

A RETÓRICA DOS TIMBRES

Barry Lyndon de Stanley Kubrick

MAURICIO MONTEIRO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

FACULDADE CÁSPER LIBERO

PALAVRAS-CHAVE

BARRY LYNDON

TIMBRE

SARABANDA

RESUMO

O filme *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick (1975), tornou-se mais uma das obras de referências do cinema. A trilha é impecável, com obras que vão do barroco ao romantismo, além de músicas tradicionais dos países envolvidos na Guerra dos 7 Anos. De Handel a Vivaldi, de Schubert a Rossini e das tradicionais e oficiais músicas irlandesas, como *Women of Ireland* e prussiana como *Lilliburlero*, *Pfifes and Drums* - o que pode ser ouvido no filme de Kubrick é uma polifonia de timbres. A Sarabanda de Handel é um caso particularmente muito atrativo, pois além de funcionar como uma espécie de *leitmotiv do protagonista*, utiliza timbres diferentes em todas as suas entradas.



UMA INTRODUÇÃO PARA A TRILHA SONORA COMO LINGUAGEM

O que propomos, como um estudo preliminar, é observar a trilha sonora de *Barry Lyndon* (1975) como uma forma de linguagem sonora e fílmica e, portanto, como um conceito mais abrangente, porém direcionado ao espectador. Trata-se de observar as músicas escolhidas por Stanley Kubrick (1928 -1999) como empáticas, convencionais, estilísticas e sugestivas, sem abandonar as características próprias das sonoridades, particularmente, das músicas utilizadas. Isso significa perceber a predominância de um sistema chamado de tonal e de uma particularidade dos sons, que é o timbre, parcimoniosamente manipulado por Kubrick, Leonardo Rosenman e The Chieftains. Inicialmente, a música será tratada como uma das formas da linguagem, seja puramente instrumental, seja como uma canção carregada de significados através de suas letras. Esse é o primeiro desafio: compreender a música como linguagem que, posteriormente, aliada à imagem e ao texto, acentua suas formas narrativas e discursivas.

Essa é uma discussão importante e que, de alguma forma, reforça as questões sociais, culturais e históricas e que ajuda a compreender a música: se ela é ou não uma linguagem. Antes, é preciso, para compor esse debate dilatado, pensar sobre o que seria a linguagem e, ao mesmo tempo, não se limitar somente em linguagens verbais. Inevitavelmente, socorre-se em várias ramificações das ciências, mesmo que seus méto-

dos não estejam especificamente voltados para os estudos sonoros; por muitas vezes, busca-se o apoio da filosofia e da linguística (semiótica e semiologia). A primeira contenda é sobre linguagem e não será nada fácil. Os estudos sobre as formas e as ideias de linguagem são debates longos e variam de acordo com proposições convergentes e divergentes de vários teóricos, sempre a apontar questões importantes para que possamos compreender como se forma a língua, a linguagem, os signos (significante e significado) que diferenciam, as aceitações por parte de uma coletividade e, sobretudo, a mensagem recebida pelo receptor. A linguagem é, primeiramente, um sistema de signos gerados e aceitos – porque se tornam compreensíveis – por uma sociedade através de formulações, tradições e necessidades de comunicação. Esses signos podem ser orais, visuais, sonoros ou gesticulados; isto é, todas as formas de expressão e comunicação através de quaisquer conjuntos de signos e que, por conseguinte, possam ser decodificáveis, tornam-se linguagem. Aparentemente reducionista, essa afirmativa pode ser ao mesmo tempo refutada e aceita, sobretudo, ao considerar o que

Umberto Eco procura expandir: todas as formas de comunicação devem ser compreendidas como fenômenos culturais¹.

Ainda pode parecer meio simplista, entretanto, é mais um indício que vem confundir a questão da linguagem e da metodologia que se aplica à música. Pensar a linguagem escrita ou falada é utilizar de métodos próprios delas e, muitas vezes, seria possível redimensionar tais métodos e aplicá-los à música. Um conjunto de sílabas forma uma frase que por sua vez tem significado; um conjunto de notas e/ou acordes teriam o mesmo princípio de significante e significado. Foi Wittgenstein quem pensou uma possível relação entre frase escrita e frase sonora:

1 Essa é uma proposição constante do autor e poderá ser vista na quase totalidade de suas obras. Contudo, um debate mais visível poderá ser observado em *Obra Aberta*, em que o autor estabelece relações entre as várias formas de comunicação, sobretudo, entre a literatura, as artes plásticas e a música. A comunicação não é engessada e deve ser vista de forma mais ampla e difusa; é preciso “dar formas cada vez mais abrangentes e operativas às modalidades pelas quais os homens se comunicam no curso da história e através de modelos socioculturais diferentes”. Cf.: ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 9ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 16.

A compreensão de uma sentença da linguagem é muito mais aparentada à compreensão de um tema musical do que talvez se acredite. Quero dizê-lo, entretanto, assim: que a compreensão da sentença linguística está mais próxima do que se imagina daquilo que está no que habitualmente se chama de compreensão do tema musical. (WITTGENSTEIN, 2015: p. 256)

Em todos os casos (linguagem falada/escrita e música) existe a predisposição do ouvinte/espectador/leitor. Na música parece-nos ser a mesma exigência, assim como na fala. O receptor tem de acionar dispositivos neurológicos para decodificar, de uma forma ou outra, esses signos. Além disso, existe o contexto histórico e cultural que faz da linguagem, quaisquer uma delas, decodificável e compreensível.

Aaron Ridley (2008) cita um exemplo literário convincente. Em um trecho em inglês *the chair is blue*, a compreensão depende exatamente do contexto: em uma loja de móveis, pode-se entender que a cadeira é azul, mas em uma reunião, pode-se compreender que o presidente está triste. Não se trata de um exemplo tosco e que se aplica somente à língua inglesa; trata-se, antes de tudo, de adaptações e paráfrases culturais e contextuais. Podemos observar o mesmo procedimento nas canções tradicionais utilizadas por Stanley Kubrick em *Barry Lyndon* e, ao mesmo tempo, nas músicas instrumentais e nos timbres selecionados. As canções seriam a contextualização geográfica, histórica e cultural do futuro Barry Lyndon e as músicas instrumentais, sugestivas de sensibilidades diversas. Há, inevitavelmente, um apelo para as formas da linguagem sonora e musical. O barroco é mais afetuoso, o clássico é mais equilibrado e o romantismo musical, mais dramático e tempestivo. Na maioria dos casos aplicáveis às músicas do filme de Kubrick, o que vemos é uma

predominância da tonalidade que é uma gramática previsível, basicamente construída entre as expectativas, tensividades e soluções. Vejamos, mais uma vez, Umberto Eco:

Uma sonata clássica representa um sistema de probabilidades em cujo âmbito é fácil predizer a sucessão e a superposição a todos os temas; o sistema tonal estabelece outras regras de probabilidades com base nas quais meu prazer e minha atenção de ouvinte são dados justamente pela expectativa de determinadas resoluções de desenvolvimento musical sobre a tônica. (ECO, 2013: p. 125)

Além da gramática quase que engessada, há mais o que considerar: a tradição da escuta. Por mais de quatro séculos, o Ocidente escuta a música tonal e pelo mesmo tempo, seus timbres. Uma associação de probabilidades e de timbres né mais do que provável. Só escutamos e entendemos uma palavra ou frase se estamos familiarizados com sua gramática

e atentos à sua sintaxe; só escutamos uma música e compreendemos se ela é triste, alegre, manipuladora pelo mesmo motivo e se nos deixarmos levar pela sonoridade que ela nos emite. Tanto a palavra quanto a música precisam ser ouvidas, e há a intenção.

A possibilidade de escuta como tal representa já uma relação dialógica. A palavra quer ser ouvida, compreendida, quer receber uma resposta e responder, por sua vez, à resposta, e assim, *ad infinitum*. Ela entra no diálogo (BAKHTIN, 2000: p. 357).

A música também entra no diálogo, e por isso mesmo as discussões se estendem. Se se pensa na palavra, considere-se, em princípio, que ela deve possuir uma determinada musicalidade, ou seja, frequências físicas necessárias para que ela, em sua expressão e conteúdo, precisa ter para dialogar, convencer, funcionar e significar, em suma, ser ouvida. Ela precisa de música e, pelo menos no Ocidente, de uma determinada inflexão, construída através de processos históricos e culturais, mesmo nas suas várias formas da língua.

Tanto na oralidade como também na música, há uma construção de signos e de significantes que, por sua vez, denotam variedades ideológicas e representativas que fazem com que o ouvinte, mesmo sem se prender às teorias, reaja de uma maneira ou outra. Não há um ouvinte passivo. Se são manipulados por uma forma de poder, os signos podem ser ajustados e corresponder a uma ideologia determinada e, por consequência, serem direcionados para sugerir a esse ouvinte também determinadas reações. Ora, a música precisa de símbolos plásticos, sonoros e por vezes, literários. Isto é, a própria representação da partitura já se torna uma obra plástica, a sua execução, torna-se o correspondente sonoro e se tem letra, carrega as simbologias da oralidade e seus conteúdos ideológicos mais evidentes. Mesmo sem saber música, um observador vê uma partitura e vai dizer: isso é música, exatamente porque conhece a escrita significativa e expressiva, os signos que lhe dizem que aquelas figuras são musicais. Se a ouve, pode dizer tantas coisas e senti-las. Para Hjelmslev, o signo tem de ser expressivo:

É, de início e acima de tudo signo de alguma coisa, particularmente que nos interessa desde logo pois parece indicar que um signo se define por uma função. Um signo funciona, designa, significa. Opondo-se a um não-signo, um signo é portador de uma significação. (HJELMSLEV, 2013: p. 49)

Muito embora essa definição de signo seja tradicional, é algo com que ainda nos conformamos, é o que afirma o próprio Hjelmslev, a arremessar o debate e a contrapor essa tradição com os conceitos de modernidade na teoria da linguística: além da expressão, há o conteúdo. Das formas da linguagem, a oralidade - a palavra - é a que mais se sobressai nesses estudos todos. Mas a música também é linguagem e os dispositivos a serem acionados para compreendê-la com tal, devem ser redimensionados para observar seus signos próprios de uma outra forma.

Como tratado teórico em busca de uma definição de linguagem musical, os estudos da música irão se estender por um longo tempo; como consequência prática e utilitária, a trilha sonora amalgama-se aos outros recursos da obra fílmica, tais como imagens, roteiros, figurinos e espaço cenográfico. Vemos isso constantemente em produções audiovisuais. Em *Barry Lyndon*, Kubrick utilizou de músicas de concerto e de músicas tradicionais, cada uma delas com uma proposta de linguagem diferente. Isso também pode ser observado em dois momentos básicos do

filme de três horas de duração. No primeiro momento, Kubrick estabelece as origens, a trajetória e o ambiente dos conflitos e da guerra entre Inglaterra e França (Guerra dos Sete Anos). Nesse momento há uma predominância de canções típicas irlandesas, inglesas e alemãs. No que denominamos aqui por segundo momento, as músicas são basicamente de concerto, sejam elas barrocas, clássicas e românticas. Devemos nos atentar que cada um desses estilos tem sua sintaxe própria a sugerir sentimentos diversos e correspondentes a um determinado período histórico. Da mesma forma, – e isso inclui também as canções tradicionais usadas no filme de Kubrick – os timbres recebem tratamentos diferenciados. As correspondências audiovisuais podem desempenhar um papel fundamental no desenvolvimento de sistemas de substituição auditivo-visual mais eficientes e interfaces musicais interativas. Além disso, aspectos culturais e ideológicos contribuem para associações dos timbres com a imagem ou o evento. Sons de metais são tipicamente épicos e aterrorizantes, devido a uma tradição de escuta, ligadas a uma prática específica. Sons de madeiras são mais suaves, pelos

mesmos motivos e assim por diante. Percussões são marcantes e sugerem movimento, festividades, alegria e etc. Cordas podem ser melancólicas e exuberantes, sugerir dramaticidade e etc. Entre essa multidimensionalidade do timbre (pensa-se, portanto, em espectro, psicofísica de ondas longitudinais, amplitudes, ataques, frequências e harmônicos) entrelaçam aspectos mais culturais e ideológicos definidos pelas práticas e pela força da tradição.

A ESTRATÉGIA SONORA: A RETÓRICA DO TIMBRE

O timbre é uma das características mais abstratas das sonoridades, a envolver um multidimensionalidade complexa que parte de uma série de princípios que devem ser observados no volume do som (intensidade percebida); na amplitude e ataque (evolução da intensidade global); nas flutuações de alturas e intensidades devido ao *vibrato* ou *tremolo*; nas estruturas dos formantes, que assumem maior importância na percepção de sons vocais; na distribuição espectral e sua evolução. O timbre é uma das

particularidades dos sons e da música mais difíceis de dissecar, estudar e compreender de forma científica, muito embora o senso comum seja capaz de apreciá-lo e atribuir-lhe predileções.

Um instrumento musical é caracterizado por sua extensão de alturas e de níveis de intensidade e pela qualidade sonora ou timbre dos sons produzidos por ele. A representação sonológica de um instrumento musical envolve a estimação dos parâmetros físicos que contribuem para a percepção de cada um destes três atributos: altura, intensidade e timbre. Dentre eles, o timbre é o que apresenta maior complexidade na medição e na especificação dos parâmetros envolvidos na sua percepção. O conceito abstrato aparentemente simples de timbre refere-se comumente à cor ou à qualidade do som. É percebido a partir da interação de inúmeras propriedades estáticas e dinâmicas do som, agregando não apenas um conjunto extremamente complexo de atributos auditivos, mas também uma enorme gama de fatores que traduzem aspectos psicológicos e musicais (LOUREIRO e PAULA, 2006, p. 57).

Muito embora essa definição ou explanação sobre o timbre, alguns componentes devem ser considerados em tais análises sonológicas tais como, 1) volume do som (intensidade percebida); 2) o envelope de amplitude / ataque (evolução da intensidade global), 3) flutuações de alturas e intensidades devido a *vibrato* ou *tremolos*; 4) estruturas dos formantes, que assumem maior importância na percepção de sons vocais; 5) distribuição espectral (amplitudes das frequências dos componentes espectrais) e 6) evolução temporal da distribuição espectral. Não é uma tarefa fácil, entretanto, é importante perceber tais aspectos para uma análise mais aprofundada, ao mesmo tempo em que tal “conceito abstrato” se torne suficiente para considerar a sua importância no filme. Essa proposta não pretende fazer um estudo físico dos timbres, mas contemplá-los como fatores imprescindíveis para a proposta de Stanley Kubrick. Chamaremos aqui de retórica dos timbres, isto é, ao mesmo tempo de uma força de persuasão e oratória que, com suas variantes, fizeram de *Barry Lyndon* um clássico. Foram os timbres que tornaram a adaptação de Kubrick diferente da obra literária e origi-

nal de William Makepeace Thackeray “*The Luck of Barry Lyndon*” (1844). O filme é emotivo e as sonoridades são essenciais à proposta de Kubrick de fugir da proposta cômica do livro e procurar uma seara mais dramática. Sabe-se que o diretor tinha uma das mais brilhantes e eficazes formas de utilização das sonoridades, particularmente, da trilha sonora.

Entra nessa questão a típica funcionalidade sonora vislumbrada por Kubrick em sua filmografia que é exponencialmente refletida para sugerir as mais diversas sensibilidades ao espectador. Em várias situações, mesmo depois de trilhas originais escritas e interpretadas por compositores de envergadura como Alex North e Wendy Carlos, Kubrick preferiu muda-las ou modifica-las – nas mudanças, pense-se, de antemão, nos timbres. Esses foram os casos significativos da trilha de *Laranja Mecânica* (1971) e de *2001-Uma Odisseia no espaço* (1968). Não foram gratuitas tais mudanças. Em várias situações o que pode ser ouvido é uma versão original e outra sintetizada ou então, versões com timbres alterados. No primeiro filme, observa-se uma dimensão de narra-

tiva melodramática em que a música julga o caráter e as ações da personagem; no segundo, a dimensão é onírica, a sugerir para o espectador uma imagem futurista de um sonho de exploração desejada, mas não vivenciada.

Em *Barry Lyndon* aparecem dois gêneros musicais que definiremos como músicas tradicionais e músicas de concerto; são seis músicas tradicionais divididas entre canções típicas da Irlanda e Inglaterra e marchas militares alemã (prussiana) e inglesa. São sete músicas de concerto divididas entre o barroco (Handel, Vivaldi e Bach), clássica (Paisiello, Mozart e Schubert) e romântica (Rossini), segundo a disposição da tabela ao lado.

TABELA UM DISPOSIÇÃO DE MÚSICAS EM BARRY LYNDON AUTORIA PRÓPRIA

Franz Schubert (1797-1828)	Andante con moto do Trio para Piano em Mi bemol
	Cinco Danças Alemãs, D.90
Georg Friderich Handel (1685- 1759)	Sarabanda da Suíte em Ré maior
Antônio Vivaldi (1678-1741)	Sonata para violoncelo e contínuo em mi menor
Giovanni Paisiello (1740-1816)	Barbeiro de Sevilha – Saper Bramate Bella, il mio nome
W. A. Mozart (1756-1791)	Marcha da Ópera Idomeneo
Gioachino Rossini (1792-1868)	Cavatina do Barbeiro de Sevilha
J. S. Bach (1685-1750)	Adagio do Concerto para dois cravos e orquestra em dó menor
Tradicionais	Women of Ireland
	Piper's Maggot
	The Sea Maiden
	The Whistles,
	Lilliburlero, Pfifes and Drums
	Marcha de Hohenfriedberger

O que pode ser observado no filme é ainda a incidência e as repetições das trilhas em momentos cruciais para a narrativa fílmica. É uma questão de funcionalidade e de recorrência timbrística. A utilização dos timbres e suas repetições acentuam a força da escuta e da associação com momentos e práticas sociais descritas no filme. Os gráficos seguintes indicam as incidências e as repetições das músicas (gráfico 1) e os momentos em que elas são acionadas no filme (gráfico 2). Em relação às músicas tradicionais, as músicas de concerto têm maior incidência e repetição, por uma questão propositalmente sugestiva. Entretanto o que chama atenção par a utilização do repertório musical utilizado por Kubrick é exatamente a disposição dessas sonoridades.

GRÁFICO UM

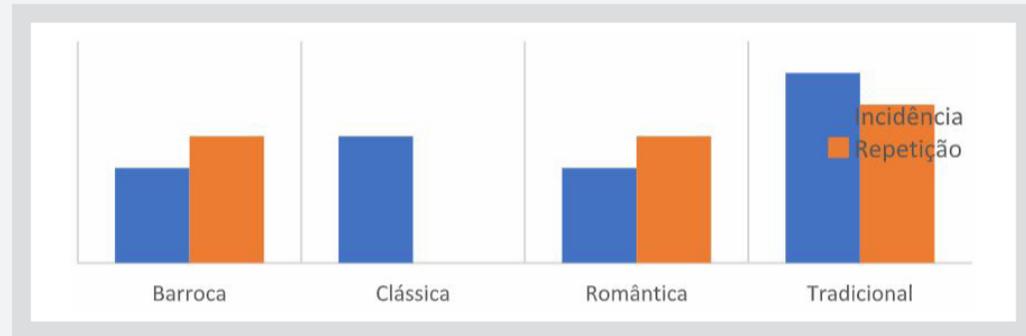
INCIDÊNCIAS E REPETIÇÕES DE MÚSICAS EM BARRY LYNDON AUTORIA PRÓPRIA


GRÁFICO DOIS

INSERÇÕES DE MÚSICAS NO FILME BARRY LYNDON AUTORIA PRÓPRIA


Nos primeiros 73 minutos do filme há uma predominância de mais de 90% de música tradicional e esse fato tem uma explicação. *Women of Ireland, Piper's Maggot, The Sea Maiden, The Whistles, Lilliburlero, Pfifes and Drums* e *Marcha de Hohenfriedberger*, são canções e marchas diretamente relacionadas aos povos e aos lugares, assim como a vida e caracterização de Redmond Barry. Nas canções o que vemos é uma utilização de timbres típicos das culturas populares irlandesas e inglesas, como o *fiddle*², flauta, harpa, tambores, fisarmônica³ e gaita-de-foles. As músicas tradicionais têm apelo mais amplo porque sobrevivem pela força da tradição e das práticas constantes e momentos repetitivos, isto é, de tanto serem executadas e ouvidas, invocam outros dispositivos, como o gesto, a paráfrase, a ocasião e o espaço das audiências. Por razões his-

2 O termo *fiddle* refere-se, na maioria das vezes, aos instrumentos de cordas friccionadas, como por exemplo, o *nun's fiddle* (uma das traduções para o inglês da tromba marina) e o *bass fiddle* (uma das traduções para o contrabaixo), além é claro, do violín, chamado de *fiddle* ou *violin*. "Os instrumentos de arco, quando foram absorvidos pela cultura de elite, normalmente saídos da cultura popular passaram algumas modificações, principalmente no que diz respeito à técnica e à forma. Somente a cultura popular manteve originalmente as formas dos instrumentos, como nos casos do *fiddle*, da rabeça ou rebeca. O *fiddle* é uma espécie de violino periforme e costas corcovadas, que chegou ao ocidente através da civilização bizantina". Cf.: MONTEIRO, Maurício. *Timbres: o corpo do som – Trajetória e simbologia dos instrumentos musicais*. São Paulo, no prelo, 2018. p. 115.

3 Fisarmônica é um dos nomes do acordeon, normalmente de proporções menores, muito característico de culturas europeias. "É comum, por exemplo, observar nomes como harmônio, gaita de foles, fisarmônica, realejo, harmônica, organilho e concertina, para nomear o acordeon. Alguns simplesmente dizem sanfona." *Id. Ibid.* pp. 136-7.

tóricas e culturais, as músicas populares oferecem material ideal para tais identificações e, sobretudo, para estabelecer relações mais profundas com as práticas sociais. Richard Middleton expande ainda mais esse conceito de música tradicional e alerta que existem ainda mais três áreas: “gesto, conotação e argumento” e que elas operam em diferentes repertórios em diversas proporções e inter-relações; e a análise precisa refletir isso” (MIDDLETON:1993, p. 189). Pensar em música popular e tradicional, é pensar também em uma antropologia das emoções. As marchas militares são históricas como *Lilliburlero*, *Pfifes and Drums*, uma composição inglesa do século XVII publicada em Londres por volta de 1661. A Marcha de *Hohenfriedberger* é de origem prussiana (alemã), escrita para a vitória sobre os austríacos e saxões em 1745. Essas duas marchas têm a composição instrumental de bandas militares.

Do minuto 74 até o fim do filme, Kubrick utilizou o que chamamos aqui de música de concerto, predominantemente barrocas, clássicas e românticas. Isso significa que elas dominam a obra como trilha, numa proporção duas vezes maior que as músicas tradicionais. O sentido disso tudo seria sugerir ao espectador as sensibilidades descritas nas cenas ou talvez, leva-lo, propositalmente, aos mesmos sentimentos e emoções dos personagens e das cenas. O que procuramos entender aqui é que cada estilo presente no filme tem sua função emotiva captada para a cena, ou seja, que cada momento específico em que a música emerge são acionadas as propriedades típicas de cada estilo. Pensar o barroco seria buscar seus efeitos para acionar os afetos. O barroco tem disso: harmonias muito bem estruturadas e melodias carregadas de melismas, *appogiaturas* e outros recursos que tornam a música do século XVII vibrante, construtora de uma realidade sonora e, principalmente, impactante. Ao contrário do barroco, o período clássico busca o equilíbrio, é atraído pela disciplina formal e a abandonar intensidade do sentimento.

No barroco, as frases periódicas são longas e muito pouco articuladas. No período clássico, o fraseado é curto, periódico e articulado. O romantismo, por sua vez, é dramático, melódico e com frases longas nas melodias, busca o ideal de uma vida e de uma prática aparentemente impossível. Inserções melancólicas e reflexivas seriam ainda emoções típicas do período romântico, sempre atreladas à literatura. Mais uma vez, a referência a Charles Rosen é fundamental; não se trata de mais uma época em unicidade, mas de um estilo pulverizado pela liberdade. Entretanto existem ideias que todos buscam alcançar, como um status épico, uma monumentalidade, a expressão lírica da natureza e a individualidade⁴.

4 Para maiores informações sobre o classicismo é importante a leitura de Charles Rosen, sobretudo, porque seu livro sobre o período se tornou uma referência imprescindível para compreender a estrutura e a forma do estilo. Cf.: ROSEN, Charles. *The Classical Style - Haydn, Mozart et Beethoven*. New York: Norton & Company Ltd, 1998. Para o romantismo é ainda o mesmo autor que sugere uma das mais eficientes análises do período. Cf.: ROSEN, Charles. *A Geração romântica*. São Paulo: EdUSP, 2000.

Se para a música tradicional e popular utilizada por Kubrick em *Barry Lyndon* podemos pensar numa antropologia das emoções, para as músicas de concerto, sugerimos o termo história das emoções. Não é por um acaso teleológico nem por uma linha do tempo ininterrupta ou sequencial, mas a música de concerto seguiu, desde o barroco, utilizando e alterando recursos de composição e, por conseguinte, mantendo uma estrutura com uma gramática recorrente, o tonalismo. Os alemães nominaram essa estrutura e suas sugestões sensíveis. A *affektenlehre* ou teoria dos afetos, embora seja uma proposição da antiguidade, define bem o que seria a afetação na música barroca; a *empfindsamkeit*, que poderia ser traduzido por sensibilidade ou ainda estilo sensível, surgiu no norte da Alemanha para controlar e refinar as afetações e os excessos de representações barrocas. Para o período romântico, a terminologia poderia vir da literatura: *sturm und drang* ou tempestade e ímpeto. Em outras palavras, pode-se sugerir uma compreensão externa das músicas usadas por Kubrick a partir das essências dos três estilos

vistos em *Barry Lyndon* e de suas funções sonoras: o barroco afeta, exagera, o clássico equilibra e o romântico, dramatiza. Afetar é exagerar nas expressões e sentimentos⁵, dramatizar é alonga-los. Deve-se considerar essas particularidades de estilos para compreender melhor o que propõe Michel Chion sobre as funcionalidades imediatas da música no audiovisual. Para Chion, empatia e anempatia seriam duas formas de a música expressar emoções:

Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom, e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. Podemos então falar de música empática [...] na outra, pelo contrário,

5 Platão sugere quatro categorias de afetos (prazer, sofrimento, desejo e medo); Aristóteles propõe onze (desejo, raiva, medo, coragem, inveja, alegria, amor, ódio, saudade, ciúme e compaixão); Descartes, seis (alegria, ódio, amor, luto, desejo e admiração). Para maior compreensão ver: CONTARINI, Silvia. *Una retorica degli affetti: dall'epos al romanzo*. Pisa: Pacini Editores, 2006.

a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável... (CHION: 2008, p. 14).

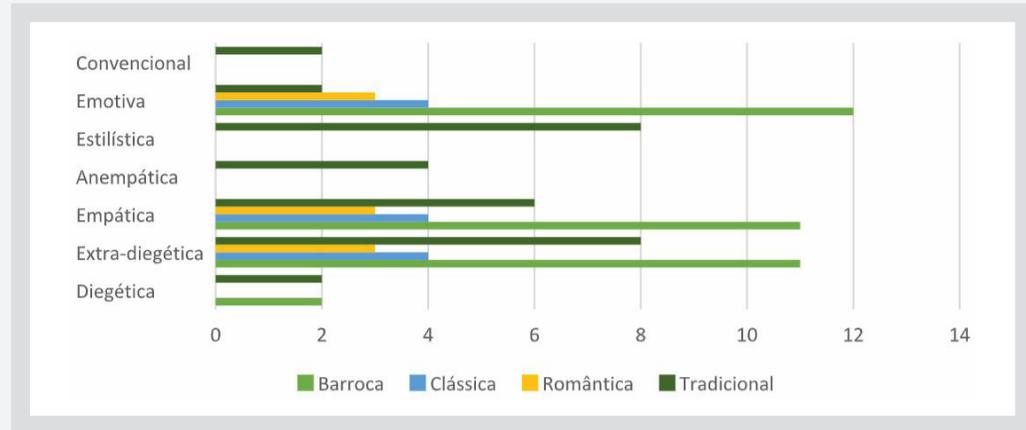
Essa é uma proposição importante, pois define e estabiliza as funções da música e das sonoridades no audiovisual, mas essa “indiferença ostensiva” de que fala Chion merece um contraponto. Vem, por analogias, a vez de Ángel Rodríguez, não como um embate de Cronos e Orfeu, mas como pontuação teórica que deve ser considerada. Rodríguez vai mais longe e propõe que as duas linguagens (imagem e música/Audiovisual e trilha) são diferentes e, por isso mesmo, devem ser estudadas separadamente. Para Rodríguez, o som não enriquece, mas modifica a percepção e, mais que isso, o som musical ou não musical não atua em função da imagem e nem depende dela: “pensar que o papel do som em uma narração audiovisual é enriquecer a imagem significa, na realidade, continuar dando primazia absoluta para o sentido da visão” (RODRIGUEZ: 2006, p. 276). Ele é o que é, antes e depois de ser utilizado de qualquer forma com a imagem.

No quadro ao lado (gráfico 3) é possível observar as funcionalidades sugeridas por Chion e aplicadas às músicas de *Barry Lyndon*. Além das músicas empáticas e anempáticas, colocamos as diegéticas (ocorrem na cena) e as extra-diegéticas (ocorrem fora dela, somente para o espectador). Códigos emotivos, estilísticos e convencionais são proposições da semiótica (ECO, 2001) e dizem respeito, respectivamente, àqueles que transmitem emoções, que entram numa cena somente para sensibilizar. Os estilísticos têm uma função histórica e recobram a memória e a associação sonora do ouvinte/espectador e é tão cultural quanto aos códigos convencionais, que estariam nas convenções do gosto coletivo. Se se observa o gráfico, vê-se que as músicas tradicionais são quase que diegéticas quando as de concerto, porém menos emotivas. As músicas de concerto são mais empáticas e extra-diegéticas, ao passo que, são menos estilísticas.

GRÁFICO TRÊS

FUNCIONALIDADES DE ESTILOS

E GÊNEROS NA OBRA FÍLMICA AUTORIA PRÓPRIA



Um dos aforismos mais impactantes do barroco pode ser encontrado no “*Il Cannocchiale Aristotelico*”⁶ de Emmanuele Tesauro e publicado em 1654: *Degli effetti nascono i affetti*, ou seja, dos efeitos

6 Cf.: TESAURO, Emmanuele. *IL Cannocchiale Aristotelico, o Sia Idea dell'Arguta Et Ingeniosa Elocutione Che Serue À Tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, Et Simbolica: Esaminata Co' Principij del Divino Aristotele dal Conte Et Cavalier Gran Croce D. Emmanuele Tesauro Patritio Torinese*. Londres: Forgotten Books, 2018.

nascem os afetos. Isso significa que quanto mais efeitos coloca-se em uma obra, mais afetos transmite e arrebatada. Essa é a situação da Sarabanda da Suíte em ré menor, HWV 437 de Georg Friderich Handel no filme. Existem oito entradas dela com variações de timbres para 'afetar' as cenas de *Barry Lyndon*. Os timbres são de cravo, violoncelo, tímpanos e cordas nessa ordem: cravo e cordas em *legato*, tímpanos e cordas em *ostinato*, cordas e tímpanos em piano, cordas e tímpanos em pianíssimo, tímpanos e cordas (com solo de violoncelo) em *ostinato*, tímpanos e cordas em *ostinato*, cravo e cordas em *legato* e , por fim, cravo e cordas no final do filme e nos créditos. A versão com cravo e cordas só aparece em dois momentos, no início do filme, como uma característica de Kubrick, como uma espécie de assinatura ou *leitmotiv* fílmico e no final, a reforçar a ideia de identificação. A formação timbrística com tímpanos e cordas em *ostinato*, aparece somente nos momentos dos dois duelos de *Barry Lyndon* e a formação com as cordas e tímpanos em piano, no momento do funeral do filho dos Lyndons e, por fim, os tímpanos caem para pianíssimo junto com as cordas e o solo de violoncelo, a encerrar o funeral na casa dos Lyndons. Na sequência, o desafio do duelo, com timbres de tímpanos e cordas em *ostinato*⁷.

7 *Ostinato* e *legato* são termos musicais para designar, respectivamente, a insistência em determinados artifícios musicais como um ritmo ou fragmento melódico e ligação dos sons sem interrupção entre eles. *Ostinato* pode ser traduzido como 'obstinado', insistente, persistente e *legato*, pode ser traduzido como ligado, carregado de ligaduras, sem interrupções.

Obviamente que toda essa utilização técnica na composição e interpretação da música, caracteriza uma estrutura interna típica de um estilo e que, por conseguinte, faz a diferença tanto como uma música absoluta ou pura, isto é, sem fins extramusicais, como sua utilização como música incidental ou trilha sonora. As alternâncias dos timbres com as aplicações de recursos técnicos como esses surgem mais para modificar a reação do espectador que guiar as ações na cena.

O espaço de timbre também faz, pelo menos, previsões qualitativas sobre a magnitude das diferenças de timbre que provocarão a segregação do fluxo auditivo. O timbre pode desempenhar um papel em movimentos de tensão e relaxamento em grande escala e, assim, contribuir para a expressão inerente à forma musical. Sob condições de alta mistura entre os instrumentos que compõem uma sonoridade vertical, a aspereza timbrística é um componente

importante da tensão musical. No entanto, depende fortemente da maneira como os processos de agrupamento auditivo analisaram as informações acústicas recebidas em eventos e fluxos (McADAMS e GIORDANO: 2008, p.78.).

O processo parece ser limitado somente ao ouvinte/espectador que identifica as tensividades e os relaxamentos. Compreensão interna e compreensão externa são duas terminologias necessárias para separar aquilo que o telespectador (no caso do filme) e ouvinte (no caso de uma audiência de um concerto) podem ou não captar. Entendemos como compreensão interna, as análises mais musicológicas e teóricas, intrínsecas à concepção musical, como técnicas, argumentos, fraseados, estilos, gêneros e etc. Necesita, portanto, de um conhecimento prévio de música e de suas linguagens históricas e antropológicas. Por outro lado, a compreensão externa é acessível à maioria dos espectadores/ouvintes. Ela não exige um rigor espartano, mas também não pulveriza em rigores falsamente franciscanos. Contudo, é necessária, no mínimo, uma tradição de escuta.

Vale dizer que o ouvinte ou telespectador comum tem a capacidade de distinguir timbres, graves e agudos, pausas e sons, intensidades e durações e até mesmo frases com início e fim, em um esforço de decodificação auditiva. Kubrick certamente pensou nisso (conhecimentos interno e externo) quando dilui em timbres e técnicas diversas a Sarabanda de Handel em *Barry Lyndon*. As sociedades só criam códigos que elas podem decodificar e, no caso da música tonal existem cerca de quatrocentos anos de escuta, de práticas e associações. No Gráfico ao lado (gráfico 4) é possível visualizar as características sonoras da Sarabanda e de suas especificidades no processo auditivo. *Legato* e *ostinato*, assim como intensidade e duração estariam em relação, concomitantemente, com o cravo e as cordas e somente as cordas; com os tímpanos solistas e o violoncelo.

GRÁFICO QUATRO

DISPOSIÇÃO TÉCNICA DAS VARIAÇÕES DA SARABANDA AUTORIA PRÓPRIA



Das características internas, ou seja, das complexidades de composição musical, Handel utilizou de um artifício denominado como Hemiola⁸ para sugerir ao mesmo tempo retardo e aceleração. No primeiro duelo⁹, esse artifício nos tímpanos sugere uma expectativa muito mais eficiente que a da gramática tonal. No segundo duelo¹⁰, já no final do filme, voltam os tímpanos e as sugestões se ampliam à cena: um ambiente fechado em que a expectativa se soma ao medo, apreensão e tensividades. Abaixo, para o leitor visualizar o que seria a grafia de uma Hemiola (figura 1 – marcação com colchetes acima do pentagrama).

8 A própria definição do termo, segundo o *Dictionaire Larousse de la Musique* (2001, p. 394) já é complexa, de conhecimento interno: “É uma palavra adaptada do grego onde a expressão *hemiólios logos* (*hemi* = metade e *holos* = inteiros). Denota a relação de 1 e 1/2 a 1, portanto, 3 a 2, que nos cálculos de intervalo diz respeito à relação de 3/2 da quinta”. Entretanto, trata-se de um artifício relacionado ao ritmo que produz uma sonoridade mais simples, um aparente retardo e uma subsequente aceleração; é uma alteração rítmica em um compasso de 3/2.

9 Ver: https://www.youtube.com/watch?v=i8K_RJScts0

10 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=mTzFr8bw-7k&t=104s>

FIGURA UM EXTRATO DA SARABANDA DE HANDEL AUTORIA PRÓPRIA



Hemiola verticais e horizontais, rítmicas e melódico-harmônicas, sugerem, simultaneamente, aceleração e desaceleração numa espécie de *hailing* (Jeremy Buttler, 2010); isto é, uma espécie de chamamento ao espectador para que se ative na cena e abandone outras distrações ou afazeres. Nos momentos dos duelos, com os tímpanos em evidência, esse chamamento é tenso e leva o espectador não somente à fixação na cena, mas também sugere expectativa em momentos onde o caráter de Barry Lyndon é colocado em cena de forma decisiva.

CONSIDERAÇÕES

Dado às complexidades da formação e interpretação dos timbres, com estudos físicos, psicofísicos e de acústica, seria importante estabelecer relações culturais e sociais nessas identificações de timbres. Isto significa que uma prática de escuta dentro de uma determinada sociedade pode fazer com que o ouvinte estabeleça relações com aquilo que se ouviu em uma parte de seu tempo naquela ou nesta sociedade. Nada pode ser desprezado. Em *Barry Lyndon*, Kubrick utilizou a Sarabanda de Handel em momentos pontuais de sua obra, fragmentando-a de acordo com as evidências timbrísticas e suas variações de intensidade e duração. No momento dos dois duelos de Barry Lyndon as evidências dos tímpanos criam expectativas e culminam os desfeixos com o cravo. Deixou de ser afetada e passou a ser narrativa. É uma preparação do drama e da tragédia que vai ocorrer com Barry. Quando o violoncelo se destaca, logo após o funeral do filho de Lyndon, a tragédia já anunciada se confunde com o drama, a melancolia e tristeza.

Os fatores ideológicos contribuem para associações dos timbres com a imagem ou o evento. Sons de metais são tipicamente épicos e aterroizantes, devido a uma tradição de escuta, ligadas a uma prática específica. Sons de madeiras são mais suaves, pelos mesmos motivos e assim por diante. Percussões são marcantes e sugerem movimento, festividade

des, alegria e etc. Cordas podem ser melancólicas e exuberantes, sugerir dramaticidade e etc. Entre essa multidimensionalidade do timbre (pensa-se, portanto, em espectro, psicofísica de ondas longitudinais, amplitudes, ataques, frequências e harmônicos) entrelaçam aspectos mais culturais e ideológicos definidos pelas práticas e pela força da tradição. Trata-se de um paradoxo entre seu poder comunicativo e narrativo que existe no audiovisual e resiste a interpretações mais expansivas. Se em um sentido de compreensão interna do timbre as referências seriam mais teóricas e científicas, em um sentido externo, parte-se para a ‘cor do som’, um senso co-

mo suficiente para deixar que a comunicabilidade dele faça parte da narrativa fílmica. Não devem ser esquecidas as proporções históricas e geográficas, as particularidades culturais e as práticas de escuta. O material sonoro do audiovisual ocidental vem acompanhado, predominantemente, de timbres também ocidentais. Isto é, pela tradição da escuta e das associações, cada instrumento musical terá maior aceitabilidade ao público ouvinte/espectador. Não temos, pelo menos naquilo que chamamos de complexidade ou conhecimento interno, palavras para descrever os timbres; socorre-se na metáfora e na analogia de outros sentidos. **Iijisua**

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. Nova York e Abingdon (UK): Routledge, 2010.
- CHION, Michel. *A Audiovisão – Som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Obra Aberta*. 9ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução: J. Teixeira Coelho Neto. 2ª Edição, 3ª Reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LOUREIRO, Maurício Alves e PAULA, Hugo Bastos de. Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.57-81.
- McADAMS, Stephen e GIORDANO, Bruno L. The perception of musical timbre. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/224012550_The_perception_of_musical_timbre. [acessado em 16 de maio de 2018].
- MIDDLETON, Richard. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. In: *Popular Music*, Vol. 12, No. 2 (May, 1993), pp. 177-190.
- RODRIGUEZ, Ángel. *A dimensão Sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Editora do Senac, 2006.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução e notas: João José R. L. de Almeida. Campinas: EdUnicamp, 2015.