

# A trilha musical do filme *Gravidade* (2013): legado clássico e questões sobre inaudibilidade

**ALEXANDRE CAMARGO  
SCARPELLI**

PPGIS - UFSCAR

**PALAVRAS-CHAVE**

TRILHA MUSICAL

INAUDIBILIDADE

GRAVIDADE

**RESUMO**

Este trabalho pretende demonstrar de que maneira se faz necessário combinar paradigmas teóricos de Claudia Gorbman e de Anahid Kassabian para uma análise adequada do funcionamento da música no filme *Gravidade*. Gorbman oferece suportes teóricos que permitem observar em *Gravidade* a persistência de um legado do cinema clássico hollywoodiano quanto às estratégias de sua música.

Entretanto, particularidades do enredo modificam a natureza e o lugar da música na estrutura do filme, problematizando principalmente a questão da “inaudibilidade” da música extra-diegética e oferecendo um material sonoro que requer, para seu melhor entendimento, as perspectivas teóricas de Anahid Kassabian.

PESQUISA ORIENTADA PELA PROFESSORA DOUTORA SUZANA RECK MIRANDA

Os paradigmas propostos por Claudia Gorbman em seu livro *Unheard Melodies*, investigam diversas práticas musicais desenvolvidas no cinema clássico hollywoodiano dos anos 30 e 40. A partir das ideias da autora, é possível identificar essas estratégias na trilha musical do filme *Gravidade* (*Gravity*, 2013) – assim como em outros incontáveis filmes contemporâneos – e observar a persistência de um legado da linguagem clássica. Entretanto, o enredo de *Gravidade* em particular abre espaço para que a música desfrute de grande liberdade formal e estética. Percebe-se, por exemplo, sua relação intensa com os outros sons do filme (diálogos, ruídos, etc.) no sentido em que o próprio material sonoro dissolve as tradicionais categorias analíticas que os separam, além de também ficarem nubladas as fronteiras entre as dimensões diegética e extra-diegética. Sem dúvida, esta estruturação sonora peculiar deriva principalmente da ausência de meio de propagação do som no espaço sideral – premissa que a narrativa se propõe a respeitar e que traz fortes consequências ao som do filme.

Pretendo demonstrar de que maneira, nesse ponto, torna-se problemática a noção de *inaudibilidade* da música extra-diegética proposta por Gorbman e como faz-se oportuna a perspectiva teórica de Anahid Kassabian, que se posiciona criticamente em relação a Claudia Gorbman. Kassabian oferece paradigmas teóricos que complementam os de Gorbman ao considerar a recepção dos espectadores, possibilitando olhares interessantes sobre as peculiaridades da música do filme *Gravidade* e uma melhor compreensão de seus efeitos.

A narrativa do filme, colocada aqui de maneira extremamente resumida, acompanha a personagem da Doutora Ryan Stone (Sandra Bullock), médica convidada pela NASA para instalar no telescópio Hubble um software de sua autoria. No momento em que este procedimento acontece no espaço, durante uma manutenção de rotina no telescópio, a equipe de astronautas, liderada pelo tenente Matthew Kowalski (George Clooney), é surpreendida por destroços de um satélite russo que explodiu gerando uma reação em cadeia e atingindo diversas estruturas na órbita da Terra. O ônibus espacial da missão é destruído nesse acidente e Stone e Kowalski são os únicos sobreviventes. Com oxigênio e outros recursos esgotando-se lentamente e sem meio de transporte, os protagonistas passam a vagar pelo espaço procurando uma maneira de voltar à Terra.

Antes de explorar mais a fundo os elementos que compõe a trilha musical e seu funcionamento junto à narrativa, é importante ressaltar alguns princípios que regem o desenho de som do filme. Trata-se de uma história que não apenas se passa fora da órbita da Terra, mas que coloca os personagens em situações de isolamento quase completo, flutuando pelo espaço apenas com seus trajes de astronauta. O filme se inicia com letreiros compostos por letras brancas em fundo preto trazendo algumas informações sobre esse cenário de deriva espacial: “600 km acima do planeta Terra a temperatura varia entre 126° e -100° Celsius. Não há propagação do som. Não há pressão atmosférica. Não há oxigênio. A vida no espaço é impossível”. Sem oxigênio ou qualquer outro meio de propagação, ondas sonoras não podem ser transmitidas. Essa questão está colocada a qualquer filme que contenha cenas que se passam no espaço, pois a construção sonora da narrativa pode escolher entre diferentes tipos de abordagem. *Gravidade* assume a premissa de uma representação supostamente realista das condições de vida humana no espaço e isso se dá de várias formas.

Em primeiro lugar, a sequência inicial do filme mostra de maneira bastante didática como funciona a transmissão sonora através do contato físico. O sound designer Glenn Freemantle e o mixador Skip Lievsay chegaram a entrar em contato com a NASA para compreender como são as sensações acústicas de alguém que flutua no espaço e descobriram que astronautas em órbita de fato ouvem as vibrações e impactos de um objeto desde que estejam em contato com ele. Assim, utilizando microfones subaquáticos, microfones de contato e outros equipamentos similares, a equipe de foley de *Gravidade* criou todos os sons diegéticos das ferramentas manipuladas pelos personagens e também das estruturas em que eles se apoiam (BISHOP, 2013). Por serem vibrações de contato em vez ondas trafegando no ar, esses sons são abafados, mas a riqueza de detalhes nos permite perceber a substância material dos objetos, suas partes móveis, se são motorizados e outras características físicas.

Os diálogos, por sua vez, acontecem quase sempre por radiocomunicação. Ouvimos as conversas entre a equipe de astronautas, o ônibus espacial, a Estação Espacial Internacional e a equipe de técnicos em Houston, no Texas. Estas camadas de falas (algumas em evidência, outras mais ao fundo) contam com algumas gravações reais de profissionais da NASA e possuem o vocabulário e o timbre específicos das conversas de rotina, o que adiciona mais um elemento de realismo ao som do filme<sup>1</sup>. Junto com isso, os editores de som apelidaram de *Futz* o timbre que criaram para simular as distorções ocasionadas pela comunicação por rádio. Segundo eles, há um controle dramático da quantidade de *Futz* nas falas, no sentido em que um som mais limpo gera uma aproximação maior com os personagens. Tanto esses diálogos, quanto demais sons diegéticos de certa forma quebram um padrão de mixagem do cinema ao circularem livremente pelo sistema surround de acordo com a posição espacial da fonte sonora, não importando se são falas relevantes ou ruídos mais sutis. Assim, a sensação de flutuação no espaço ganha uma dimensão que também caminha no sentido do realismo.

---

<sup>1</sup> Michel Chion define isso como sons *on-the-air* (CHION, 1994), aqueles sons transmitidos eletronicamente, seja por rádio, telefone ou televisão, ou seja, sons que não estão sujeitos a propagação por meios naturais. Por serem ouvidos tanto pelos personagens quanto pelos espectadores, estes sons acabam ocupando um lugar indefinido entre diegese e extra-diegese.

Por fim, o conceito de *sons internos* elaborado por Michel Chion explica outros elementos sonoros presentes no filme, ao mesmo tempo em que serve para sintetizar um princípio fundamental que rege o desenho de som.

É um som que, embora situado no ato presente, corresponde ao interior físico e mental de um personagem. Isso inclui sons fisiológicos de respiração, gemidos ou batidas do coração, que podem ser chamados de internos objetivos. Nessa categoria de sons internos também estão vozes mentais, memórias e afins, chamados de sons internos subjetivos. (CHION, 1994).

Em suma, a principal estratégia adotada aqui é fazer com que o espectador ouça aquilo que os personagens supostamente estão ouvindo.

O resultado da combinação de todos esses recursos sonoros é – ao contrário do que se possa imaginar num primeiro momento – uma banda sonora bastante densa. Os momentos de silêncio absoluto são raros pois, mesmo respeitando o fenômeno da ausência de propagação sonora, *Gravidade* encontrou diversos caminhos alternativos para que sons diegéticos (e internos) pudessem marcar presença no filme e exercer suas respectivas funções dramáticas e narrativas. Não obstante, é em meio a essa riqueza sonora que a música do filme encontra espaço para se desenvolver.

Como dito anteriormente, Claudia Gorbman possui um extenso trabalho de investigação acerca do funcionamento formal e narrativo da música nos filmes do cinema clássico hollywoodiano. Em seu livro *Unheard Melodies*, um dos pilares teóricos dos estudos de música fílmica, a autora examina explicações estéticas, históricas, psicanalíticas e tecnológicas para entender o desenvolvimento da música não-diegética nesse cinema narrativo. Para Gorbman, o uso do termo cinema clássico significa “entender esse cinema como uma instituição e uma classe de textos que essa instituição produz”. Ela argumenta que não existe um filme modelo, mas um “conjunto de convenções, de opções cuja combinação e recombinção constituem um campo discursivo facilmente identificável” (GORBMAN, 1987, p. 70) Nesse sentido, é importante enfatizar que o objeto de estudo abordado em *Unheard Melodies* diz respeito exclusivamente àqueles filmes produzidos no período de

aproximadamente 25 anos que giram em torno das décadas de 1930 e 1940. A compreensão acerca desse *corpus* específico justifica a utilização dessas teorias na análise de um filme do ano de 2013: estamos procurando justamente identificar quais práticas musicais a linguagem clássica deixou como um legado para filmes mais contemporâneos.

De maneira descritiva, Gorbman estabelece 7 princípios de composição, edição e mixagem que explicam o funcionamento da música na narrativa clássica. São eles (1) invisibilidade, (2) inaudibilidade, (3) significativo de emoção, (4) pistas narrativas, (5) continuidade, (6) unidade e, por último, (7) a possibilidade de uma música ferir algum desses princípios se for em nome dos outros. Uma vez que não há hierarquia entre esses princípios, podemos examiná-los fora da ordem em que foram enumerados afim de manter a linha de raciocínio desta análise.

Três dos sete princípios são facilmente identificáveis. O de número 1, chamado por Gorbman de *invisibilidade*, coloca que “o aparato técnico da música não-diegética não deve ser visível” (GORBMAN, 1987, p. 23). Instrumentos musicais, microfones e quaisquer outras ferramentas utilizadas na produção da trilha musical não aparecem na realidade diegética<sup>2</sup>. O princípio de número 5 é o da continuidade: “a música oferece continuidade formal e narrativa – entre planos, nas transições entre sequências, preenchendo ‘lacunas’” (ibid.). Considerando-se o caráter ilusionista do cinema hollywoodiano, a música cumpre um papel importante ao conferir continuidade auxiliando no mascaramento da montagem e de outros dispositivos. *Gravidade* possui uma estória que se desenrola

---

2 O termo invisibilidade também possui um sentido metafórico pois diz respeito ao apagamento de qualquer rastro deixado pelos aparatos cinematográficos, o que inclui rastros sonoros. Um exemplo disso são os procedimentos de mixagem que procuram remover a sensação de proximidade e o excesso de graves que os microfones de lapela normalmente têm. A ideia, nesse caso, é omitir a presença do microfone não apenas visualmente, mas também sonoramente.

em um tempo não muito maior do que a própria duração real do filme. Um total de 4 elipses temporais é o suficiente para abreviar ações que supomos ter durado mais tempo do que o que é exibido na tela. Por outro lado, há também momentos onde cortes secos poderiam dar a ideia de saltos cronológicos não fosse pela presença da música imprimindo continuidade temporal à cena. São dois efeitos de montagem convencionados pelo cinema clássico e que sem dúvida dependem da participação fundamental da trilha musical. Já o princípio de número 6, da unidade, consiste em que “através da repetição e variação do material musical e instrumentação, a música auxilia na construção de uma unidade formal e narrativa” (ibid.). As características estéticas gerais da música de *Gravidade* (sonoridades, timbres, o equilíbrio entre diferentes estilos, a mistura entre instrumentos musicais convencionais e ruídos) permeiam o filme todo, conferindo unidade não apenas à composição, mas a toda a obra, em acordo com a unidade estética também presente na fotografia, nos enquadramentos, na montagem e etc.

Entender o funcionamento dos princípios 3 e 4, requer uma breve descrição de algumas cenas, dada a profundidade dramática de seus efeitos e o fato de que não raramente ambos se misturam para construir esses efeitos.

O terceiro princípio é o da emoção: “a trilha musical pode estabelecer climas específicos e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa, mas antes de tudo é um significante de emoção por si só” (ibid.). Gorbman explica que a música traz uma “dimensão emocional, irracional, romântica ou intuitiva necessária” aos elementos objetivos de um filme – imagem, diálogos, efeitos sonoros (ibid., p. 79). Quando Stone e Kowalski flutuam em direção à Estação Espacial Internacional (EEI), Kowalski, tentando tranquilizar Stone, conversa calmamente perguntando sobre a vida pessoal dela. Stone, desolada e já ficando sem oxigênio acaba revelando que tinha uma filha que faleceu ainda pequena. A

música coloca as emoções de Stone em evidência. É uma das cenas onde a música mais se aproxima, em termos de sonoridade, do modelo orquestral comumente utilizado no cinema clássico e que utiliza o vocabulário do romantismo para resolver questões dramáticas articulando as vozes, as harmonias, e com timbres puros isentos de ruidagem. Esse aspecto melodramático consegue humanizar a situação e nos aproximar do íntimo da personagem. Logo na cena seguinte, ao chegarem na EEI, Kowalski percebe que ela também foi atingida pelos destroços e talvez não sirva para levá-los de volta à Terra. A música então se utiliza de seus timbres e texturas mais sombrios para antecipar o sentimento de preocupação de Kowalski com a situação e evolui para uma forma bastante volumosa e agressiva, com percussões fortes e graves e muitos ruídos no momento em que os dois astronautas se lançam violentamente em direção à Estação tentando agarrá-la – um dos momentos de ação mais intensa do filme.

A descrição destas duas cenas serve para exemplificar como a música trabalha para articular emoções na narrativa, mas foram escolhidas porque também servem ao entendimento do princípio 4, chamado de *pistas narrativas*, que diz respeito ao poder que a música tem de dar “pistas referenciais e narrativas, indicando pontos-de-vista, fornecendo demarcações formais e estabelecendo situações e personagens” (GORBMAN, 1987, p. 73). Gorbman separa essas pistas em duas categorias diferentes. Uma delas trata das pistas conotativas, as quais “ancoram” a imagem em significado, como acontece nas cenas descritas anteriormente. Estas possuem muitas semelhanças visuais entre si: há planos abertos que nos mostram o planeta Terra ao fundo com toda sua grandeza ocupando boa parte do quadro. Vemos os personagens flutuando no espaço – pequenos em comparação à vastidão do ambiente. O isolamento, a ausência de oxigênio e gravidade e o silêncio são elementos centrais na narrativa e podem ser interpretados ora como fator de paz interior e contemplação, ora como hostis, ameaçadores e mortais. O que canaliza as diferentes leituras que fazemos dessas imagens tão semelhantes, portanto, é a composição musical de cada cena, assim como o visual direciona as significações emotivas da música, consistindo no que Claudia Gorbman chama de implicação mútua – em oposição à ideia de que a música simplesmente “complementa” ou “contradiz” um significado que seria carregado exclusivamente pela imagem.

*Gravidade* também possui uma grande quantidade de *stingers*, uma pista narrativa que consiste em um ataque forte afim de impressionar o espectador quando algum evento narrativo necessita causar impacto. Quando a Dra. Stone se espanta ao ver os corpos congelados no ônibus espacial, ouvimos um ataque de sopros e de texturas eletrônicas. O espectador toma o mesmo susto que Stone levou.

A outra categoria de pistas narrativas diz respeito a demarcações narrativas para orientar o espectador no discurso do filme como, por exemplo, no estabelecimento de pontos de vista, enfatizando a subjetividade de um personagem em particular. É o que acontece quando Stone fala sobre sua filha. A música dá ao espectador acesso às emoções, opiniões ou pensamentos dos personagens em cada situação. Essa categoria de demarcações narrativas também discorre sobre as funções cumpridas pela música inicial e pela música final de um filme. No cinema clássico a música dos créditos iniciais pode indicar o gênero do filme e introduzir uma atmosfera geral

da narrativa. É difícil definir um gênero para *Gravidade* nos moldes do mercado de distribuição, mas a atmosfera da narrativa se estabelece: os letreiros do início são acompanhados por uma música de abertura que nos introduz às sonoridades ruidosas do filme mescladas com instrumentos musicais, com timbres agressivos e num crescendo forte que termina abruptamente (um *stinger* também pode ser causado pelo silêncio brusco). Mais uma vez, é a música que conduz nossa leitura sugerindo o caráter ameaçador da situação geral da narrativa e, mais importante, dando início à estória: “músicas de abertura sinalizam que a estória está para começar, incitam-nos a acomodarmo-nos nos assentos, parar de conversar com colegas espectadores e deslizar em seu imaginário” (GORBMAN, 1987, p. 82). Gorbman adiciona que a música inicial pode estabelecer “um ou mais temas a serem ouvidos depois no acompanhamento da estória; a peculiaridade da melodia pode orientar até o ouvinte não-músico nesta função, estabelecendo expectativas para os eventos narrativos a seguir” (ibid.).

*Gravidade* não possui temas construídos da maneira mais comum do cinema clássico, ou seja, com melodias marcantes associadas a um personagem ou evento, mas a sonoridade geral da trilha dá pistas narrativas acerca das situações, indicando se são otimistas, ameaçadoras, melancólicas, etc.

Um tema é definido como qualquer música – melodia, fragmento melódico ou progressão harmônica – ouvida mais de uma vez durante o curso de um filme. [...] um tema pode ser extremamente econômico: uma vez absorvida a associação diegética da primeira ocorrência, a repetição pode remeter substancialmente ao contexto do filme (GORBMAN, 1987, p. 26).

Um bom exemplo disso são os destroços dos satélites, que são acompanhados de música semelhante àquela da abertura do filme na primeira vez que atingem o telescópio Hubble e a equipe de astronautas. Posteriormente, a cada vez que dão a volta na órbita da Terra e encontram novamente a protagonista, os mesmos eventos musicais aparecem.

Por fim, a música de encerramento de *Gravidade* já não possui distorções ou timbres agressivos. As cordas podem ser ouvidas de forma límpida e entoam uma progressão harmônica tonal, consonante e resolutiva que parece ter se livrado do perigo, da ameaça representada pelos timbres ásperos e ruidosos. Uma linha de percussão marcante e uma melodia cantada por voz feminina a plenos pulmões nos remetem a um tom de conquista e de vitória. Este “sentimento épico” também é descrito pelo princípio 3, da emoção:

Em conjunto com a narrativa fílmica visual, [a música] eleva a individualidade do personagem representado à significação universal, faz este personagem ser maior que a vida, sugere transcendência, destino. [...] A música apropriada vai elevar a estória de um homem à história dos homens. (GORBMAN, 1987, p.81).

A presença deste “sentimento épico” na última música do filme justifica-se na conclusão de Gorbman sobre a pista narrativa da música final:

Recapitulação e fechamento musicais reforçam o encerramento formal e narrativo do filme. Ocasionalmente consiste em grandiosidade orquestral com resolução tonal, que algumas vezes envolve uma confirmação final do tema principal da trilha. (ibid., p.82).

Até agora observamos cada um dos princípios de maneira categórica, semelhante ao modo como Gorbman os apresenta, ou seja, enumerados e contendo cada um sua respectiva descrição. Mas o princípio de número 7, por sua vez, alivia a rigidez do sistema ao propor que a música de um filme pode – devido a especificidades da narrativa, estilo do compositor, estratégias de mixagem ou qualquer outro motivo – descumprir com algum princípio anterior se for para permitir que outro prevaleça.

Numa primeira leitura, isso tem o objetivo claro de flexibilizar o paradigma teórico impedindo-o de se tornar uma cartilha de regras rígidas. Mas, de certa forma, essa maleabilidade acaba apontando para além, em direção a um aspecto muito importante sobre a devida compreensão e utilização das ideias de Gorbman: mesmo sendo possível encontrar em *Gravidade* e em muitos outros filmes exemplos para cada um dos princípios, as análises que eventualmente se apoiarem nessas teorias não devem tomar esses conceitos como se fossem uma lista de itens a ser preenchida, ou como se fossem pré-requisitos para uma narrativa ser considerada clássica. O que Gorbman faz é delinear um campo discursivo e entender suas práticas, não decretar um sistema inerte com regras invioláveis. Em outras palavras, Gorbman não coloca sua teoria como um modelo analítico, no sentido mais estrito do termo.

Com isso em mente, chegamos enfim ao princípio de número 2, o da *inaudibilidade* – questão central desta pesquisa. Gorbman ressalta o caráter metafórico desta denominação, uma vez que a trilha musical de um filme obviamente é audível. O que se pretende com esse termo, na verdade, é apontar a tendência que a música do cinema clássico tem de não atrair a atenção do espectador de uma maneira que destrua a imersão na narrativa. Evita-se que o espectador tome consciência acerca do aparato cinematográfico e dos recursos de linguagem. Grande parte deste princípio consiste em práticas cultivadas ao longo dos anos pelos compositores e demais envolvidos no som dos filmes como, por exemplo, não permitir que a trilha musical se sobreponha aos diálogos. A escolha de instrumentos, os timbres, os arranjos e outras decisões que permeiam o processo de criação da trilha musical levam em conta a ocorrência de diálogos e sua relevância para a narrativa. Da mesma forma, a música “inaudível” deve respeitar o que se propõe na montagem, seja uma sequência ritmada de cortes ou ocorrência de plano sequência, seja uma montagem fluida e suave ou uma montagem com movimentos bruscos. A música sem dúvida influenciará na leitura que se faz dessa montagem. Não por acaso costuma-se falar em montagem *invisível*, o que indica que esse dispositivo (a montagem) também pretende se “esconder” da consciência do espectador.

*Gravidade*, de maneira geral, respeita essas propostas pois auxilia os diálogos a serem protagonistas e ajuda a montagem a ser imperceptível. Mesmo os momentos mais volumosos e agressivos não ferem esses preceitos. No entanto, o que chama a atenção na música do filme é a alta quantidade de ruídos em sua composição, combinados com instrumentos musicais mais comuns à linguagem clássica.

Sem dúvida não é raro encontrar no cinema contemporâneo composições que se utilizam de sonoridades não-convencionais na mesma medida em que a própria música fora do cinema (seja popular, erudita ou qualquer tipo de hibridização entre esses campos) evolui no sentido de ampliar, desconstruir e rediscutir o que se entende como ruído. Mas para compreender o que está sendo chamado de ruído dentro desta análise, é importante ressaltar que não

se trata de adentrar nas velhas discussões musicológicas do início do século XX acerca do que é ruído e o que é música (como aquelas levantadas por John Cage, por exemplo). Estas seriam de pouca utilidade e demasiado complexas para o propósito deste trabalho. O que chamo aqui de ruído (e não-ruído) pode ser melhor compreendido utilizando o conceito de *índices sonoros de materialização* apresentado por Michel Chion.

Os detalhes do som que nos fazem 'sentir' as condições materiais da fonte sonora e referem-se ao processo concreto de produção desse som. Eles podem nos dar informações sobre a substância que causa o som – madeira, metal, papel, tecido – assim como a maneira como o som foi produzido – por fricção, impacto, oscilações desiguais, movimentos periódicos de vai-e-vem e etc. (CHION, 1994, p.114).

Estas observações obviamente se aplicam também a instrumentos musicais, mas interessa aqui entender os “ruídos” como sendo os sons utilizados na composição musical cuja fonte sonora ou cuja sonoridade evoca elementos narrativos presentes no universo do filme.

Já nos primeiros minutos, a música dos créditos de abertura oferece um exemplo de como se organizam musicalmente esses sons. Pode-se identificar, por exemplo, um som semelhante a uma turbina de avião: o volume e altura crescentes indicam aumento de pressão, de potência e de velocidade, além de remeter a um componente tecnológico de aeronaves – máquinas pertencentes ao contexto do filme. Ouve-se, também, bips eletrônicos típicos de alarmes e avisos de emergência. São sons de frequências médias e médio-agudas, alarmantes, que criam tensão e transmitem a ideia de mal funcionamento de equipamentos elétricos e eletrônicos. Assim como no *futz* dos diálogos, tem papel importante os sons de radiocomunicação como chiados, ruído branco,

apitos agudos decorrentes da busca por uma frequência de transmissão. Sons de vento forte, graves, evocam ideias de alta velocidade e alta pressão. Há ataques sonoros curtos e longos de gás pressurizado, também indicando força, pressão e remetendo aos diversos equipamentos e válvulas de controle de gás presentes no filme. Trata-se, portanto, de articular musicalmente não apenas os aspectos puramente sonoros desses ruídos (altura, duração, textura, figuras rítmicas), mas também as ideias evocadas por suas fontes sonoras e/ou pela maneira como (possivelmente) foram produzidos. Este processo de musicalização consiste em uma resignificação sonora, sobre a qual Chion completa:

Dentre os sons mais comuns que nos cercam há alguns que são pobres em índices de materialização, os quais, quando ouvidos separados de sua fonte (acusmatizados), transformam-se em enigmas: um barulho de motor ou um rangido podem adquirir uma qualidade abstrata, privada de referencialidade. (CHION, 1994, p.114).

A música extra-diegética toma a liberdade de reaproveitar aqueles ruídos que poderiam ser diegéticos. Porém, continua valendo a premissa de que não há meio de propagação sonora. É quase como se os ruídos tivessem sido despejados da realidade do filme e migrado para o campo extra-diegético. Não obstante o uso dessas sonoridades, são vários os momentos onde a música joga com a sincronia entre eventos visuais e ruídos, ora desvinculando-os um do outro, ora permitindo a sincronia total entre imagem e som, de fato emulando o que seriam os barulhos dos impactos e explosões caso houvesse som no espaço.

Diante dessa construção, como fica a questão da inaudibilidade da música extra-diegética? Como serão interpretados os ruídos da música que são perfeitamente sincronizados com eventos visuais? De que maneira os espectadores percebem o funcionamento dessas estratégias?

É nesse ponto que se faz oportuno recorrer aos paradigmas teóricos propostos por Anahid Kassabian e sua perspectiva analítica. Para se situar criticamente em relação a Claudia Gorbman, Kassabian se utiliza das teorias colocadas por Richard Johnson em seu trabalho *What is Cultural Studies Anyway?* no qual ele demonstra que o “circuito de existência de um objeto cultural” consiste em quatro momentos: (1) produção, (2) texto, (3) leitura e (4) relações culturais/sociais. Segundo Johnson, a maioria das teorias e metodologias enfatizam apenas um desses momentos de processos culturais (KASSABIAN, 2001, p. 37).

Kassabian, nesse sentido, pretende avaliar o momento de leitura (3), que ela chama de recepção e, ao fazer isso, argumenta que Claudia Gorbman faz parte de uma perspectiva dominante nos estudos fílmicos que está centrada no momento de texto (2), ou seja, são análises que avaliam a música em relação ao mundo narrativo do filme sem considerar, de um lado, as intenções autorais (que seriam o momento 1) e de outro, a recepção do público. Deixam de lado, portanto, as condições históricas e subjetivas da escuta.

O primeiro sintoma dessa mudança de perspectiva é uma crítica aos 7 princípios descritos anteriormente. Para Kassabian, essa abordagem acaba isolando apenas um aspecto do funcionamento da música por vez.

Como um significante de emoção, por exemplo, a música sem dúvidas faz fortes sugestões sobre como espectadores devem se sentir acerca de uma cena particular, mas o modelo de Gorbman não permite diferenças na relação dos espectadores com a música, nem em como podem variar suas percepções de significado e emoção quando a cena é analisada como um todo. Também, em suas discussões sobre pistas narrativas, que são uma das mais importantes funções da música fílmica, ela não sugere o quão diferentemente os espectadores podem interpretar marcações que estabelecem o cenário. (KASSABIAN, 2001, p. 41).

De fato, nesta análise vimos como foi complexo observar o funcionamento dos princípios 3 e 4, justamente porque se misturam.

Kassabian não descarta, muito menos invalida, o momento textual analisado por Gorbman. Mas, por sua proposta de avaliar o momento de recepção da música fílmica, estabelece três perguntas que acredita levantarem discussões pertinentes.

Em primeiro lugar, a autora pergunta como é percebida a relação da música com o universo narrativo do filme. Aqui ela discorre sobre os problemas da dicotomia diegese/extra-diegese nos estudos de música fílmica. Critica uma tendência dos estudos que sugere a diegese como anterior à presença da música no filme, o que descarta processos onde a música faz parte da construção da diegese e investiga, também, outras maneiras de se pensar a posição da música em relação à diegese.

Outra pergunta levantada é “o quê a música evoca em nós ou nos comunica?”. Trata-se de uma avaliação sobre o que o filme propõe enquanto códigos culturais e como isso é recebido pelo espectador em seus afetos, relações sociais e históricas e etc. Kassabian argumenta que a maneira hollywoodiana de uma música representar a cultura chinesa, por exemplo, jamais terá a mesma recepção para o público norte-americano e para o público chinês. Nesse sentido, o filme parece padronizar a recepção e ignora diferentes públicos.

Finalmente, a pergunta mais relevante para a proposta desta análise é “como percebemos os métodos da música dentro da cena?”. Kassabian aponta dois lados desta questão. O primeiro diz respeito à relação histórica da música do filme com outras músicas, com outras narrativas ou com eventos musicais e pistas narrativas do próprio filme. Trata-se de importar referências de outros contextos históricos e articulá-los na narrativa. A autora explica que

Abordagens acerca dessas relações devem levar em conta que filmes são entidades apenas parcialmente destacadas: existem numa rede de textualidade que inclui experiências sonoras, musicais e visuais que se iniciam muito antes da experiência fílmica e continuam até depois dela (KASSABIAN, 2001, p. 49).

Mas é o outro lado da questão que pode explorar o funcionamento da música de *Gravidade*, pois trata especificamente do que ela denomina continuum de atenção, onde ela questiona qual é o nível de atenção que a música atrai para si dentro da narrativa. A autora dá alguns exemplos de diferentes equilíbrios entre música e outros elementos sonoros e visuais, partindo de uma cena onde só há música até chegar gradualmente numa cena em que a música serve apenas como fundo para diálogos. Quando a música predomina, a ausência de perturbações permite um foco maior nos eventos musicais. À medida em que a música disputa espaço com outras informações, a atenção despendida a ela diminui.

Quanta atenção os espectadores/ouvintes despendem à música em comparação aos diálogos, imagens ou outros elementos visuais? Novamente está em jogo uma questão indeterminável e altamente complexa [...] O grau de atenção dedicado à música pode estar em qualquer ponto ao longo de um continuum infinitamente divisível que vai de nulo a total. Raramente um momento musical do filme ocupa qualquer um dos extremos do espectro (ibid., p. 52).

Finalmente, podemos considerar uma faixa de interpretações possíveis para a construção sonora de *Gravidade*. As teorias de Cláudia Gorbman permitem observar o papel da música dentro do discurso fílmico e de fato explicam diversas funções narrativas. Mas, especificamente em relação à inaudibilidade da música-extra diegética e como os espectadores percebem essa música, não há como ignorar que diferentes leituras são possíveis. O paradigma teórico de Anahid Kassabian, portanto, abre esse espectro da recepção e sustenta discussões que consideram a subjetividade.

Como exercício analítico, podemos supor que em um dos extremos do espectro estaria o máximo de atenção quanto ao funcionamento da música no filme *Gravidade*. O espectador reconhece que a música é formada por ruídos que evocam objetos e situações da realidade diegética, mas entende que estes sons fazem parte da trilha musical. Percebe-se a liberdade formal e timbrística que a música tem para dialogar intensamente com outros elementos narrativos, inclusive com outros sons. Em momento algum esse espectador atento perde de vista a premissa de que não há meio de propagação sonora. A consequência imediata é interpretar determinados momentos do filme como diegeticamente silenciosos (mesmo que no campo extra-diegético exista material sonoro bastante denso). O silêncio pode, portanto, exercer função dramática.

No outro extremo do espectro pode-se imaginar o mínimo de atenção à música do filme. O espectador deixa-se levar pelos ruídos da música extra-diegética entendendo-os como se fossem sons diegéticos. A inaudibilidade proposta por Gorbman seria aqui um fator de distração que permite a emulação de funções entre as diferentes categorias de sons. Em outras palavras, é compreensível que uma boa parcela do público simplesmente se esqueça que não existe som no espaço e passe a interpretar a música extra-diegética como se fossem os ruídos dos impactos e dos objetos. Não existiria, nesse caso, silêncio diegético e seus respectivos efeitos dramáticos estariam enfraquecidos.

Kassabian completa que entre esses dois extremos logicamente existem pontos de meio-termo, além de considerar que o nível de atenção de cada espectador pode variar ao longo do filme: “A atenção vai variar de espectador para espectador, mas os limites definem a faixa de possibilidades disponíveis para extrair sentido da música e de seu funcionamento” (KASSABIAN, 2001, p. 52).

Por fim, algumas considerações podem ser feitas tendo a presente análise como base. Em primeiro lugar, independentemente de qual ponto do espectro seja ocupado pelo espectador, a banda sonora continua sendo densa. Seja qual for o entendimento sobre o que é ruído, o que é música e a percepção sobre o silêncio diegético, *Gravidade* consegue garantir que objetos em alta velocidade sejam correspondidos por sons que remetem a altas velocidades, impactos estejam sincronizados a sons que passam a ideia de impacto, eventos visuais de grande porte sejam acompanhados por sons de grande porte e etc., como em qualquer outro filme de guerra, de ação ou que contenha cenas intensas de destruição de estruturas grandes ou de explosões. Mesmo que alguns sons possam ser interpretados como extradieгéticos, seus efeitos continuam tendo a mesma potência, ou seja, está contemplada a expectativa que o público normalmente tem acerca dos filmes de ação de altos orçamentos e seu caráter de grandiosidade espetacular.

Em segundo lugar, o conceito de inaudibilidade em sua forma original propõe que a música deve se manter escondida da percepção do espectador para que sejam possíveis a imersão narrativa e o engajamento emocional com a estória. Segundo Claudia Gorbman, a música cumpre duas funções: uma é de ordem semiótica, ancorando as imagens em significado, evitando ambiguidades e canalizando o sentido “correto” do discurso. Outra é de ordem psicológica, ao suspender a descrença e permitir a fluidez dos eventos narrativos e um mergulho no enredo. Mas, no caso de *Gravidade*, Kassabian permite observar que um nível mais alto ou mais baixo de consciência sobre a música apenas faz com que a leitura do filme seja deslocada ao longo do espectro de atenção. De certa forma, ela não desmonta, mas reformula o conceito de inaudibilidade ao argumentar que a percepção dos espectadores sobre a música não quebra a imersão narrativa, o envolvimento emocional com a estória e nem a invisibilidade dos aparatos cinematográficos.

Gorbman foi muito criticada neste ponto pois o cinema contemporâneo trouxe incontáveis configurações de linguagem que colocam a música em evidência. Em artigo intitulado *Unsettling Melodies: a cognitive approach to film music*, os autores Steven Willemsen e Miklós Kiss discutem a incongruência resultante do casamento entre cenas violentas com músicas alegres ou bem-humoradas. Apesar de assumir que esse tipo de recurso pode causar confusão nos significados ou criar um estado emocional problemático, os autores, criticando diretamente as ideias de Gorbman, apontam que

Nem o desconforto nem a perturbadora percepção das técnicas intrusivas bloquearam a experiência emocional e o envolvimento narrativo. Embora estivéssemos conscientes quanto à colisão que acontecia, essa consciência não prejudicou, mas enriqueceu os efeitos emocionais das cenas. Em conclusão, sentimos que a postura aparentemente lógica, porém problemática das teorias psicanalíticas sobre a congruência musical-emocional estabelecem alguns preceitos insustentáveis. (WILLEMSSEN e KISS, 2015).

*Gravidade* não possui o mesmo tipo de incongruência entre música alegre e imagens violentas citadas pelos autores, mas podemos argumentar que a obra serve como exemplo de um filme que tensiona as relações entre os efeitos provocados pela música e o nível de consciência que os espectadores têm a seu respeito sem prejudicar a imersão narrativa.

Ademais, devemos lembrar novamente que Gorbman em 1987 estava observando especificamente o cinema clássico, onde a linguagem buscava omitir por completo os dispositivos cinematográficos, além de possuir outras razões históricas e psicanalíticas que justificavam a presença (no mínimo curiosa) de músicas que emanam de um não-lugar fora da realidade diegética e que não deveriam ser ouvidas “conscientemente”. Mais recentemente, Gorbman escreveu um artigo onde analisa filmes com forte assinatura autoral, feitos por diretores como Quentin Tarantino, Jean-Luc Godard, Agnès Varda e Wim Wenders. Nesse texto, a autora cita usos peculiares da música na construção do discurso fílmico e reconhece que a inaudibilidade deixa de ser necessária às novas formas que o cinema tomou desde meados dos anos 60 até hoje em diferentes cinematografias (GORBMAN, 2007).

*Gravidade* talvez não se enquadre como uma obra “de autor” – ao menos não no sentido mais romântico do termo – apesar de Afonso Cuarón, Skip Lievsay, Glenn Fremantle e Steven Price (que assina a obra como compositor) terem sido muito bem aclamados pela crítica. No entanto, trata-se sem dúvida de uma obra que desponta, no sentido em que resolveu situações do desenho de som e da composição musical de maneiras inteligentes, contornando desafios propostos pelo enredo e transformando-os em elementos que agregam valor estético. Experimentações de linguagem caminharam juntas às expectativas genéricas do filme. *Gravidade* faturou em 2013 os Oscars de melhor trilha original e melhor filme, além de 5 outras categorias. Custou cerca de 100 milhões de dólares e rendeu 723 milhões de dólares com a bilheteria. É de se imaginar, portanto, que a ampliação das possibilidades de leitura do filme, sintomaticamente amplia e diversifica seu público trazendo óbvios benefícios comerciais. **IIIJSMA**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BISHOP, B. How the sound masters of 'Gravity' broke the rules to make noise in a vacuum. *The Verge*, 10/10/2013. Disponível em: <https://www.theverge.com/2013/10/10/4822482/the-sound-design-of-gravity-glenn-freemantle-skip-lievsey>. Acesso em: 31/01/2018.

CHION M. *Audio-Vision* Columbia University Press, 1994.

GORBMAN, C. Auteur Music. In GOLDMARK D., KRAMER L., & LEPPERT R. (Eds.), *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema* (pp. 149-162). University of California Press, 2007.

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

KASSABIAN, A. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, Routledge, 2001.

WILLEMSSEN, S., KISS, M., *Unsettling Melodies: A Cognitive Approach to Film Music*. In PETHÖ, A. (Ed.), *The Cinema of Sensations* (pp. 103-121). Cambridge Scholars Publishing, 2015.