naturalismo sonoro e se voltar para os momentos de pura poesia cinematográfica. Porém, como sabemos, o discurso sonoro predominante foi o da composição sinfônica tradicional.

Gustavo Santaolalla, músico e produtor argentino, figura como um dos principais compositores de cinema da atualidade. Suas composições, de uma forma geral, buscam um caminho bem diferente das trilhas orquestrais hollywoodianas. Não queremos, com tal afirmativa, julgar que o *modus operandi* do argentino seja superior ou inferior ao modelo acadêmico hollywoodiano. Sabe-se que o resultado musical de uma trilha não depende apenas da sua constituição formal, mas também

de como ela se articula com os outros componentes do discurso fílmico (fotografia, montagem, cenário, décor, dentre outros).

Santaolalla teve sua educação musical de maneira informal. Orientou-se, dessa maneira, apenas pelo seu “ouvido” (expressão corriqueira no universo da música). Este motivo o levou a não dominar a escrita e a leitura musical, conforme o próprio artista já afirmou em algumas entrevistas. A carreira artística de Santaolalla se deu através da participação em diversas bandas de rock (como a banda argentina Arco-Íris, uma das suas primeiras empreitadas no mundo profissional da música) e grupos musicais de sonoridade latina, como a sua atual banda, Bajofondo Tango Clube – uma espécie de mescla de tango tradicional com sonoridades eletrônicas da música contemporânea.

O compositor da Grande Buenos Aires também foi de grande importância para o desenvolvimento do rock latino dos anos 60 e 70, tanto como instrumentista/compositor quanto como produtor musical de outros artistas. Dentre seus principais prêmios destacam-se a conquista de dois *Oscar* (pelas composições musicais das películas “O segredo de Brokeback Mountain” e “Babel”), além de vários *Grammys*.

A obra de cinema de Gustavo Santaolalla, apesar de não ser ainda tão volumosa, já constitui uma importante contribuição para o mundo das trilhas sonoras originais. São de sua autoria as composições dos seguintes filmes: *She Dances Alone* (1981); *Amores perros* (2000); *The Insider* (1999) - canção: "Iguazu"; *21 Grams* (2003); *Salinas grandes* (2004) (TV); *Rendezvous* (2004); *Diários de Motocicleta* (2004); *North Country* (2005); *Brokeback Mountain* (2005); *Babel* (2006); *Linha de Passe* (2008); *Beautiful* (2010).

Indubitavelmente, a música da trilogia dirigida pelo cineasta mexicano Alejandro Gonzales Iñárritu (*Amores Perros*, *21 Grams* e *Babel*) pode ser considerado o trabalho de maior envergadura artística de Santaolla, embora ele tenha se projetado em Hollywood através da trilha do filme *Brokeback Mountain*. Na trilogia de Iñárritu, acreditamos, é que se delinea o conceito de composição para filme e o estilo de Gustavo. Se as suas técnicas composicionais não trazem muitas inovações, como muitos afirmam, ao menos se trata de um processo de criação musical não muito visitado pelos trilhistas mais atuais. Em outros termos: o processo

de composição do argentino se distancia da “gramática hollywoodiana orquestral”, porquanto sua música é mais formada por texturas, arpejos de cordas, timbres suaves. Um universo sonoro que nos transmite sensações e momentos de silêncios, em vez de intervenções musicais de caráter mais dramático.

Gustavo Santaolalla – ao participar do importante evento artístico “Música em Cena” (1º Festival Internacional de Música de cinema, 2007, Rio de Janeiro) – afirmou, em sua palestra-show¹, que estava feliz pelo fato de a Academia de Arte e Ciências Cinematográficas de Hollywood reconhecer, enfim, que “não precisa de grandes orquestras para musicar uma película [...] Hoje você pode musicar uma cena com uma orquestra sinfônica ou com flauta e tambor”. De fato, a partir de *Brokeback Mountain* observamos que o prêmio da Academia passa a dar uma atenção maior às trilhas musicais mais econômicas de instrumentos, menos dramáticas e de sonoridades mais suaves. Lembremos que *Babel* (2005), que foi premiado com o *Oscar* de melhor música em 2006, possui uma concepção cênica e musical muito próxima da película de Ang Lee (vencedora do *Oscar* de Melhor Música em 2005).

Em sua palestra no Brasil, Gustavo versou ainda sobre importantes questões relacionadas às intervenções musicais em uma cena. Ao falar de suas opções musicais, o compositor de *Babel* comentou, de maneira veemente: “Não gosto da película que tem muita música. A música perde o impacto quando é constante. Uma situação dramática com música dramática: a música fica *melodramática*”. Se bem observarmos, estas concepções cênico-musicais descritas pelo compositor podem ser visualizadas ao longo de todo o seu trabalho composicional, com veremos a seguir.

II

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e a claridade,
Os sons, as cores, e os perfumes se harmonizam

(*Charles Baudelaire*)

A composição para cinema não pode ser entendida da mesma maneira que compreendemos a *música pura* (como muitos pesquisadores a denominam), ou seja, aquela produzida exclusivamente para ser ouvida. A música para cinema é apenas mais uma das vozes que compõe a rica e imbricada trama de uma obra visual (pelo menos no que se refere às que se pautam por uma linguagem mais artística e autoral). Desse modo, a música de cinema não é autônoma nem deve ser auto-referente. Isto é, não cabe a ela se esgotar em um universo conceitual que se volte para sua própria construção. Discutir sobre essa forma particular de música sem também tratarmos das concepções cênicas e visuais da obra cinematográfica, sem dúvida, é um exercício estéril.

Eisenstein, um dos primeiros a teorizar sobre a complexa relação entre o som e a imagem, já demonstrava bastante preocupação com as questões relativas ao discurso musical. Em sua conhecida teoria sobre a montagem cinematográfica, o cineasta russo utiliza termos da linguagem musical (como *montagem tonal*, *montagem atonal*) para explicar este processo². O autor do famoso “Encouraçado Potekim” defendia o uso do som de uma forma “polifônica”, como podemos ver em sua “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”³, escrito no ano de 1928 em parceria com os cineastas-teóricos Pudovkin e Alexandrov. Ou seja, para ele e seus companheiros russos, o som do filme deveria ser uma voz independente, uma espécie de “contraponto orquestral” em que cada voz sucede em ritmos diferentes, mas sem perder a harmonia com o todo (o sentido vertical da pauta). Parece que há em Eisenstein, a partir dessas idéias, um desejo de abarcar a totalidade das sensações – como Baudelaire em seu poema “Correspondências”⁴ – através do uso das imagens visuais e sonoras.

Ao estudarmos como a música fílmica de Gustavo Santaolalla se relaciona com a concepção cênico-visual do filme, foi possível elencarmos algumas constantes estilísticas. Estas constantes são de grande importância para que compreendamos o discurso sonoro do cinema contemporâneo. Vejamos, de maneira breve, alguns importantes tópicos relacionados ao estilo composicional do argentino.

- **O uso do silêncio**

Depois do silêncio, o que mais se aproxima de expressar o inexprimível é a música.
(Aldous Huxley)

O silêncio, quando bem manipulado, pode ser um poderoso recurso na construção de uma trilha sonora. Em uma obra cinematográfica a supressão dos sons não pode ser entendida como uma simples ausência de signos. No cinema contemporâneo, cada vez mais vemos que esse elemento é trabalhado como um valioso componente da estética do filme. Gustavo Santaolalla, consciente do poder de expressão do silêncio, fez desse recurso uma de suas principais marcas composicionais.

Vários são os sentidos que o silêncio pode expressar em uma obra audiovisual: suspensão, ampliação de um drama, ocultação de informações, revelação de sentimentos, dentre outros. Daí que precisamos observar, de maneira minuciosa, as diferentes formas e funções do silêncio na música do compositor latino, para que a compreendamos melhor.

Não se pode achar, por exemplo, que o silêncio utilizado por Gustavo nas películas de Alejandro Iñárritu seja equivalente ao de Bernard Hermann nos filmes de Hitchcock. Enquanto Hermann /Hitchcock utiliza o silêncio para dilatar o tempo da ação dramática e gerar dessa forma mais suspense, Santaolalla utiliza-o – principalmente em *Babel* - como um elemento gerador de um certo vazio existencial e de uma angústia recorrente causada pela incomunicabilidade entre as pessoas.

Para David Tygel, o silêncio nas trilhas do argentino é um convite para que nos envolvamos emocionalmente com a trama do filme. “Santaolalla vai cativando a gente através do silêncio. Vai colocando cada acorde e silenciando” – comentou o trilhista carioca⁵. O próprio Santaolalla afirmou em entrevista que utiliza o silêncio “como uma forma de o espectador entrar no filme”⁶. É importante que se diga que, ao tratarmos de *silêncio*, não estamos nos referindo às *figuras de silêncio* (também denominadas de *pausas* na terminologia da música) utilizadas na escrita musical tradicional. O silêncio ao qual nos referimos é aquele que há na continuidade da narrativa fílmica, seja nos diálogos, nos ruídos ou na música propriamente dita.

Ney Carrasco, em seu importante estudo “Música e articulação fílmica”, constrói uma interessante argumentação sobre o uso dramático do silêncio. O pesquisador divide este elemento da seguinte maneira: o silêncio nas pistas de

diálogos; o silêncio nas pistas de música e o silêncio nas pistas dos sons naturalistas. Carrasco afirma que a pausa nas pistas dos naturalistas é o tipo de silêncio mais peculiar e que pode gerar dois interessantes efeitos. Um deles é o silêncio absoluto, no qual ouvimos apenas os ruídos da sala de projeção. Outro efeito, o que nos interessa mais em nossa análise, é a transferência das informações sonoras apenas para a música. Ou seja, o silêncio é suplantado pela presença da intervenção musical⁷:

Nesses casos, a música passa a ser responsável por toda a informação sonora. A intervenção musical sobre o silêncio tem um caráter supra-real. É comum encontrarmos esse tipo de construção usada com o objetivo de criar um efeito onírico, mágico. Ele também é usado para indicar estados de espírito particulares, tais como, por exemplo, um mergulho do personagem em si mesmo, um momento de reflexão pessoal, ou meditação, pois traz sempre uma certa conotação de isolamento, de exílio pessoal do personagem. Sua comunicação com o mundo foi cortada, pois nada do universo sonoro realista pode ser ouvido. (p. 118)

Em geral, este é um recurso recorrente em *Babel* e *Diários de motocicleta*. A música assume, muitas das vezes, a responsabilidade de transmitir as informações extra-visuais da película. Gustavo Santaolalla indica, através dos *ostinatos*⁸ de seu *oud* (instrumento de corda de origem oriental), as reflexões e angústias de cada personagem isolado em seu universo. O silêncio dos sons naturalistas – observado em grande parte das trilhas sonoras do guitarrista latino – faz com que a música exprima esse “mergulho do personagem em si mesmo”.

A película *Amores perros* (2000), apesar de ser uma obra de longa duração (mais de duas horas de duração), possui poucas entradas de música. Passam-se mais de trinta minutos do filme e ouvimos apenas os sons naturalistas da trilha. Nas cenas mais dramáticas e cruciais – como o momento do acidente envolvendo Octavio (Gael Garcia Bernal) e a modelo Valéria (Goya Toledo) – a música silencia. Gustavo surpreende os expectadores ao não musicar a cena e deixar que somente os sons diegéticos narrem o acidente. Nada de tons graves e nem de trêmulos dos cordofones.

O acidente que interliga o destino de Jack, Paul e Christina, em *21 gramas*, é também um exemplo do uso expressivo do silêncio no cinema. Jack, ex-presidiário que busca sua redenção na religiosidade, atropela acidentalmente o marido e as

duas filhas de Christina. De uma maneira não muito habitual, a música dessa cena é suprimida da pista de sons. Na realidade, não vemos as imagens visuais do acidente. Ele nos é narrado apenas pelos sons naturalistas. O desenho de som da seqüência ocupa, dessa forma, um primeiro plano. Em vez do uso de acordes dissonantes dos metais ou de células rítmicas repetidas da percussão (como é recorrente nesse tipo de cena), toda a angústia da morte é simbolizada pelo forte ruído da máquina de cortar grama. Nada de música dramática. A simbolização do ruído a substituiu de maneira muito eficiente e sugestiva.

- **O minimalismo**

Na história do som no cinema, observamos que quanto mais se evoluiu tecnologicamente os processos de captação e edição dos sons, menos se precisou de música propriamente dita. Não que a música seja menos importante do que os outros componentes sonoros, mas porque já não havia tanto a necessidade de uma intervenção musical contínua. Os diálogos e os sons do ambiente passaram a desempenhar um papel que, muitas das vezes, fora desempenhado pela música. Basta observarmos, por exemplo, a maioria das trilhas musicais do cinema mudo: a música narra, cena a cena, cada ação dramática do filme. Muitas vezes chega a ser enfadonha, servindo apenas para “tampar buracos”, como dizia Alberto Cavalcanti⁹. Henri Agel, ao reclamar da música dos filmes franceses de sua época, comenta de maneira peremptória¹⁰:

Há acompanhamentos sonoros totalmente alheios ao sentido do filme e outros em que os comentários indiscretos às cenas de emoção e o mau gosto do *phatos* musical vem esmagar, pela irrupção brutal, a qualidade de certos momentos dramáticos. A maioria dos produtores mostra-se sem imaginação e ansiosa por obter o máximo de efeitos (para eles só existe o quantitativo): muitas vezes, em momentos em que o silêncio ou os simples ruídos quotidianos seriam bem mais eloqüentes, inserem-se à força verdadeiros dilúvios musicais. (p. 142)

No cinema contemporâneo verificamos uma maior sintonia entre as três pistas que compõe o som do filme: sons naturalistas, música *strictu sensu*, falas dos personagens. Dessa maneira, as trilhas musicais se tornaram mais econômicas e mais depuradas, pelo menos na maioria das produções. É claro que ainda há

compositores que almejam pontuar todas as curvas dramáticas da narrativa fílmica e ainda pensam em uma intervenção musical contínua, quase que operística (o tal “dilúvio musical” de que nos fala Henri Agel). Júlio Medaglia, em sua entrevista “Trilha sonora: a música como (p) arte da narrativa”¹¹, chegou a criticar, imbuído de certa razão, as trilhas musicais dos filmes de Stanley Kubrick por esse excesso de dramatismo sonoro. “Suas trilhas são excessivamente carregadas de música e nada fluentes. Elas pesam demais sobre a evolução do roteiro”. John Williams também foi censurado pelo mesmo motivo: “parece que trabalha na Som Livre. Seus temas são sempre bombásticos, [...] a atuação de sua música nas entranhas da narrativa chega a ser, às vezes, inexpressiva”¹².

Santaolalla, trilhando por outros caminhos, compõe uma música mais compacta e depurada, menos poluída de informações musicais. Não há muitos instrumentos, poucas são as linhas melódicas (muitas vezes nem há especificamente uma melodia *strictu sensu*), poucas são as variações rítmicas. Notadamente, suas composições têm um veio minimalista. Em *Babel* podemos perceber de maneira mais patente tais recursos. As reiteraões melódicas das cordas pontuam boa parte da composição, e funcionam, em muitos momentos, como um motivo condutor da narrativa. A grave e econômica trilha musical de “Linha de passe” possui também, claramente, elementos minimalistas.

De uma forma geral, o que caracteriza o minimalismo em música é a busca de uma afirmação constante de um centro tonal – uma herança da estética, da noção de tempo e da visão de mundo do Oriente. Este movimento estético do modernismo musical procura engendrar a repetição sistemática de elementos sonoros (melódicos, harmônicos, timbrísticos, dentre outros). Diferente em muitos aspectos, portanto, do “serialismo”, que não se pauta pela repetição nem pela afirmação de um centro tonal¹³.

Se bem observarmos, entretanto, não há entre os estudiosos da música uma definição segura sobre minimalismo. Muitos compositores que receberam o adjetivo “minimalista”, sequer o aceitaram. Philippe Glass, por exemplo, o recusa. O fato é que nas artes visuais o conceito nos parece ser mais bem recebido pelos artistas. Independente dessas implicações e embates da terminologia musical, o que nos interessa é afirmar que há uma grande aproximação das composições santaolalinas

com as artes consideradas minimalistas. O uso do mínimo de recursos possíveis, a reiteração de temas, uma tendência à circularidade corroboram nossas afirmações.

- **A instrumentação**

Os instrumentos musicais utilizados em uma trilha são basilares para a criação de um estilo e para que se delineiem as características essenciais que compõe a paisagem sonora da obra cinematográfica. Quem imaginaria a película *A Missão* sem o nostálgico oboé de Morricone? Ou *Psicose* sem os tenebrosos cordofones de Bernard Hermann? Não faltariam exemplos de composições de cinema que foram marcadas pelo uso de um determinado instrumento musical: O piano, *A Lista de Schindler*, *O último tango em Paris*, *O violino vermelho*, etc.

Santaolalla tem um cuidado especial com o uso dos timbres. Sua instrumentação se diferencia do padrão sinfônico, uma vez que o argentino procura experimentar sons menos usuais, como o de instrumentos orientais (o *oud*) e latinos como o charango¹⁴ e o ronroco¹⁵. Ademais, o compositor é muito econômico com instrumentos. Poucos timbres e pouca atividade rítmica. Gustavo cria uma paisagem sonora em perfeita sintonia com os outros elementos que compõe o discurso fílmico.

Em *21 grams*, por exemplo, percebe-se que quase toda a composição sonora do filme é formada por sons contínuos, *legatos*¹⁶, com durações musicais muito longas. Nada de ritmos vigorosos, nem de notas com *staccato*¹⁷: a preferência do compositor é por efeitos de *chorus*¹⁸. Nesse sentido, a música funciona como uma espécie de “cola sonora” dos planos visuais, uma vez que a montagem do filme possui um ritmo mais intenso, além de ser descontínua.

Em *Amores Perros* (“Amores Brutos”) observamos também a utilização constante de *chorus*, dessa vez na guitarra elétrica. Especialmente nessa película, certamente a mais trágica da trilogia, os timbres são “sujos” e “escuros” – uma referência sonora ao mundo “perro” apresentado na tela. Observamos ainda a utilização do *rap* e de outras canções durante a narrativa fílmica, explorando uma linguagem sonora mais contemporânea através da mistura timbrística e dos *samplers*. As canções apresentadas se coadunam muito bem com a brutalidade das

imagens: cães ensangüentados, acidentes de trânsito, brigas, sujeira, esfaqueamento e tiros.

Em uma visada geral nas trilhas do argentino, notamos uma preferência pelas cordas (violões, guitarras, *steel guitar*, oud, charango) e por timbres que denotam certa suavidade e fluidez. Basta ouvirmos *Babel*, *Diários de motocicleta*, *O segredo de Broukebake Mountain* – composições em que há uma forte presença de texturas criadas pelos cordofones dedilhados (muito deles tocados pelo próprio trilhista). Não nos parece à toa o fato de Santaolalla citar Ennio Morricone como uma de suas maiores influências. Morricone é um experimentador incansável da relação entre os timbres e os componentes cênico-visuais do filme (cor, textura, décor, personagens). Esta intensa pesquisa é também percebida nos filmes que o trilhista latino musicou.

Na recente película de Walter Sales e Daniele Thomas observamos, além das típicas cordas santaolallinas (dessa vez, violões com efeitos de sintetizadores), a presença de instrumentos de percussão. Nas cenas em que há jogo de futebol (uma espécie de *leitmotiv* da montagem do filme), por exemplo, os efeitos percussivos prevalecem. Ouvimos tambores, samplers, ganzás. O compositor busca, certamente, uma sonoridade mais abasileirada através da percussão de intensa atividade rítmica. Aliás, é importante que se diga, os instrumentos funcionam muito bem para localizar espaço/ tempo em um filme. Em *Babel*, por exemplo, fica bem claro que cada timbre utilizado procura representar o *modus vivendi* de cada uma das etnias apresentadas/ representadas por Iñárritu. As cordas (em especial o violão de aço) também funcionam para representar uma paisagem sonora mais apolínea e menos tensa dos filmes *Diários de uma motocicleta* e *Brokebake Mountain* (“O segredo de Brokebake Mountain”, 2005). Em *21 grams* (“21 gramas”, 2003) percebemos, mais uma vez, um uso ostensivo das cordas de aço (em especial o violão), além de sintetizadores, acordeom e instrumentos de percussão.

Os teclados de Ryuichi Sakamoto – importante compositor japonês que trabalhou com diretores consagrados como Akira Kurosawa, Bertolucci e Pedro Almodóvar – também participaram da criação de algumas trilhas de Santaolalla. A presença mais marcante do músico japonês certamente foi em *Babel*. Os teclados e os timbres eletrônicos criados por Sakamoto aparecem nas cenas filmadas no

Japão, mostrando as noites agitadas da capital e a vida de Chienko, a japonesinha lasciva que vagueia pelas ruas e *boites* de Tóquio.

Com efeito, a instrumentação da música de Santaolalla nunca é elencada de maneira arbitrária. Ele experimenta, pesquisa e sempre procura associar seus timbres com algum elemento do filme. Essa forma de concepção timbrística – muito comum na música de Zbigniew Preisner para os filmes do diretor polonês Krzysztof Kieslowski¹⁹ – contribui sobremaneira para enriquecer o discurso visual, além de acrescentar importantes informações que não aparecem na *diegese* do filme.

- **As funções narrativas**

Nesse sentido, a transparência na informação sonora é essencial para música de cena, para que ele crie um espaço aberto de diálogo com os outros elementos. Para que não se isole, concebendo totalmente o seu espaço no tempo. O ouvinte ouve através da música, bem como ouve através das palavras e vê através das imagens, dos gestos e dos objetos no jogo teatral. Isso não significa que a música deva ser simplificada, banalizada ou chapada, sem jogo polifônico ou profundidade; mas que sua textura deve estar ligada estreitamente à função na cena teatral, de forma clara e imediata. (Lívio Tragtemberg).

Longe de se limitar a acompanhar as imagens (o que podia acabar por as caricaturar involuntariamente) deve trazer algo que não está contido forçosamente no elemento visual ou sublinhar uma dimensão dramática, poética ou espiritual. (Henri Agel)

Uma questão muito instigante ao tratarmos de música de cinema é sobre suas funções desempenhadas em uma cena. Não há, obviamente, conceitos rígidos sobre como a música deve atuar em determinado tipo de cena, mas algumas classificações podem nos nortear e nos fazer compreender de forma mais substancial o fenômeno audiovisual. Lívio Tragtemberg²⁰, compositor de trilhas e teórico, argumenta que a música de cena pode desempenhar três funções básicas em relação à narrativa principal. São elas:

- *apoio*: quando a música apóia, reforça o sentido da narrativa fílmica. Certamente, a música exerce esta função na maioria dos filmes existentes.

- *contraste*: quando a música contraria o que acontece na cena. O som revela o inesperado. Por exemplo, pontuando uma seqüência de guerra com uma música burlesca, “chapliniana”, pode-se conseguir um efeito contrastante.
- *voz paralela*: quando a música desenvolve um discurso paralelo, um contraponto. Ela nem reforça nem nega a intenção narrativa do filme.

É evidente que essas funções se mesclam. Não são estanques. Usualmente, os compositores de cinema e teatro trabalham a música pensando nos seus variados papéis. Mas, de fato, há a predominância de uma determinada característica da composição. Nas animações mais tradicionais percebemos que a música geralmente funciona como *apoio* (algumas vezes de maneira exagerada). Em filmes que buscam uma linguagem musical mais independente da imagem, como as composições de Nino Rota para Fellini, há uma predominância de vozes paralelas e intervenções sonoras contrastantes.

A classificação apresentada pode nos ajudar a entender melhor as trilhas musicais do argentino. Em uma análise geral, podemos dizer que sua música funciona como uma *voz paralela* em relação às imagens. O músico de Buenos Aires não busca uma música de forte teor dramático, nem tampouco reforços musicais redundantes – estes que, muitas das vezes, não acrescentam nada ao discurso fílmico. Em Santaolla, o ritmo musical não corresponde, pelo menos na maioria de suas intervenções sonoras, com o ritmo das imagens. O compositor rejeita, enfim, a técnica do *mickeymousing*²¹, utilizada em demasia nas animações. Sobre essa concepção sonoro-visual, Adorno e Eisler²² observam que:

Obrigar imagem e música, em nome da importância maior de uma unidade, a executar incessantemente o mesmo ritmo de forma simultânea, tornaria não apenas insuportável as possíveis correlações entre os dois meios, estreitando-as pedantemente, como ainda levaria à total monotonia.

As composições santaolallinas acompanham o filme de uma maneira quase independente do discurso visual. Sua música, entretanto, não é intrusiva, não quer ser “mais” nem “menos” importante do que as imagens na qual está inserida. Funciona, efetivamente, como um contraponto musical: uma voz que acompanha outras vozes de uma forma simultânea e independente.

- **A concentração nas texturas**

Por muito tempo, na música de tradição europeia, a melodia foi trabalhada como um elemento central da composição. Com o surgimento da música moderna, entretanto, passou-se a pensar em outros componentes do discurso musical como timbre, textura, intensidade, estereofonia, dentre outros.

Ao ouvirmos a música de cinema de Santaolalla somos convidados a pensar, em primeiro plano, em *texturas musicais*. Em geral, não são as melodias que conduzem o sentido da composição. Não adianta alguém querer sair do cinema cantarolando as composições santaolinas, como se fizera com as trilhas musicais clássicas (*E o vento Levou, A Lista de Schindler, Indiana Jones, E.T., Doutor Jivago*, etc). Efetivamente, o argentino trilha por outros territórios. Ronel Alberti da Costa²³, reverberando as idéias de Adorno e Eisler, tece instigantes críticas sobre a exigência de melodia cantáveis nos filmes:

Aquela trilha só colocada depois da feitura das imagens e totalmente subordinada aos eventos superficiais da ação, reforça a dimensão única – visual – da concepção de muitos diretores. Da mesma forma, o conceito de melodia na voz superior obriga os outros parâmetros da música a um retrocesso; “o fetichismo melódico que, sobretudo no romantismo tardio, sufocou todos os elementos da música, terminou por estreitar o próprio conceito de melodia”.

A música de Santaolalla procura sugerir sensações e não afirmar com veemência uma determinada situação dramática – herança debussyana, embora saibamos que o compositor argentino esteja mais conectado com o universo da música popular. Sua composição, enfim, não se concentra na narrativa em si. Os fragmentos musicais do compositor de *Amores Perros* sugerem aos interlocutores a idéia de uma “constante improvisação”.

O movimento freqüente de tensão/repouso presente na estruturação da música tonal é abandonado. O compositor deixa simplesmente que suas sonoridades fluam de maneira descontraída e constante (“anti-wagneriana”, como diria Julio Medaglia). Dessa forma, há um uso ostensivo de *arpejos*. Os arpejos constantes de acordes dissonantes (ostinatos) engendram um movimento circular e criam uma atmosfera de algo vago e abstrato.

As texturas criadas por Santaolalla freqüentemente são leves e suaves. O aspecto, em geral, é “monofônico”: não há a presença de muitas vozes que se cruzam e formam texturas densas e complexas. O compositor dificilmente utiliza muitos instrumentos tocando em conjunto. Um breve acorde de *oud*, um leve *rasgueado* do violão, um *tenuto*²⁴, já são suficientes para criarem toda uma paisagem sonora. Na última cena de “Amores Brutos”, percebemos nitidamente o emprego de texturas musicais. Os arpejos repetitivos das cordas agudas pontuam a cena em que o ex-mendigo e seu cão caminham na paisagem deserta.

A monofonia presente na obra santaolalina, de uma maneira geral, nos leva a associá-la ao isolamento das personagens – em especial na trilogia de Alejandro Iñárritu. O deserto em *Babel* não seria tão árido se não houvesse a marcação constante das cordas monofônicas de Gustavo. O amor entre os dois cowboys, em *O segredo de Brokebake Mountain*, também não seria tão intimista se não fossem os acordes consonantes do músico argentino.

III

De um modo geral, as trilhas musicais de G. Santaolalla não diferem muito uma da outra. Ele consegue criar uma paisagem de sons que para distingui-la não é necessário que sejamos um grande especialista na área. Ao entrar em contato com sua obra, um ouvido apurado será capaz de reconhecer o seu estilo em pouco tempo, uma vez que existe certa homogeneidade em sua música – embora o compositor declare que é um artista que sempre procurou fundir diferentes gêneros musicais.

Um breve olhar em três de suas trilhas musicais (para filmes que foram dirigidos por diferentes cineastas: Walter Salles, Alejandro Iñárritu e Ang Lee) nos fornecerá uma visão mais consistente da composição santaolallina.

Um passe além da linha

Todas as horas são horas extremas (Mário Quintana)

Em “Linha de passe”, a música de Santaolalla atua como uma espécie de contraponto: nos momentos de maior intensidade e de movimentação dos planos visuais, sua composição permanece com um tom *grave* e *psicodélico*, praticamente sem nenhuma atividade rítmica. Gustavo parece nos querer dizer que por trás de toda a euforia (dos evangélicos, das partidas de futebol, da trajetória do ônibus coletivo nas ruas de São Paulo, das peripécias da motocicleta) há certa melancolia, um silêncio no interior de cada um dos membros daquela família da periferia de São Paulo.

A trilha musical dessa película de Walter Salles e Daniele Thomas possivelmente é uma das composições de Santaolla mais ligadas ao plano psicológico, emocional. A música, em muitas cenas, parece expressar não o que está contido na montagem, na fotografia, nos diálogos, mas sim o que está na *psique* dos personagens. Poucas são as marcações de música e, além do mais, algumas delas se repetem constantemente. São composições circulares como as voltas do ônibus, como os dribles de Dario, como a própria existência cotidiana de cada uma das pessoas.

É oportuno dizer que, ao falarmos de “música psicológica”, não estamos nos reportando àquelas intervenções musicais que visam apenas a reforçar de maneira pleonástica as emoções vividas pelos personagens, como se observa na trilha musical de “Olga” (direção de Jaime Monjardim e música de Marcus Vianna). O compositor latino não coloca música com excesso de dramatismo (como os conhecidos clichês de melodias agudas e tensas do violino e da flauta) em uma cena que, *per si*, já se nos revela “dramática”.

O que fica em nossas impressões é que a música de Gustavo almeja equilibrar as tensões da vida enfrentada por Cleuza (premiada no “Festival de Cannes” como melhor atriz) e seus filhos, em um espaço de difícil sobrevivência e de pouca afetividade. G. A. Santaolalla suaviza, com sua sonoridade que tende ao abstrato, a dureza da existência na frenética cidade de São Paulo. Observemos que há, nessa postura, uma leitura não muito usual. De um modo geral, utiliza-se uma “enxurrada” de sons eletrônicos, de *raps*, guitarras distorcidas para se representar o caos paulista. Em “Linha de passe” – tal qual na trilha musical de Ed Cortêz para o filme “Não por acaso”, de Philippe Barcinski – o compositor conseguiu desconstruir

alguns clichês. Conseguiu ultrapassar as quatro linhas e explorar novas dimensões do campo. É importante lembrarmos que as referências etnomusicológicas de Santaolalla são diferentes daquelas do cenário musical brasileiro. O fato de o compositor não ser do Brasil e ter pouca convivência com nossa música, acreditamos, fez com que ele produzisse uma trilha de caráter mais universal. Desse modo, existem na banda sonora de “Linha de passe” menos elementos reveladores da nossa paisagem musical, mas que são coerentes com a concepção artística do filme.

As últimas seqüências do filme são momentos extremos para cada personagem. São instantes repletos de uma intensa poesia visual. Através de uma montagem de ações paralelas, Walter Salles e Daniele Thomas nos mostram tais momentos: a penalidade máxima a ser cobrada por Dario, o ônibus nas mãos do pequeno Reginaldo que sonha encontrar o pai, o desfecho de um assalto realizado por Dênis, a busca da cura pela religiosidade nos batismos realizado por Dinho, as fortes dores da gestação enfrentadas por Cleuza. A música do filme surpreende pelo fato de continuar com seu discurso mais apolíneo, sem drama e sem exageros. O compositor argentino parece, com efeito, não querer afirmar algo com sua música. Sua composição, desse modo, não é conclusiva do ponto de vista do encadeamento harmônico. Análoga ao próprio final da película, ela é aberta e aponta para várias direções.

Como já é quase que obrigatório no cinema brasileiro contemporâneo, “Linha de Passe” encerra com uma canção popular. Geralmente, trata-se de uma música que resuma, de certa maneira, toda a narrativa desenvolvida no filme. Nessa atmosfera apocalíptica, a canção escolhida (arriscamo-nos a dizer que a escolha foi de total responsabilidade dos diretores e não de Santaolalla) foi “Juízo Final”, de Élcio Soares e Néelson Cavaquinho. Coerente com a visão dramática do filme, observamos que há, na canção, a esperança de um momento final de purificação, de redenção:

O sol...há de brilhar mais uma vez
A luz...há de chegar aos corações
Do mal...será queimada a semente
O amor...será eterno novamente
É o Juízo Final, a história do bem e do mal
Quero ter olhos pra ver, a maldade desaparecer

Uma babel de sons

“Babel” é o fecho da pungente trilogia do diretor Alejandro Gonzáles Iñárritu. Trata-se de um filme sobre a incomunicabilidade das diversas etnias que compõe o mundo contemporâneo. Uma mescla de variadas cores, formas, texturas, sons compõe a paisagem expressionista pintada pelo diretor mexicano. A música também reflete este espírito de misturas de sensações. Cada etnia é representada/apresentada por diferentes gêneros musicais (na maioria das vezes na própria diegese fílmica): bandas musicais latinas tocando cumbies, tex-mex, mariachis e boleros tradicionais como “Tu me acostumbraste” – México; oud - instrumento oriental de cordas parecido com o alaúde – Marrocos; o universo sonoro dos sintetizadores das *boîtes* ocidentais – Japão. Não se trata, contudo, de meras associações de espaço fixadas pela música. A composição de Babel aprofunda nossa leitura sobre os diversos países que nos são mostrados.

Em geral, a música de Santaolalla é econômica: pontua como uma voz paralela cada momento de dor e angústia passado pelas pessoas que formam o mundo babélico. Em nenhum momento as intervenções musicais demonstram um caráter dramático e triste. São diversas texturas tocadas, principalmente pelas cordas, que nos transmitem uma sensação de algo vago e circular. Desse modo, não cabe na concepção sonora a idéia de a música ser uma espécie de ênfase das imagens visuais. A música é, antes, uma geradora de contrastes. Uma criadora de diferentes atmosferas.

O uso estético do silêncio é levado às últimas conseqüências nessa película. Algumas vezes o som é suprimido, mostrando-nos que estamos percebendo o mundo do “ponto de vista” de Chienko. As tomadas em que a japonesa está na *boite* com as amigas servem de exemplo: o som naturalista do espaço é retirado e passamos a “ouvir” o silêncio como se fôssemos a própria personagem. A utilização do silêncio, neste caso, não é apenas como um simples efeito estilístico. O silêncio se apresenta na própria “carnadura” da obra fílmica, o que transforma a linguagem sonora não apenas em um meio de transmissão de conteúdos, mas no próprio “conteúdo” representado.

O deserto de Marrocos nos é mostrado sonoramente através de um solitário e grave²⁵ *oud*. Em algumas passagens, Santaolalla sincroniza o seu instrumento com o giro do helicóptero que resgata o casal de turistas americanos. Os *ostinatos* das cordas transmitem a sensação de algo circular, como o próprio movimento das hélices. O compositor criou, a partir de um simples movimento de um objeto em cena, uma construção audiovisual de rara beleza e gratuidade poética.

Certamente, há na música de Gustavo Santaolalla para essa película, mais do que em outros trabalhos de sua autoria, uma tendência ao “minimalismo”, uma busca do “procedimento do menos”²⁶. Sua música é anti-retórica, recusa complexas texturas polifônicas e ornamentos desnecessários. Contribui, de maneira decisiva, para que a obra do diretor mexicano não seja pautada por um realismo “cru” e sem poeticidade. Tal qual a obra nino-rotiana para os filmes de Fellini, a música de Gustavo gera um não-realismo sonoro, um contraponto em relação à banda visual²⁷.

O segredo de Gustavo Santaolalla

Uma paisagem idílica, um clima de bucolismo e dois cowboys (*alegoria* da força e da masculinidade norte-americanas) envolvidos em uma relação homoerótica. Estamos nos referindo, em uma visão panorâmica, à película “O Segredo de Brokebake Mountain”, uma espécie de “quadro neoclássico” pintado pelas mãos do diretor taiwanês Ang Lee. A obra deu ao músico argentino o seu primeiro “Oscar de Melhor Música”. A película venceu o “Leão de Ouro” no Festival de Veneza, além de outras premiações como o BAFTA, o Globo de Ouro e Independent Spirit Awards.

Buscando se afastar de uma “estética da monumentalidade”²⁸, que se pauta pela idéia de totalidade (herança da *Bildung* germânica), pelo excesso e pela gravidade, o diretor elabora um discurso fílmico mais coeso e econômico de recursos estéticos. A fotografia não se utiliza de luz intensa nem de contrastes de cores barroquizantes. Não há excessos psíquicos, tampouco uma teatralidade exagerada por parte dos personagens. Os planos são claros e precisos. Enfim, um mundo que muitos diriam “árcade”, “apolíneo”.

A música de Santaolalla se harmoniza perfeitamente com esse mundo equilibrado de *Brokeback Mountain*. O cenário não é mais um mundo babélico, portanto a música não quer, a nenhum momento, desintegrar esse mundo equilibrado. Não há contrastes fortes, desse modo. A instrumentação escolhida denota suavidade: violões de aço, *steel guitar*, cordas friccionadas, gaita e voz. Os temas são curtos e a harmonia musical é de grande simplicidade (cadências perfeitas, acordes consonantes). O compositor se distancia, efetivamente, do espírito da “estética da monumentalidade”. Segundo Santuza Naves²⁹, essa estética se manifesta na música através das obras sinfônicas, da abundância e variedade de instrumentos de que dispõe a orquestra sinfônica, dos extremos dinâmicos (fortíssimo seguido de pianíssimo), da abundância de temas diferentes e da complexidade do desenvolvimento. Uma “pintura sonora” bem diferente das santaolalinas.

A bela montanha de Brokeback e o amor entre Jack Twist (Jake Gyllenhaal) e Ennis del Mar (Heath Ledger) não seriam o mesmo sem os acordes *dulces* de Santaolalla, sem a solitária e nostálgica gaita da trilha musical – que nos remete ao clima dos westerns americanos. O processo de composição do argentino, como se sabe através de suas entrevistas e palestras, foi um tanto quanto diferente do habitual. Ele compôs as faixas antes de ver as imagens do filme. Guiando-se através do roteiro e das conversas com o diretor taiwanês, Gustavo foi construindo, tijolo a tijolo, sua arquitetura musical.

Há algo de “velado” e “contido” na composição de Santaolalla. Esse *phatos* musical nos diz, de maneira delicada e em poucas tomadas, que entre os dois cowboys que cuidam de ovelhas brotará uma relação homossexual. A música, nesse sentido, passa a desempenhar uma função muito importante: ela revela o que não está contido claramente nas imagens. Não há dúvida de que Ang Lee, consciente do seu ofício, não deseja mostrar de maneira exagerada e sem volteios a homossexualidade dos dois jovens (pelo menos na maioria das tomadas). Não por preconceito, é evidente, mas para não quebrar a capacidade de sugestão de suas imagens nem a serenidade presente no universo conceitual de sua obra. A música de Gustavo, de fato, é quem nos revela os segredos de Brokeback e de seus

cowboys apaixonados. Não seria exagero dizermos que ela funciona quase como um terceiro personagem da relação amorosa.

V

Portanto, a colocação de dicotomias como puro/ impuro, verdadeiro/ falso, original/ cópia em relação à música de cena são pouco pertinentes e eficazes para sua compreensão mais essencial, assim como para a música pura e as artes de uma forma geral. Essas dicotomias envolvem também questões complexas como o estabelecimento de critérios totalizantes, que nos remetem à própria noção de conhecimento. (Lívio Tragtemberg)

Não se pode, de maneira alguma, negar a importância de Gustavo Alfredo Santaolalla na música de cinema atual, ainda que não se aprecie o seu trabalho composicional. Há algo de gratuitamente poético e transcendental em suas composições. Há em cada acorde simples do seu violão e de sua guitarra um universo de sinestésias e sensações que nos conduzem a diferentes leituras de uma mesma cena. Há em Santaolalla, enfim, uma viagem abstrata a um rico mundo de impressões sonoras.

O *modus operandi* do argentino não é tão comum, pelo menos no que se refere à composição para cinema. Ele afirmou em suas entrevistas que, muitas vezes, compõe a música antes mesmo de entrar em contato com as imagens. Este é o caso, por exemplo, da película de Ang Lee (*Brokeback Mountain*), na qual o compositor afirma ter criado praticamente toda a trilha sem ver as imagens. E como se dá esse processo? Em quais elementos o compositor se guia, já que não entra em contato com a banda visual? Santaolalla diz se guiar tanto pela narrativa (presente no roteiro) quanto pelas características psicológicas das personagens. Dessa forma, ele vai experimentando melodias e texturas sonoras diversas. Ao final do processo, elegem-se as faixas que mais bem se coadunaram ao filme.

Essa forma de compor para filme dificilmente gera uma unidade sonoro-visual. Raramente constitui uma obra-prima. Exige que o diálogo entre diretor e trilhista seja muito alinhado. E sabemos que nem sempre o processo funciona dessa

forma. Há muita tensão na relação diretor/ trilhista. Bernard Herrmann, por exemplo, desentendeu-se diversas vezes com Hitchcock durante a construção de suas trilhas. Chegaram ao ponto de romperem a fértil e admirável parceria, que gerou oito filmes (dentre estes as obras-primas *Psicose*, *Um corpo que cai*, *O homem que sabia demais*). Nino Rota é certamente o maior exemplo desse tipo de composição anterior as imagens. Muitas de suas obras com Federico Fellini foram produzidas antes mesmo que o diretor italiano iniciasse o processo de *decupagem*.

Gustavo Santaolalla, se não cria um conceito próprio de composição para cinema, ao menos alarga a dimensão e o potencial poético desta. Devemos lembrar, contudo, que no universo de produções que existem no atual mercado cinematográfico, fica complicado exigir de um trilhista que a cada obra sua ele nos apresente uma concepção totalmente inovadora de trilha. Aliás, o conceito de “originalidade” é muito frágil. É resquício de um Romantismo exacerbado, no qual se tratava o artista como um gênio absoluto e uno. Um criador que a cada obra revelava uma nova idéia ao mundo.

Com todas estas questões levantadas, não queremos diminuir o caráter inventivo da música de cinema e tampouco sugerir que o compositor de cinema não deva deixar sua marca, sua impressão. Não deixa de ser importante para um trilhista o fato de ouvirmos uma trilha de sua autoria e percebermos constantes estilísticas que nos leve a reconhecê-lo. Tragtemberg³⁰ atesta que:

A busca por uma *neutralidade* da intervenção do compositor está relacionada a um modo de criação e produção eletrônico-industrial, onde a trilha sonora é apenas mais uma engrenagem participante de um processo segmentado e hierarquizado. Esse modo de produção se encontra aplicado nos dias de hoje nas mais diferentes linguagens como o cinema, a televisão, o vídeo e as mídias eletrônicas diversas. Nesse ambiente de linha de montagem e da alta reprodutibilidade, dissolvem-se as individualidades. O discurso do meio exerce uma verdadeira ditadura de procedimento e não raro de mensagens. (p. 14)

O que não podemos, no entanto, é transplantar o conceito romântico de “originalidade” para a composição de filmes. O trilhista, nas palavras de Ney Carrasco³¹, é um “camaleão”: muda a todo instante de cor, de temperatura, de conceito. Portanto, não há rigidez nesse universo em movimento de sons e imagens que é a sétima arte.

Santaolalla não deixa de ser o tal “camaleão” proposto por Carrasco, uma vez que compõe para imagens e não pode querer que sua música se sobreponha aos outros elementos construtores de sentido do filme. Marcel Martin³², de maneira iluminada, nos fala dos perigos desse modelo musical:

É um perigo com efeito deixar a música suplantar e , portanto, enfraquecer, castrar a imagem como faz o diálogo freqüente. É paradoxal que em uma arte primordialmente realista, dispondo desse meio expressivo sem ambigüidade que é a imagem, os realizadores sintam muitas vezes de contar a ação igualmente pela música: reduzem-na a um papel de comentário palavra por palavra, de pleonasma permanente.

Possivelmente, este é um dos aspectos mais admiráveis da obra santaolalina: ela não exige que os espectadores se voltem totalmente para o seu mundo sonoro. Não quer “absorver” e suplantar a imagem, como as dramáticas trilhas orquestrais dos primórdios do cinema sonoro. Porém, e de maneira quase que paradoxal, a ausência dessa composição faz com que a cena não engendre a mesma poesia.

Gustavo Santaolalla, de uma maneira muito inteligente, elimina da composição tudo o que não é essencial para sua expressão poética: ornamentos gratuitos, o espírito grandiloqüente, fraseados melodiosos e *cantábiles*, timbres variados, grandes contrastes de dinâmica. Estas operações formais reduzidas tornam sua música mais contida “retoricamente”, menos poluída de clichês oriundos do Romantismo. Sua música não busca despertar emoções fáceis nem ter um significado definitivo. Aproxima-se mais do enunciado de Kandinsky³³:

As emoções mais brutas, como terror, alegria, tristeza, etc., com as quais a arte se contenta durante o período anterior, exercem, agora pouca atração sobre o artista. Ele deseja empenhar-se em despertar emoções sem nome até então, de natureza refinada. Ele mesmo vive uma excelência relativamente distinta e complexa e o trabalho que produz deve, necessariamente, acordar mais emoções apuradas nos espectadores suscetíveis a elas, emoções que não somos capazes de explicar com palavras.

Com efeito, a música de compositores de cinema como Philipe Glass, Gustavo Santaolalla, Nino Rota, Zbigniew Preisner, para citar alguns dos mais importantes, nos despertam sensações e emoções de uma maneira não-direta e

não-intrusiva. São artistas que nos cativam gradativamente e de uma maneira quase que despercebida. Unem ao mesmo tempo cérebro e emoção, eficiência e poesia. São composições que aguçam nossos sentidos e apontam a leitura da ação dramática para várias direções. Algumas vezes, para zonas desconhecidas da nossa própria percepção.

Ainda que um compositor camaleão, como todos os que se propõe a compor para filmes, Gustavo não deixa de imprimir sua marca nos trabalhos que se propõe a musicar. Não é difícil de perceber, ao assistirmos um filme, que se trata de música elaborada pelo guitarrista latino: texturas musicais de cordas, pouca densidade sonora, silêncios repletos de significado, ambientações sonoras tendendo ao abstrato, melodias não-eufônicas, poucos recursos musicais e poucas entradas de música. Toda essa paisagem sonora revela um compositor de grande sensibilidade poética e de um agudo ouvido musical. Um incansável escafandrista que trilha por mares pouco navegados.

Notas

¹ In: *A música de cinema de Gustavo Santaolalla*. Palestra apresentada em maio de 2007 no auditório da PUC-RJ.

² In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

³ Op. Cit.

⁴ In: *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

⁵ In: *A importância da música na narrativa cinematográfica*. Palestra apresentada no Festival Internacional de Música de Cinema, “Música em Cena”, em maio de 2007 no Rio de Janeiro.

⁶ Op. Cit.

⁷ In: *Música e articulação filmica*. São Paulo: USP – dissertação de mestrado, 1993.

⁸ Significa literalmente “obstinado”. Trata-se da repetição constante de um mesmo fragmento musical.

⁹ In: *Filme e Realidade*. São Paulo: Martins, 1959.

¹⁰ In: *O cinema*. Livraria civilização: Porto (sem data).

¹¹ In: *Música Impopular*. 2ª Ed. São Paulo: Global, 2003. pg. 253.

¹² Op. Cit. pg. 261.

¹³ Para uma compreensão mais aprofundada do assunto, recomendamos a leitura do artigo de Dimitri Cervo: *O minimalismo e suas idéias composicionais*. Per Musi, Belo Horizonte, n.11, 2005.

¹⁴ O charango é um instrumento de cordas, parecido com a estrutura do alaúde, de origem sul-americana (para alguns pesquisadores surgiu na Bolívia). Alguns acreditam que este instrumento seja uma espécie de imitação rústica da vihuela, trazida pelos colonizadores espanhóis.

¹⁵ O ronroco é um instrumento de cordas muito parecido com o charango. Ele possui uma estrutura maior e geralmente é afinado uma oitava a baixo.

¹⁶ O *legato* é uma maneira de executar as frases musicais sem interrupções, gerando, dessa forma, uma sensação de continuidade sonora.

¹⁷ O *staccato* é exatamente o contrário do *legato*: trata-se de um modo de articular as notas de maneira separada uma da outra. As notas soam, dessa forma, mais destacadas e com uma duração mais curta.

¹⁸ O chorus é um efeito musical que produz a sensação no ouvinte de que as fontes musicais se multiplicaram. A sensação é de estarmos ouvindo um eco.

¹⁹ Em especial na “Trilogia das cores”: *A Liberdade é azul, A Igualdade é branca e A fraternidade é vermelha*.

²⁰ Op. Cit. pg 38

²¹ O *mickeymousing* é uma técnica em que a música enfatiza exageradamente uma seqüência. A música acompanha os mesmos movimentos da imagem.

²² Apud: ROSA, Ronel Alberti da. *Música e mitologia do cinema: na trilha de Adorno e Eisler*. RS: Unijuí, 2003. RUSSELL. pg 106.

²³ Op. Cit. pg 95.

²⁴ Nota musical executada com ênfase. A ênfase é conseguida aumentando a duração da nota (“segurando” a nota, como se costuma dizer) ou tocando-a mais forte.

²⁵ Não nos referimos ao sentido estritamente musical, mas como algo “intenso” e “profundo”.

²⁶ O *procedimento menos* está relacionado aos autores, como João Cabral e Graciliano Ramos, que buscam utilizar o mínimo de detalhes e de recursos estéticos em sua arte para que se brote uma obra mais depurada.

²⁷ A comparação aqui não é relativa à composição musical *strictu sensu*, já que o *modus operandi* dos dois compositores é bem diferente, mas à maneira como a música se relaciona com as imagens visuais.

²⁸ “Estética da monumentalidade” refere-se a um projeto de totalidade, que se caracteriza pelo excesso e pela gravidade. A estética da monumentalidade preza por um espírito de grandiosidade.

²⁹ In: NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

³⁰ Op. Cit. pg 14.

³¹ *O Compositor Camaleão*. In: Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais. Curitiba: Deartes, 2005.

³² MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

³³ Apud CENCIC Alenka. *A obra ambígua: o deleite da incerteza, em Kátharsis – reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: FANFICH, 1998.

Alfredo Werney é arte-educador, músico e pesquisador. Professor de violão da Escola de Música de Teresina. Instrutor e integrante da Orquestra de Violões de Teresina. Graduado em Educação Artística pela UFPI.