

A sinfonia fílmica em ‘Sal de Prata’ (2005) de Carlos Gerbase

The ‘film symphony’ in Carlos Gerbase’s ‘Sal de Prata’ (2005)

Pablo Alberto Lanzoni¹

RESUMO

Este artigo discute as aproximações entre um *corpus* fílmico e uma estrutura musical através do conceito de sinfonia fílmica (Lanzoni, 2012) e sua aplicabilidade em ‘Sal de Prata’. ‘Sal de Prata’ (2005) de Carlos Gerbase é um filme organizado através de intertítulos narrativos, cujo conteúdo semântico o remete à estrutura de uma sinfonia. Inicialmente, discorre-se acerca da estrutura em música e da estrutura no cinema em que se insere a montagem. Complementa a discussão a designação de ancoragem proposta por Barthes (1964) para designar uma das funções da mensagem linguística em relação à mensagem icônica. Este texto possibilita uma reflexão acerca das utilizações multifacetadas da música no complexo cinematográfico visando a contribuir para a constituição desta área interdisciplinar de estudos.

Palavras-chave: cinema, música, música de cinema, sinfonia fílmica, ‘Sal de Prata’ (filme).

ABSTRACT

This article focuses on the relationship between a cinematographic *corpus* and a music structure in. This discussion is followed by the introduction of the concept of ‘film symphony’ [‘sinfonia fílmica’] as well as its viability related to ‘Sal de Prata’. Carlos Gerbase’s ‘Sal de Prata’ (2005) is a film organized through narrative intertitles that refer to a symphonic structure through their semantic content. This text discusses the notion of structure in music and movies, including the concept of film editing. The discussion is complemented by anchorage, concept proposed by Barthes (1964) to designate one of the functions of the linguistic message on the iconic message. This article aims at a reflection on the multifaceted usage of music in the cinematographic complex, contributing to the construction of this interdisciplinary area of study.

Key words: cinema, music, film music, film symphony, ‘Sal de Prata’ (film).

¹ Instituto Federal do Rio Grande do Sul. Rua Coronel Vicente, 281, Centro, 90030-040, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: pablolanzeni@ibest.com.br

Na primeira vez em que assisti a ‘Sal de Prata’² (Carlos Gerbase³, 2005), fui tomado por algumas inquietações. Ainda nem havia me acomodado na poltrona e, com os créditos iniciais, emanava do sistema sonoro da sala de projeção os ruídos da afinação de uma orquestra.

De imediato, atentei para o transcorrer narrativo, impulsionado por uma metalinguagem insistente, em que um filme é concebido dentro do filme construído em ‘Sal de Prata’. Cátia e Rudi Veronese, personagens que tomam para si a centralidade do drama, são apresentados a partir de um fator determinante: a impossibilidade do par romântico sentenciado pela morte. A trama exposta revela as facetas dos protagonistas através de aspectos distintos. Seus medos, suas angústias, seus anseios e seus desejos estão a serviço de um novo filme que se produz através dos roteiros deixados por Veronese, levados ao *set* de filmagem por Cátia e um círculo de amigos próximos.

Em meio aos atrativos mencionados, foram, contudo, os intertítulos narrativos, que recortam o percurso dramático do filme, que me instigaram a lançar-me a esta discussão⁴. Tais intertítulos, cujo conteúdo semântico foi apropriado da terminologia musical, aproximam ‘Sal de Prata’ de uma organização sinfônica, que, em música, habitualmente se refere a uma estrutura de múltiplos movimentos⁵.

A começar pela combinação entre os créditos iniciais e os ruídos da afinação de uma orquestra, ‘Sal de Prata’ apresenta particularidades no que diz respeito ao seu desenvolvimento narrativo. O filme, organizado analogamente a uma sinfonia, estrutura-se em quatro segmentos (*andante*, *largo*, *adagio* e *allegro*), identificados em intertítulos narrativos que se sucedem e conduzem a ação dramática.

No filme, sobre a estrutura sinfônica que lança particularidades às imagens em movimento, ainda há a música que se ouve. ‘Sal de Prata’ é permeado de inserções musicais. A música de sua trilha sonora, quase na totalidade, não apresenta material original, trata-se de uma trilha pesquisada. Carlos Gerbase e Tiago Flores, que assina a direção musical, integram ao longa-metragem a música de Bach, Vivaldi, Tchaikovsky, Grieg, Schubert, Dvřorak, Borodin, Nielsen, Mendelssohn e de Artur Barbosa,

compositor da única obra inédita no filme, ‘Sorrow’. Dirigidas por Flores, tais composições foram gravadas pela Orquestra de Câmara da ULBRA, tendo como propósito exclusivo valerem ao filme.

Este artigo discute o percurso dramático de ‘Sal de Prata’ e seus paralelos à sinfonia através dos aspectos históricos e estruturais sinfônicos acompanhados da descrição fílmica, salientando o desenvolvimento narrativo de cada segmento combinado às inserções musicais. Partindo das textualidades construídas, a definição de sinfonia fílmica é então apresentada, bem como sua aplicabilidade em ‘Sal de Prata’.

Algumas aproximações

Schoenberg (2008) define estrutura em música como o princípio organizador de uma obra musical, o qual pode ocorrer em unidades, construídas a partir de frases e motivos musicais, por exemplo, de acordo com a necessidade desta estrutura. Schoenberg (2008, p. 28) afirma que:

Naturalmente, o compositor, ao escrever uma peça, não junta pedacinhos uns aos outros, como uma criança que faz uma construção com blocos de madeira, mas concebe a composição em sua totalidade como uma visão espontânea; só então é que inicia a elaboração, como Michelangelo que talhou seu Moisés em mármore sem utilizar esboços, completa em cada detalhe, formando, assim, diretamente, seu material.

Para John Cage (*in* Chaves, 2010), estrutura em música é a divisibilidade de frases e/ou seções longas em partes sucessivas. Schoenberg (2008) considera a frase a menor unidade estrutural em música, sendo constituída de algumas ocorrências musicais unificadas, dotadas de certa completude e adaptável à combinação com outras unidades similares. Estruturalmente, o termo significa uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar com

² ‘Sal de Prata’ (35 mm, 96 min, cor; 2005): melhor montagem no 33º Festival de Cinema de Gramado em 2005; melhor atriz (Maria Fernanda Cândido) e melhor música, no 3º Festival de Cinema de Maringá em 2006.

³ Diretor e roteirista, cuja filmografia inclui os longas-metragens ‘Inverno’ (1983), ‘Verdes Anos’ (1984), ‘Tolerância’ (2000) e ‘3 Efes’ (2007).

⁴ A pormenorização desta ocorre em Lanzoni (2012).

⁵ Em música, movimento é uma parte de uma obra completa em si mesma (Sadie, 1994)

um só fôlego, cuja extensão pode variar amplamente. O término de uma frase musical sugere uma forma de pontuação, por vezes uma vírgula, por vezes um ponto final. Para Schoenberg (2008), até mesmo a constituição das frases mais simples envolve, ainda que inconscientemente, a invenção e o uso de motivos. O motivo produz unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade, fluência do discurso.

Na concepção schoenberguiana, o motivo é elemento de fundamental importância dentre as ferramentas compositivas, sendo marcante e característico, principalmente no início de uma peça. De alguma maneira, tudo na música é dependente do uso que se faz dele. Simples ou complexo, a impressão final da obra dependerá do tratamento e do desenvolvimento do motivo que propulsionou sua construção.

No cinema, as relações estruturais traçam alguns paralelos à música. Para Burch (2006, p. 90), a noção de estrutura apresenta-se “sob a forma de um parâmetro que evolui entre um ou vários pares de polos bem definidos”. O autor acredita que é “graças à sua multiplicidade de formas que a verdadeira natureza do cinema se revela”. Deste modo, há uma estrutura quando um parâmetro evolui, segundo um esquema que pode ou não ser reconhecido pelo espectador na sala, pois estruturas que “somente são percebidas pelos que as criaram” não deixam de ser eficazes quanto a seu resultado estético (Burch, 2006, p. 90).

Se, em música, ritmo é a subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis (Sadie, 1994), no cinema, a noção do ritmo designa a velocidade e a estrutura da sucessão dos planos, ou ainda “a estrutura temporal de um plano um pouco longo” (Aumont e Marie, 2006, p. 259). O filme, segundo Aumont (2009), pode ser definido como o resultado da sequência de fotogramas dispostos em uma película transparente, que passa por um projetor em determinado ritmo, apresentado sob a forma de uma imagem delimitada por um quadro. Essa sequência, resultado da ordenação de planos, cujo comprimento foi determinado de antemão, pertence ao domínio da montagem.

Ainda conforme Aumont e Marie (2006, p. 110), “a manifestação mais elementar do princípio estrutural está na montagem métrica, que repousa sobre relações de duração estritamente medidas e geralmente simples, entre os fragmentos sucessivos de um filme”. O autor afirma que a estrutura, além do aspecto métrico, possui um aspecto

rítmico e um jogo sobre as relações de conteúdo entre os planos, oferecendo à organização fílmica a possibilidade do repouso sobre determinados segmentos temporais rígidos ou não.

Para Eisenstein (2002), são as especificidades de montagem que conduzem o realizador a alcançar um dos principais objetivos do cinema: a comunhão de sentidos com o espectador. Para tal autor, o cinema é essencialmente fragmento e montagem.

A montagem consiste na disposição de unidades fílmicas por ele designadas de fragmentos. Um fragmento pode ser decomposto em diversos parâmetros, todos presentes e pertencentes ao quadro: luminosidade, cor, duração entre outros. Eisenstein busca, em suas possíveis combinações, visualizar e imprimir sentido às ideias, estando o sentido no arranjo dos fragmentos fílmicos, ou seja, na montagem.

No que concerne à música, discorrer sobre a unicidade de uma obra remete à relação entre seus movimentos. Esta pode se manifestar sob os vieses estético, temático, harmônico, rítmico e outros. O princípio de organizar uma obra musical em seções, definidas por sua diferença de “movimento”, remete à música instrumental do final do século XVI e início do século XVII, quando essa organização surgia, geralmente, sem interrupções.

Em ‘Sal de Prata’, além de agregar significado às imagens em movimento, a música empresta ao *corpus* uma organização estrutural. O percurso dramático do filme é atravessado por distintos intertítulos narrativos, cujo conteúdo semântico foi extraído da terminologia musical, possibilitando entender os segmentos delimitados como movimentos. Estes, segmentos completos em si mesmos e pertencentes a um todo maior, são apresentados através das indicações de andamento e caráter (*andante*, *adagio*, *largo* e *allegro*)⁶ corroborando com o proposto.

Movimentos sinfônicos em intertítulos

O primeiro recorte explícito de uma estrutura sinfônica em ‘Sal de Prata’ ocorre em 07’46”, quando ‘1. andante’ é lançado ao quadro através de um intertítulo

⁶ A especificidade do andamento pode ocorrer de diferentes maneiras: em termos de unidades de tempo, o que pode ser aferido por um metrônomo (antes de sua invenção, utilizava-se, como referência, um pêndulo ou a pulsação cardíaca) ou pelo uso dos modelos, tais como os apresentados pelo filme.

sobreposto ao campo, no qual Cátia está defronte ao espelho (Figura 1). Tal interferência linguística frente à imagem ancora o sentido proposto pela estrutura sinfônica presente no filme. A ocorrência desses intertítulos remete ao conceito de ancoragem de Barthes e à tradição cinematográfica de lançar intertítulos à narrativa.

Barthes (1964) propõe o termo ancoragem para designar uma das funções da mensagem linguística em relação à mensagem icônica. Toda imagem, sendo polissêmica, implica uma cadeia flutuante de significados. O leitor pode escolher alguns e ignorar outros. No cinema, as imagens traumáticas, assim definidas pelo autor, ligam-se à incerteza ou à inquietude sobre o sentido dos objetos ou das atitudes. A mensagem linguística tem, portanto, por função principal fixar a cadeia flutuante dos significados, daí resulta o termo ancoragem.

A função denominativa, relevante para a questão dos intertítulos, corresponde a uma ancoragem dos sentidos possíveis do objeto pelo recurso de uma nomenclatura. O texto é que dirige o leitor frente aos significados da imagem. A ancoragem, segundo Aumont e Marie (2006), detém certo controle diante da potência projetiva das figuras e sobre o uso da mensagem. É o que acontece no cinema mudo, no qual cartões e outras menções gráficas contribuem para ancorar as significações visuais.

Uma das maneiras que o cinema anterior ao som sincronizado encontrou para explicitar suas mensagens foi através da soma de elementos gráficos e cinematográficos. Musser (1995) designa três modos de recepção nos filmes dos primeiros anos do cinema. O primeiro, baseado no reconhecimento imediato da ação dramática da tela, requeria o mínimo apoio de uma legenda ou cartão de título. Muito das informações necessárias para o entendimento do filme não estavam na tela, mas sim na leitura do espectador.

O segundo dependia de elementos que transcendiam a tela: música, narração, vozes e efeitos sonoros, realizados paralelamente à visualização do filme. O outro modo apresentava narrativas que deveriam ser compreendidas com um mínimo de elementos externos à tela: cartões, recursos de montagem e uma gama de técnicas.

A sinfonia fílmica em 'Sal de Prata'

Uma das especificidades do cinema é a possibilidade de combinar e organizar os diferentes elementos que compõem seu complexo. Essa multiplicidade é acom-



Figura 1. Intertítulos narrativos em 'Sal de Prata'.

Figure 1. *Sal de Prata's* narrative intertitles.

panhada de abordagens e interpretações da mais variada ordem sobre a condução dos constituintes fílmicos no interior de suas narrativas.

A aproximação entre ‘Sal de Prata’ e uma estrutura musical como é a sinfonia implica a necessidade de elucidar os parâmetros sobre os quais se estabelece essa relação. As inquietações emergidas da observação de um *corpus* fílmico, entrecruzado por intertítulos narrativos de conteúdo semântico apropriado da terminologia musical, começam a ser resolvidas no exame das inserções musicais do percurso dramático estabelecido pela narrativa.

A análise da música de fosso⁷ em ‘Sal de Prata’ indica que quatorze obras diferentes foram combinadas aos diversos movimentos do filme. Há duas inserções musicais no segmento entendido como “introdução”, aqui separado do movimento inicial apenas pelo pormenor; quatro inserções musicais no *andante*, primeiro movimento; quinze inserções musicais no *adagio*, segundo movimento; treze inserções musicais no *largo*, terceiro movimento; oito inserções musicais no *allegro*, quarto movimento. Há ainda os ruídos da afinação de orquestra combinados aos créditos iniciais e uma inserção musical durante os créditos finais. De modo geral, não é possível afirmar que as inserções musicais corroborem explicitamente os intertítulos narrativos que as circunscrevem. O interior de cada movimento fílmico apresenta obras musicais em diferentes andamentos, não vinculadas necessariamente à sugestão lançada pelo conteúdo semântico das inscrições no quadro. A relação mais íntima que a música ouvida em ‘Sal de Prata’ assume é com o drama em cena, permitindo a outros parâmetros conduzirem a organização estrutural.

Os diversos movimentos fílmicos possuem, em sua extensão, os seguintes valores de tempo⁸: 21’28” para o primeiro movimento, incluindo os 6’21” da introdução; 33’11”, no segundo movimento; 25’30”, no terceiro movimento; 10’26”, no movimento final. A introdução apresenta 32 planos e média de 10’92” de tempo para cada unidade isolada. O primeiro movimento, *andante*, 175 planos e média de 4’89” de tempo para suas unidades. O segundo movimento, *adagio*, 369 planos e tempo médio de 5’39” para as unidades. No terceiro movimento, *largo*, concentram-se 301 planos e tempo médio de 5’08” para as unidades. O quarto e último movimento, *allegro*, transcorre em 141 planos com tempo médio de 4’43” por unidade.

A decupagem referida lança algumas pertinências à discussão. A introdução fílmica possui, em média, planos mais longos que os encontrados no primeiro movimento, aproximando-se às características da introdução lenta do primeiro movimento da estrutura sinfônica clássica. Os movimentos intermediários, cujos conteúdos semânticos de seus intertítulos os definem como os mais lentos do filme (*adagio e largo*), possuem os planos mais longos dentre os recortes. O movimento final, definido como um *allegro*, é aquele que concentra, em média, os planos mais velozes da organização narrativa. Desse modo, os apontamentos apresentados aproximam a organização fílmica proposta por intertítulos narrativos a uma estrutura sinfônica e corroboram o entendimento de ‘Sal de Prata’ sob esse viés.

Os créditos iniciais (distribuidor, produtor, financiador, apoiador, patrocinador) são lançados à tela combinados à inserção da sonoridade gravada da afinação de uma orquestra, a qual possivelmente se prepara para tocar, como em um concerto. Ao espectador, ainda é imposta uma advertência através de um plano-sequência que questiona valores éticos e morais e lamenta a censura etária imposta ao filme. Os planos que seguem localizam tempo, espaço e protagonistas fílmicos: Cátia e Rudi Veronese, intercalados no quadro em planos sucessivos, que introduzem a atmosfera dentro da qual se desenvolverá a ação dramática proposta.

Introduções lentas apareceram, pela primeira vez, em sinfonias de três movimentos, durante os anos 1750, duas décadas antes do nascimento de Beethoven. Esse acréscimo não apenas estendeu a sinfonia como lhe acrescentou variedade estilística, reservando, ao compositor, a possibilidade de utilizar os temas principais no início do *allegro*. Em c. 1760, a introdução lenta passa a ser encontrada integrando a estrutura sinfônica de quatro movimentos, especialmente na obra de compositores austríacos (Larue e Wolf, 2001).

Na ‘Quarta Sinfonia’ de Beethoven, um *adagio* lento e deliberado, harmonicamente intrépido, que combina o Si bemol maior e o Si bemol menor, como um diálogo de dois protagonistas de forças distintas, apresenta a obra. Assim, é introduzida uma modulação – processo musical que leva uma tonalidade⁹ a outra – que desembocará na

⁷ Em referência ao fosso da orquestra de ópera, Chion (2010) define música de fosso como aquela não pertencente ao tempo e ao espaço da ação, fazendo-se presente na cena de uma posição *off*. Essa especificidade, exposta por Chion em substituição à música extradiegética, é encontrada em todos os segmentos de ‘Sal de Prata’.

⁸ Valores aproximados.

⁹ Em música, tonalidade designa a série de relações entre as notas, em que uma em particular, a ‘tônica’, é a central. O termo se aplica mais usualmente na música ocidental do século XVII ao XX (Sadie, 1994).

dominante, abrindo caminho para o *allegro vivace* do primeiro movimento (Lockwood, 2005).

Cumprindo seu preceito, a introdução lenta observada em 'Sal de Prata' apresenta os pilares sobre os quais a narrativa será construída e estabelece conexão com as demais estruturas, lançando os protagonistas, o tempo e o espaço de ação. Em seu aspecto estrutural, este primeiro recorte narrativo pode ser aproximado à introdução lenta do exemplo de Beethoven: a interposição de planos que introduz os dois protagonistas no filme, Cátia e Rudi, remete à disposição de modulações entre Si bemol maior e Si bemol menor na introdução da sinfonia. Ambas preparam o movimento inicial com vistas ao que segue: o *allegro vivace* em Beethoven, o *andante* em 'Sal de Prata'.

Localizados tempo, espaço e protagonistas, é no '1. andante' que se explicita que a narrativa fílmica será construída sobre Cátia e Veronese. Os personagens e seu relacionamento, como temas condutores, são pormenorizadamente apresentados, remetendo à forma-sonata¹⁰ do primeiro movimento da 'Primeira Sinfonia' de Beethoven.

Depois de mencionado na introdução, o universo que cerca Cátia e Veronese começa a ser explicitado neste primeiro segmento fílmico. Cátia é definitivamente apresentada como protagonista e, assim, aproximada à primeira região temática da exposição da forma-sonata, seguida por Rudi Veronese, a segunda região temática. Da atmosfera de seu relacionamento emergem os desdobramentos lançados pelos movimentos subsequentes do filme, o que permite sentenciá-los de tal maneira. O desenvolvimento desta estrutura decorre justamente da morte de Veronese, o que leva Cátia a reorganizar sua vida, agora só, e a enfrentar os conflitos trazidos do relacionamento. O *flashback* do final do movimento, que vem a ser a reexposição, lança a protagonista a momentos de felicidade com Veronese e rerepresenta seu relacionamento, recapitulando momentos antecedentes à morte do cineasta.

Antecedido por uma introdução lenta, o movimento inicial da 'Primeira Sinfonia' beethoviana pode ser dividido em duas partes: a primeira, composta pelo primeiro grupo temático em Dó maior e, após uma transição, pelo

segundo grupo temático, em Sol maior. Para concluir a exposição dos materiais temáticos, há ainda uma *codeta*, antes da repetição literal do que já foi apresentado. A segunda compreende o desenvolvimento e a recapitulação. No desenvolvimento, há o diálogo dos materiais temáticos expostos anteriormente. Tal elaboração confere à seção certa instabilidade harmônica, tensão rítmica e melódica. Esses eventos preparam o 'clímax estrutural', o retorno ao tema principal e ao Dó maior que dão início à terceira seção, a recapitulação. Na recapitulação, os dois temas da exposição são reapresentados, com o segundo grupo temático também em Dó maior. Tais recortes estruturais podem ser conferidos no '1. andante' de 'Sal de Prata'.

A ação dramática de '2. adagio' centraliza-se na figura de Veronese. Este, reconstituído em sucessivas cenas do *adagio*, é revisitado de diferentes maneiras: seus amigos o reapresentam e são apresentados; seus roteiros agora são desejados e expõem sua vida privada; o habitar de seu apartamento; a materialização de sua filha na narrativa; o lamento de sua namorada em decorrência de sua morte.

A organização dramática do segundo movimento de 'Sal de Prata', que inicia em um intertítulo narrativo sobreposto ao rosto velado de Veronese e concentra todas as suas ações narrativas acerca da solenidade de sua memória, aproxima este segmento fílmico ao segundo movimento da 'Terceira Sinfonia' de Beethoven, uma *marcia funebre* em Dó menor.

Segundo Lockwood (2005), esse movimento de caráter lento, cujos esquemas formais não se adaptam, a não ser nos padrões formais dos movimentos lentos mais amplos de Beethoven, apresenta, em sua primeira seção (compassos 1-68), uma marcha fúnebre em Dó menor. A segunda seção (compassos 69-104) é apresentada em Dó maior. Retorna parcialmente o primeiro tema em Dó menor entre os compassos 105-172, e a primeira seção é recapitulada entre os compassos 173-209. A coda, que inicia em Lá bemol, finaliza o movimento e retorna a Dó menor.

Embora várias narrativas sequenciais e metafóricas para essa sinfonia tenham sido propostas, nenhuma parece

¹⁰ A forma-sonata aplica-se a um único movimento, na maioria das vezes, parte de uma estrutura maior, como sonata e sinfonia. Um movimento típico em forma-sonata consiste de uma estrutura tonal em duas partes, articulada em três seções principais: a primeira seção (exposição) divide-se em um primeiro grupo na tônica e, após um material de transição, um segundo grupo em outra tonalidade – habitualmente a dominante em movimentos de tonalidade maior e a relativa maior em movimentos de tonalidade menor. A primeira seção ainda pode conter uma *codeta* para finalizá-la. A segunda parte da estrutura compreende as duas seções remanescentes: o 'desenvolvimento' e a 'recapitulação'. No primeiro, desenvolve-se o material exposto anteriormente. Aqui, costumeiramente, acontecem os maiores níveis de instabilidade tonal, tensões rítmicas e melódicas que atingem o clímax estrutural, dando início à reexposição dos temas da exposição, ou seja, a recapitulação. A esse esboço de forma-sonata é possível acrescentar uma introdução lenta e uma coda (Sadie, 1994).

satisfazer integralmente suas intenções. Lockwood (2005, p. 245) afirma:

De qualquer maneira, se Beethoven tinha um 'quadro' em mente como guia quando estava escrevendo esse movimento, foi apenas o de uma lenta marcha proces-sional para um herói morto sendo levado ao túmulo – o que parece claramente nos toques de tambor em tercina simulados pelos baixos, no começo e no fim.

Na 'Eroica', cada movimento é desenvolvido em grande escala e possui seus próprios contrastes e particularidades, produzindo a impressão que quatro pilares sustentam a obra. A concentração de cerimônias de despedida para Veronese, no segundo movimento, um *adagio* iniciado em seu enterro, eleva o personagem Veronese a nova dimensão dentro do filme. Veronese é protagonista de uma era pós-moderna, pessimista e não heroica. Seu legado é suficiente para o desenvolvimento da ação dramática em 'Sal de Prata' e constitui o cerne do segundo movimento fílmico que parece querer celebrar 'a memória de um grande homem', precisamente o subtítulo original da 'Eroica' de Beethoven.

A ação dramática do '3. largo' de 'Sal de Prata' encontra em Veronese um motivo fílmico recorrente na organização dos distintos segmentos. É Cátia, no entanto, que, ao longo da trama, mantém o protagonismo, revelando seu olhar acerca do cineasta e de seu entorno. 'Filme de Mentira', roteiro escrito por Veronese e nunca filmado, torna-se objeto de desejo e conecta esse movimento ao '4. *allegro*', último segmento da organização fílmica. No *largo*, foram apresentadas as primeiras manifestações, as tentativas de filmagem, os candidatos a diretor, os atores, os cenários, o enredo, a música de fosso que acompanha suas cenas, no entanto, todo esse material ainda estava desconstituído de finalização e de um sentido explícito ao espectador. O que, de fato, ocorrerá no movimento subsequente, reservando um diálogo entre tais segmentos fílmicos.

O quarto segmento de 'Sal de Prata', '4. *allegro*', retoma 'Filme de Mentira'. No primeiro momento, duas cenas distintas - a primeira dirigida por João Baptista e a segunda por Holmes - são revisitadas por Cátia e Linda. Ambas são acompanhadas por 'A dança de Anitra' de Grieg. A apresentação de tais recortes em sequência,

combinados com a mesma obra musical, garante a unicidade entre música e cena já lançada anteriormente. Cátia e Linda, suas espectadoras, entendendo a incompletude do filme que se constituía, responsabilizam-se por finalizá-lo. Na cena que sucede a apresentação de 'Filme de Mentira', os personagens, sentados em uma sala de projeção, creditam a Cátia e Linda o novo sentido emergido do trabalho de montagem realizado. Por fim, Cátia descreve um futuro roteiro que retoma o enquadramento da advertência inicial do filme. A cena final reserva Cátia, em primeiro plano, que mira a câmera e diz: "corta!", seguida pela mesma fala do diretor Carlos Gerbase, que nunca estivera explicitamente no quadro.

Assim como a 'Quinta Sinfonia' de Beethoven, 'Sal de Prata' apresenta forte conexão entre o terceiro e o quarto movimentos. No filme, esse enlace ocorre através de 'Filme de Mentira', que se encontrava em fase organizacional durante o *largo*. Ele é apresentado tanto ao espectador que se encontra no campo, quanto ao espectador fora de campo, no *allegro*, revisitando os materiais oriundos do terceiro movimento.

O romancista e crítico E.T.A. Hoffmann, discorrendo, em 1810, sobre a 'Quinta Sinfonia' de Beethoven, destacou uma de suas mais expressivas características: as conexões entre os movimentos. Primeiro, elas aparecem através da recorrência rítmica do motivo de abertura em cada movimento; segundo, através da amálgama parcial entre o *scherzo*¹¹ e o *finale*, terceiro e quarto movimentos da sinfonia (Lockwood, 2005).

O *scherzo* da 'Quinta Sinfonia' de Beethoven, estruturado em três partes, ao invés de terminar de forma autônoma, conduz para o *finale* através de uma grande preparação da dominante, que perpassa do pianíssimo ao pianíssimo e depois, através de um crescente poderoso, para a abertura do *finale* em fortíssimo, na tonalidade de Dó maior. Durante o quarto movimento, em meio à seção de desenvolvimento, o material motivico do *scherzo* é retomado e gradualmente transformado, ele retorna, na recapitulação, como o material já lançado na exposição.

De acordo com Lockwood (2005, p. 261), o *finale* da 'Quinta Sinfonia' "solidamente em Dó maior, coroa a composição. Ele resume tudo o que é exultante, poderoso e de amplo espectro". Segundo o mesmo autor, o tom triunfante do quarto movimento "ofereceu uma metáfora para a obra inteira como uma passagem da escuridão à luz,

¹¹ *Scherzo*: (it. 'brincadeira'). Termo usado pela primeira vez na música italiana do início do século XVII em madrigais ligeiros. A aceitação do *scherzo* na utilização habitual data dos quartetos op. 33 (1781) de Haydn, mas foi Beethoven quem consolidou o *scherzo* e trio como uma alternativa ao minueto, em sonatas, sinfonias e obras de câmara (Sadie, 1994).

como muitos a descreveram". 'Sal de Prata', que iniciara preparando a morte de Veronese, e cujo segundo movimento é de singular escuridão, encontra, em sua última cena, o forte sol que se põe no Lago Guaíba, enquanto Cátia apresenta a Linda 'Sal de Prata', um longa-metragem sobre amor e sobre cinema.

Na descrição fílmica apresentada, observa-se a íntima aproximação entre a estrutura demarcada em 'Sal de Prata' e exemplos de sinfonias de Beethoven, cujas características dramático-estruturais satisfizeram tais condições. Da possibilidade de conectar determinado filme a uma estrutura sinfônica, emergiu a definição de *sinfonia fílmica*, entendida como uma estrutura de múltiplos movimentos que organiza determinada obra musical, aplicada com este mesmo princípio a um *corpus* fílmico.

Em 'Sal de Prata', a organização sinfônica desenvolve-se, através da segmentação narrativa, em quatro momentos, suficientemente completos em si mesmos e pertencentes a um todo maior, sublinhados por intertítulos narrativos de conteúdo semântico, extraído de indicações musicais que sinalizam o transcorrer e a demarcação do percurso dramático do *corpus*, o que permitiu identificá-los como movimentos. Em sua constituição, o filme apresenta paralelos entre a organização dos planos e uma organização sinfônica fortalecidos pelo percurso dramático proposto na narrativa. No entanto, a música combinada às cenas, no decorrer dos movimentos, é de caráter independente ao conteúdo semântico dos intertítulos.

Metaforicamente, 'Sal de Prata' aproxima-se da estrutura da sinfonia clássica. A discussão que se impôs, conectando filme a exemplos musicais, possibilita encarar 'Sal de Prata' e suas apropriações como uma sinfonia fílmica, definição proposta em Lanzoni (2012).

Considerações finais

Discutir o cinema a partir das articulações estabelecidas entre um *corpus* fílmico e uma estrutura musical não significa desprezar ou enfraquecer o campo cinematográfico. Ao contrário, sua solidez permite esmiuçar as observações produzidas sobre determinado filme e aproximá-las de outras manifestações.

A música, que pode ser vista como uma necessidade dos primeiros anos da sala de projeção, emancipa-se deste estado e torna-se um elemento multifacetado dentro do aparato cinematográfico. Não foram, no entanto, apenas os espaços habitualmente musicais a serviço do cinema nem a música presente nas salas de exibição no cinema mudo que revelaram a intimidade entre essas manifestações. A complexidade dessa relação também reside nas apropriações terminológicas entre as teorias; nas aproximações entre *corpus* fílmicos e formas musicais específicas; nas combinações entre música e imagem em movimento discutidas sob diferentes vieses. Entre cinema e música há, pois, uma verdadeira comunhão de sentidos, não restrita a alguns exemplos fílmicos, mas abrangendo a própria concepção cinematográfica.

'Sal de Prata' é um filme que discute o cinema. A transição do cinema analógico para o digital é o pano de fundo de sua narrativa, na qual a mesma história é filmada por dois diretores que trabalham com dois suportes diferentes: um em 35 mm, outro em vídeo digital (DV). O material produzido é organizado por uma terceira pessoa resultando em um novo filme. No *corpus*, figuras de demarcações nítidas desenvolvem sua narrativa em uma dinâmica explícita e progressiva de causa e efeito,

Quadro 1. Aproximações estabelecidas entre os movimentos de 'Sal de Prata' e as sinfonias de Beethoven.

Chart 1. The relationships between the movements of 'Sal de Prata' and Beethoven's symphonies.

Movimentos em 'Sal de Prata'	1. andante	2. adagio	3. largo	4. allegro
Exemplos musicais	Primeiro movimento da Primeira Sinfonia de Beethoven (Introdução lenta: primeiro movimento da Quarta Sinfonia de Beethoven)	Segundo movimento da Terceira Sinfonia de Beethoven	Terceiro movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven	Quarto movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven

Fonte: dados da pesquisa.

caracterizada pela clareza e pela linearidade temporal, na busca do impacto dramático. O drama centraliza-se na personagem principal que, ao confrontar situações, conduz o espectador às questões suscitadas no transcorrer do filme. A organização da narrativa impõe-se em quatro segmentos demarcados e delimitados por intertítulos narrativos, cujo conteúdo semântico os conecta a movimentos da estrutura da sinfonia clássica.

Pelo entendimento do percurso dramático de 'Sal de Prata', de suas relações com a estrutura sinfônica e das informações mencionadas, surge a definição de sinfonia fílmica. Esse conceito, que lança um olhar micro e macroanalítico sobre o *corpus* investigado, emerge das construções efetuadas sem a premissa de engessar ou categorizar o objeto em destaque, mas de oportunizar a discussão fílmica, através de suas conexões a uma estrutura musical, como é o caso da sinfonia em 'Sal de Prata'.

Desse modo, a metodologia aplicada a esta pesquisa poderá ser empregada na discussão e na análise de outros *corpus* fílmicos, sob a ótica de suas aproximações e apropriações a estruturas e formas musicais, complementando um campo de ainda pouca produção. Corroborando as preocupações advindas de outros pesquisadores, compreende-se, contudo, ser necessária a solidificação das bases epistemológicas acerca da música no complexo cinematográfico, a fim de alavancar seus estudos e torná-los mais recorrentes nas publicações brasileiras da área.

'Sal de Prata' possui, em sua construção narrativa, uma sinfonia que não se escuta. Ela é orientada, sem extrema rigidez, pelo conteúdo semântico de seus intertítulos e mostra-se despreocupada com a música pertencente a sua trilha sonora. A sinfonia fílmica em 'Sal de Prata' se constitui no percurso dramático protagonizado por Cátia, exemplificando que a relação entre o discurso cinematográfico e o discurso musical não é exclusiva da concomitância entre imagem e música no quadro, mas pode ser levada (e levar o espectador) para outros caminhos.

Referências

- AUMONT, J. 2009. *A estética do filme*. Campinas, Papirus, 304 p.
- AUMONT, J.; MARIE, M. 2006. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas, Papirus, 336 p.
- BARTHES, R. 1964. Rhétorique de l'image. *Communication*, p. 91-134.
- BURCH, N. 2006. *Práxis do cinema*. São Paulo, Perspectiva, 220 p.
- CHAVES, C.L. 2010. Por uma pedagogia da composição musical. In: V.B. FREIRE (org.), *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro, 7Letras, p. 82-95.
- CHION, M. 2010. *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 488 p.
- EISENSTEIN, S.M. 2002. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 228 p.
- GERBASE, C. 2005. *Sal de prata*. Brasil, Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min).
- LANZONI, P.A. 2012. *Sinfonia fílmica: aproximações entre o discurso cinematográfico e o discurso musical em 'Sal de Prata'*. Porto Alegre, RS. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 127 p.
- LARUE, J.; WOLF, E.K. 2001. Symphony: 18th Century. In: S. SADIE; J. TYRRELL (org.), *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*. Londres, Oxford University Press, CD.
- LOCKWOOD, L. 2005. *Beethoven: a música e a vida*. São Paulo, Conex, 682 p.
- MUSSER, C. 1995. *The emergence of cinema: the American screen to 1907*. Berkeley, California University, 625 p.
- SADIE, S. 1994. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1050 p.
- SCHOENBERG, A. 2008. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo, Edusp, 280 p.

Submetido: 22/01/2013

Aceito: 01/08/2013