

A música e o (in)consciente em *Tetro*, de F. F. Coppola

Helder Gonçalves
Universidade da Beira Interior

Índice

1 Porosidade (e Forma)	1
2 Sensações	2
3 Tempo	3
4 Conclusão	3
5 Referências	3

Muitas vezes nos filmes, sem estarmos conscientes disso, existe uma música que nos faz interpretar/experimentar de determinada forma o contexto apresentado. Em *Tetro*, de Francis Ford Coppola, a determinada altura assistimos a esta não consciencialização, que nos acontece muitas vezes no cinema: Tetro – o personagem principal – desabafa a sua história pessoal, numa sessão tipo musicoterapêutica, incentivado por uma música calma e relaxante, que Miranda manda colocar “no ar”. Assim como nós, Tetro concentra-se na história, relegando para outro plano, menos consciente, a música que se faz ouvir (e que nós vemos alguém ligar)¹.

Tetro – para muitos um “melodrama operático” – não poderia deixar de ter vários tipos de música e especialmente vários tipos de relação entre o espectador e os mundos

¹ Alejandro Roman atribui uma função “emocional” à música que nos envolve, nos afecta, sem darmos conta disso.

sonoros. Assim como na ópera por vezes “deixamos cair o libreto” para seguirmos a música (Cook, 1998), para depois voltarmos a dar atenção à acção e aos diálogos, também aqui alternâncias entre sons diegéticos e não diegéticos, entre músicas empáticas e anempáticas nos levam a reflectir acerca das opções sonoras tomadas.

É claramente um filme “de argumento encontrado”² (Kracauer, citado por Grilo, 2003), inspirado na vida real, em grande medida na do próprio realizador. E é, também por isso, um filme desprovido de grandes façanhas, ou das “movimentações heróicas” próprias de grandes produções de Hollywood, a que o realizador tenta ser alheio. Nestas sim, temos recorrentemente fórmulas musicais que se repetem para cada tipo de situação, não exigindo grande atenção ou esforço de compreensão por parte do espectador.

1 Porosidade (e Forma)

É difícil a um espectador não reparar, nalguns momentos do filme, como a música, de forma mais ou menos subtil, “transgride” a

² Uma das subcategorias de “filme de argumento”, juntamente com filme teatral e adaptação.

fronteira entre o diegético e o não diegético. Michel Chion utiliza o termo “porosidade” para se referir a uma complementaridade musical que ele exemplifica com um pianista a tocar em cena e que de repente é acompanhado por uma – ausente na história – orquestra de cordas³. Em *Tetro* a permuta entre estes dois níveis acontece por exemplo quando a música coral, que reaparece ao longo do filme – de forma não diegética –, é repetida por um coro de crianças, já perto do final, em casa do maestro Tetrocini.

Para o funeral do pai de Tetro, o maestro, é escolhido um andamento da 3ª Sinfonia de Brahms, tocados por uma orquestra em cena. A determinada altura os tímpanos parecem resolver num “ponto de sincronização” audiovisual (Chion, 1990), pontuando, de uma forma habitualmente associada à música não diegética, a decisão de Tetro de retirar das mãos do defunto a batuta que este segurava. Essa mesma sinfonia, irá ser adaptada por Osvaldo Golijov (o compositor da música original do filme), para o momento de maior tensão sonora e dramática, já perto do final. Toca nesse momento uma orquestra “de fosso” e não “de cena”. Outras sonoridades não diegéticas, como o som do bater do coração ou por vezes de um monitor cardíaco, obrigam o espectador a tentar percebê-los. Ao imiscuírem-se com os instrumentos atribuem à música um forte carácter simbólico.

O diálogo entre um “real diegético” e um “real cinematográfico” (Chion, 1990) conduz a estrutura formal do filme. Opções sobre qual música de fosso usar para situações tão banais como Bennie ir passear o cão,

³ Algo que acontece em *Youth without youth*, anterior filme de Coppola.

parecem justificar o facto de cenas como estas realmente serem parte integrante do argumento. Uma abordagem leitmotívica dos temas musicais vai parecendo clara, conforme escrutinamos as diversas situações diegéticas e as sonoridades que as acompanham.

2 Sensações

A sonoridade argentina (de tango), apresentada com acordeão, contrabaixo e guitarra acústica, possui uma função local-referencial constante, concretamente nos momentos que se passam no exterior. A uma forte “assinatura espacial” (Altman, 1992), reforçada com um rico leque de sons acústicos, fora-de-campo, parece ser adicionado um forte sentir metonímico, longe de abstrações espaciais que possam ocorrer noutros filmes.

O recurso à tonalidade menor, assim como à sonoridade do saxofone soprano, parece reservado para momentos de descrição do interior de personagens: a música faz-nos “receber” o sentir de Bennie ou de Miranda, nos dois momentos em que um deles chora. A função “emocional” (querendo afectar o espectador) surge uma vez quando sonoridades dissonantes nas cordas nos fazem entender – ilusoriamente – uma tensão exacerbada associada a Tetro, quando este observa, incógnito, o interior da mansão de Alone.

Em oposição a uma montagem para a acção, orgânica, Giles Deleuze propõe uma outra, cristalina, onde as sensações ópticas e/ou sonoras valem pelo que são. Um dos momentos em que podemos obter estas sensações puras ocorre quando visual-

izamos o gelo da Patagónia, cintilante, por vezes reflectindo nos óculos de sol de Tetro; ao mesmo tempo ouvimos o coro feminino, desta vez com renovada atenção devido à introdução de instrumentos e a uma progressão inédita da música em questão.

3 Tempo

O carácter cristalino associado a momentos como o anterior, ressurgimento de um “ritornello” sonoro associado a uma memória do acidente, que persegue Tetro, remete para uma encruzilhada de tempos, passado (o personagem é perseguido por acontecimentos de outrora; e, também nós, já ouvimos aquele coro antes) e presente que se renova (novo cenário; música evolui). Aquele ritornello musical, com vozes à capela, marca uma “memória involuntária” (Totaro, 1999) que se “materializa” como música diegética cantada pelas crianças anteriormente referidas.

“Ritornello” e “galope” (Deleuze, 1989) são duas faces da experiência sonora e temporal deste filme, com momentos em que a música anima um avançar dos acontecimentos e com outros em que voltamos a cair na recollecção das memórias citadas. Em resposta a um “Como podemos candidatar-nos ao festival da Patagónia?” (pergunta Benie), uma nova intervenção de um “tango” não diegético, para um plano mais aberto sobre uma praça movimentada da cidade, parece criar um vector que aponta para um futuro. Este futuro é o da antecipada resposta: “sim foi aceite”.

4 Conclusão

Na manifesta importância atribuída por Coppola ao digital (desde *Youth without youth*) parece residir o planeamento temporal do filme. Pela maior facilidade de manipulação da montagem digital resulta, a nosso ver, uma experiência bem sentida e bem planeada, feita de alternâncias de momentos visuais e sonoros “musicalmente” encadeados.

Como claro exemplo de alternativa a um conceito mais comercial de cinema, podemos em obras como esta usufruir de sensações mais puras, de uma mais enriquecida comunicação entre as realidades fílmica e diegética, assim como de uma experiência do tempo e da memória que eventualmente tocam a nossa consciência acerca do modo como vivemos o dia-a-dia.

É assim, num cinema independente como o de Coppola, que verificamos como há lugar para uma “distância que o autor sabe introduzir entre a forma do signo e o seu conteúdo”⁴. Segundo Roland Barthes, é isto que atribui verdadeiro valor estético a um filme.

5 Referências

ALTMAN, Rick (ed.) (1992), *Sound Theory, Sound Practice*, New York, Routledge

BARTHES, Roland (1993), *Le problème de la signification au cinéma*, Oeuvres complètes, Tome 1, Paris, Seuil.

⁴ ...“sem no entanto abandonar os limites do inteligível”, completa Barthes no seu texto.

- CHION, Michel (1990), *L'Audio-Vision: Son et Image au Cinema*, Paris, Nathan
- COOK, Nicholas (1998), *Analysing musical multimedia*, New York, Oxford University Press
- COPPOLA, Francis Ford (real.) (2009), *Tetro*, Lisboa, Clap filmes (DVD) (127min): P/B / Cor, Som
- COPPOLA, Francis Ford (real.) (2007), *Youth without Youth*, Lisboa, LNK Filmes (DVD) (124min): Cor, Som
- DELEUZE, Giles (1989), *Cinema 2: the Time-Image*, London, The Athlone Press
- GRILO, João Mário (2003), *As Lições do Cinema*, Lisboa, Colibri
- ROMÁN, Alejandro (2008), *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*, Editorial Visión Libros, Madrid
- TOTARO, Donato (1999), *Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project*, disponível em: http://www.horschamp.qc.ca/9903/offscreen_essays/deleuze2.html (consultado a 26 de Maio de 2010)