

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CURSO DE CINEMA DE ANIMAÇÃO



**A AUDIOVISÃO MUSICAL NO FILME PSICOSE
CAMADA MUSICAL**

ELBIO DOMINGUES DO NASCIMENTO

PELOTAS
2013

ELBIO DOMINGUES DO NASCIMENTO

**A AUDIOVISÃO MUSICAL NO FILME PSICOSE
CAMADA MUSICAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Cinema e Animação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Cinema e Animação.

Orientador: Prof. Me. Gerson Rios Leme

PELOTAS

2013

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Gerson Rios Leme (Orientador)

Prof. Dr. João Carlos Machado

Prof. Me. Wagner Ivan da Rosa Pirez

RESUMO

Este trabalho tem como finalidade analisar a camada musical de Bernard Herrmann em um dos filmes de Alfred Hitchcock, *Psicose*. A análise tenta buscar maior compreensão para a relação e funcionalidade da música aliada à imagem, compreendendo mais sobre o mundo sonoro em um filme. De igual forma, entender a maneira que a sonorização auxilia na construção narrativa, tornando-se uma fonte geradora de sentidos.

Palavras-chave: Cinema. Música. Audiovisão.

ABSTRACT

This work aims to analyze the musical layer of Bernard Herrmann in one of the films of Alfred Hitchcock's *Psycho*. The analysis attempts to seek greater understanding of the relationship and functionality coupled with the image of the music, comprising more about the world of sound in a movie. Similarly, understanding the way the sound assists in narrative construction, making it a source of senses.

Keywords: Cinema. Music. Audiovision.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Cena Psicose (1960) de Alfred Hitchcock – Sequência 001	21
Quadro 2 – Cena Psicose (1960) de Alfred Hitchcock – Sequência 002	22

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 AUDIOVISÃO	10
1.1 O Som	10
1.2 A Música	13
1.3 Michel Chion	16
2 METODOLOGIA E ANÁLISE DA PESQUISA	19
2.1 Metodologia	19
2.2 Psicose (1960)	20
2.2.1 Sinopse	20
2.2.2 Análise musical de cenas no filme Psicose	20
CONSIDERAÇÕES FINAIS	26
REFERÊNCIAS	28
ANEXOS	29

INTRODUÇÃO

Muito se fala em cinema e de como contar uma história a partir da imagem. No entanto, ela se utiliza de vários outros recursos para a narrativa.

Baseado nisso, a minha linha de pesquisa se fará em torno de um desses recursos, ou seja, a música, por ser um recurso utilizado como reforço narrativo. A pesquisa em si, não tem o propósito de problematizar o assunto em questão, mas de tentar entender um pouco mais o significado da música, do som em um filme. Para isso foi necessário um levantamento de estudos de vários autores que tratam do assunto som e imagem, mas, para a análise em questão, foi usado somente o estudo de Michel Chion.

A ideia do trabalho som e imagem surgiu ainda quando comecei a fazer os primeiros vídeos no curso de cinema e animação, pois no início fazia os vídeos e apenas escolhia qualquer música ou uma música que alguém achasse razoável e a colocava nos vídeos. Elas serviam apenas como ilustração das cenas e não tinham sentido narrativo. Isto seria o que Michel Chion define como casamento forçado. No entanto, esta atitude sempre causou certo desconforto, pois se existe toda uma equipe de sonorização em um filme, as músicas nos filmes era algo pensado, imaginado para cada cena, para que tivesse um sentido narrativo, e que descrevesse as cenas musicalmente. A partir desta inquietação, surgiu a ideia do trabalho sobre o assunto som e imagem.

É sabido que um filme é constituído por três camadas sonoras e esta foi a estratégia usada para desenvolver a presente pesquisa, destacando apenas duas cenas do filme *Psicose* (USA, 1960) de Alfred Hitchcock e analisar apenas uma dessas camadas. Para tanto, a base para o estudo será a análise do livro *A audiovisão: som e imagem no cinema*, de Michel Chion.

As pessoas como espectadoras nem sempre costumam escutar o som¹ de uma cena e associá-las à imagem. Não prestam atenção na mesma, apenas assistem ao filme com os olhos ao invés de assistir com olhos e ouvidos. Nesse sentido, Máximo (2003, p. 3) diz que:

[...] há quem não goste da música do cinema. Ou melhor: quem não preste atenção a ela. Melhor ainda: quem pensa não prestar, quem veja um filme apenas com os olhos em vez de seguir o conselho de mestre Griffith e vê-lo também com os ouvidos. Ou quem, afinal vendo-o apenas com os olhos, ache que a beleza, a força de uma cena, deve-se apenas à

¹ O som não se introduziu no cinema mudo: saiu dele. Saiu da necessidade que levava o nosso cinema mudo a ultrapassar os limites da pura expressão plástica. (Eisenstein)

qualidade do roteiro, ao esmero da produção, ao desempenho dos atores, ao pulso do diretor, à lente do fotógrafo, sem perceber que a música pode ser parte vital de tudo isso[...].

Dentre os milhares de filmes assistidos, sempre tem aqueles que apresentam alguma coisa que não combina. Quando se trata de música e imagem, gera desconforto e parece que algo está errado, algo que está fora do lugar, fora de compasso. Muitas vezes consegue-se perceber isso, mas não identificar com precisão por ser apenas um espectador. Além do mais, ainda se está tão preso somente à imagem e não se compreende a real importância da música para com a imagem. Diante disso, menciona Berchmans (2006, p. 20):

Talvez a única definição suficientemente justa para a função da música no cinema é de que, de uma maneira ou de outra, ela exista para “tocar” as pessoas. “Tocar” pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar, narrar um acontecimento, uma morte, uma perseguição, uma piada, um diálogo, um alívio, uma festa, descrever um movimento, criar um clima, acelerar uma situação, acalmá-la, enfim, de um jeito ou de outro, a boa composição não existe em vão. Ela está lá por algum motivo, e ainda que não a ouçamos, podemos sentir.

Diante de todo o exposto, o presente trabalho pretende analisar duas cenas do filme *psicose* de Alfred Hitchcock, um diretor que muito contribuiu para o cinema mundial, que começou sua carreira cinematográfica na Inglaterra e mais tarde mudou para os Estados Unidos da América. Ainda hoje é considerado o mestre do suspense. Mas o assunto que se busca aprofundar é a música no filme e assim, se fará uma análise de cenas do filme *Psicose*, tentando compreender a música composta por Bernard Herrmann, o compositor do *Original² Score*, que desde muito cedo se dedicou a arte de compor para o cinema, trazendo o realismo, ou melhor, dizendo, a impressão da realidade, assim como menciona Martin (2005). Herrmann, um norte-americano que compôs trilhas para inúmeros filmes, e entre os diretores com quem trabalhou, estão Orson Welles, Alfred Hitchcock, Truffaut, Brian de Palma e Martin Scorsese (*Taxi driver* - 1976) com quem Herrmann teria realizado seu último trabalho. Faleceu de enfarto no dia 24 de dezembro de 1975. Scorsese dedicou *Taxi Driver* à memória de Bernard Herrmann (MÁXIMO, 2003, p. 155).

A metodologia divide o trabalho em três capítulos, sendo que o primeiro capítulo trata da relação do som e da música com o homem, assim como parte dos estudos de Michel Chion. O segundo capítulo apresenta a metodologia, a sinopse do filme *Psicose* (1960), de Alfred

² Original Score – Trilha sonora original.

Hitchcock e a análise musical de duas cenas do filme, com o propósito de buscar uma maior compreensão do uso da música em um filme. Por fim, o terceiro e último capítulo expõe a conclusão do estudo sobre o uso da música em uma narrativa cinematográfica. As cenas do filme *Psicose*, que foram analisadas, se encontram em um DVD em anexo.

1 AUDIOVISÃO

1.1 O Som

O som sempre esteve presente no cotidiano das pessoas. Desde o início, o ser humano já explorava os diversos tipos de sons que era capaz de produzir, associando-os à determinada situação, seja de perigo, alegria, tensão, medo etc. Mais tarde com a chegada do cinema, primeiramente o mudo, veio a necessidade de agregar o som às imagens para expressar, de forma mais realista, o que era mostrado, dando a impressão de realidade às imagens produzidas na película.

Para Marcel Martin (2005), o som trouxe diversas contribuições para o cinema. Trouxe o realismo, ou melhor, a impressão de realidade: o som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem; a credibilidade, não unicamente material, mas também estética, da imagem acha-se elevada à décima potência e o espectador reencontra, com efeito, essa polivalência sensível, essa compenetração de todos os registros perceptíveis que nos impõe a presença indivisível do mundo real. Salienta o autor que a imagem *readquire* o verdadeiro valor realista graças ao acompanhamento sonoro. Muitos efeitos subjetivos são transportados para a banda sonora. Nesse sentido, explica: “É evidente que o som faz parte da essência do cinema, porque ele é tal como a imagem, um fenômeno que se desenvolve com o tempo” (MARTIN, 2005, p. 140).

Quando Michel Chion (2011) aborda o assunto música no cinema em seus estudos logo se percebe sua percepção do assunto que o diferencia dos demais autores. Para Chion (2011) os filmes, a televisão e as mídias audiovisuais em geral não se dirigem apenas à visão, suscitam no espectador – no seu audiespectador, uma atitude perceptiva específica. Em outras palavras, Chion nos diz que o espectador, apesar de ter em um filme imagem e banda sonora juntos, tem percepção específica de cada uma delas e consegue ver e ouvir separadamente, e não como um todo.

Trata-se de uma atividade que, estranhamente, nunca é considerada na sua novidade: continua-se a dizer “ver” um filme ou um programa, ignorando a modificação introduzida pela banda sonora. Ou então, contentamo-nos com um esquema aditivo. Assistir a um espetáculo audiovisual equivaleria, em suma, ver imagens e a ouvir sons, mantendo-se cada percepção perfeitamente isolada (CHION, 2011, p. 7).

Michel Chion (2011) menciona que existem pelo menos três atitudes de escuta diferentes que visam objetos diferentes: a escuta causal, a escuta semântica e a escuta reduzida. Ainda relata que a escuta mais comum é a causal que consiste em que a pessoa se serve do som para se informar tanto quanto possível sobre a sua causa. A escuta causal fornece informação de algo, quer seja visível ou não, mas essa mesma escuta no cinema pode ser constantemente manipulada na sua totalidade pelo contrato audiovisual como menciona Chion (2011), fazendo com que se acredite que o som é proveniente de uma imagem. No entanto, mesmo que não seja o som real e tenha sido apenas acrescentado à referida imagem, a escuta semântica fica ligada à simbologia que serve para acrescentar um valor à imagem, servindo de códigos, ou seja, um signo interpretativo em uma imagem, e a escuta reduzida que trata do próprio som e das suas qualidades e formas específicas e não do das imagens ou sentidos que essa possa ter.

Oportuno expor as palavras de Chion (2001, p. 27) quando diz que “a escuta causal pode efetuar-se a diferentes níveis. Podemos reconhecer a causa exata e individual: a voz de uma determinada pessoa, o som de um objeto único entre todos.

Qualquer pessoa é capaz de identificar diversos sons e associá-los à determinada situação, onde o ouvido externo recebe as informações através de ondas sonoras, amplificados pelo ouvido médio e levados ao cérebro que os interpreta.

Wisnik (2002, p. 17) define o som como uma onda, salientando que “os corpos vibram e que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, onde o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos”. Além disso, mostra como dois modos são distintos às ondas sonoras da natureza e que fazem o som, ou seja, “frequências regulares, constantes, estáveis, como as aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos” (WISNIK, 2002, p. 26). Explica ainda o autor que um som constante com altura definida se opõe a toda sorte de barulhos percutidos provocados pelo choque dos objetos. Um som afinado pulsa através de um período reconhecível, uma constância frequencial.

Para Michel Chion (2011) o som é movimento e explica que o som, ao contrário do visual, pressupõe logo movimento. Acrescenta que numa imagem de cinema, onde é comum algumas coisas se moverem, muitas outras ficam imóveis. O som implica necessariamente e por natureza um deslocamento, ainda que mínimo, uma agitação. Contudo, há formas de sugerir a

imobilidade, mas apenas em casos limitados. Esse movimento que o som pressupõe pode estar ligado à característica do som em se propagar através de ondas sonoras, ondas essas que sofrem oscilações, e que acontecem em um determinado intervalo de tempo (CHION, 2011).

Wisnik (2002, p. 17) explica que o som é o produto de uma sequência rapidíssima, e geralmente imperceptível, “de impulsões e repousos, de impulsos, que se representam pela ascensão da onda, e de quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração”. O autor explica que a onda sonora, vista como um microcosmo contém sempre a partida e a contrapartida do movimento num campo praticamente sincrônico, já que o ataque e o refluxo sucessivos da onda são a própria densificação de certo padrão do movimento que se dá para ouvir através das camadas de ar. Assim, os ouvidos são capazes de receber as ondas sonoras de maneira praticamente sincrônica, pois o ataque e o refluxo sucessivo das ondas sonoras sofrem um aumento padronizado através das camadas de ar.

Continuando com Wisnik. (2002) vê-se que o som que decresce em intensidade pode remeter tanto à fraqueza como à debilitação, e que terá o silêncio como morte, ou a extrema sutileza do viver, podendo sugerir justamente o ponto de colamento e descolamento desses sentidos. Observa-se, portanto, o ponto diferencial entre a vida e a morte potencializados. O crescer e o forte podem evocar, por sua vez, um jorro de explosão protéica e vital emanado da fonte, ou a explosão mortífera do ruído como destruição. Assim, pode-se fazer a associação de fraqueza, debilitação, explosão de vida ou de morte, dependendo do som a que se está a escutar.

Michel Chion (2011) destaca que a maior influência do som sobre o cinema se manifesta no seio da própria imagem. Com efeito, quanto mais claramente se ouve no agudo, mais rápida é a percepção sonora e mais viva é a sensação de tempo presente, e quanto mais definido nos agudos for o som dos filmes, mais induz a uma percepção rápida daquilo que é visto. Nesse contexto, o autor enfatiza que embora a visão seja muito influenciada pela audição favorece, mais ainda, no cinema um ritmo composto de múltiplas sensações fugazes, de choques, de acontecimentos espasmódicos, em vez de uma corrente contínua e homogênea de acontecimentos. O som agudo tem uma alta frequência com ondas íngremes e menos espaço de tempo. Esta alta frequência torna o som mais direcional fazendo com que se tenha uma percepção rápida daquilo que é visto, diferente dos sons graves, que por esse aspecto, se propagam em todas as direções nos fazendo ter uma percepção mais lenta do que é visto. Diante disso, acrescenta que

“o ritmo muito rápido, ”speed”, de um certo cinema atual deve-se então à influência do som, do qual se poderia dizer que infundiu o interior de todo o cinema” (CHION, 2011, p. 118).

José Miguel Wisnik (2002, p. 28) explica que o som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As suas propriedades ditas dinamogênicas tornam-se demoníacas. No entanto, “o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante”. Com base no autor, entende-se que o som atinge as pessoas de tal maneira que podem ter inúmeras sensações a partir do som que está sendo captado.

Para Chion (2011) o som mais facilmente do que a imagem tem o poder de saturá-la e de a curto-circuitar. As consequências para o cinema mostram que o som é mais do que a imagem, ou seja, um meio insidioso de manipulação afetiva da semântica. Quer o som trabalhe fisiologicamente através de ruídos da respiração, quer pelo valor acrescentado, ou melhor, interprete o sentido da imagem e faça a pessoa visualizar aquilo não seria visto ou que fosse visto de outra forma. Entende-se, portanto, que o som pode encher a imagem com sua potencialidade e até anular a imagem mais facilmente do que a imagem ao som.

1.2 A Música

A ideia de sonorizar o cinema foi recebida com receio por parte de muitos cineastas da época, mas, com o passar dos tempos essa sonorização conquistou um espaço específico, tendo seu próprio valor intrínseco. Nesse panorama relata Marcel Martin (2005) que a música é primordial como fator de continuidade sonora, tanto material como dramática. A percepção sonora não é isolada, mas é um elemento particularmente específico da arte do filme. O autor ainda ressalta que em certos casos o significado literal das imagens é muito tênue e a sensação torna-se musical a tal ponto que quando a música a acompanha realmente, a imagem tira dela o melhor da sua expressão, ou melhor, da sua sujeição e que existe, com efeito, o perigo de a música suplantando e, portanto, enfraquecer, macular a imagem.

É, portanto claro que a música deve voltar às costas a qualquer acompanhamento servil da imagem e, pelo contrário, procurar uma concepção global do seu papel de tornar plenamente claras as implicações psicológicas e verdadeiramente existenciais de certas situações dramáticas. (MARTIN, 2005, p. 155)

Michel Chion (2011) menciona que há duas formas da música criar no cinema a emoção específica relativamente à situação mostrada. Em uma das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adequados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. Vê-se que o autor define como música empática a faculdade de partilhar os sentimentos dos outros. Na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito. Ressalta ainda Chion (2011) que é sobre esse próprio fundo de indiferença que se desenrola a cena, o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas pelo contrário, o seu reforço, inscrevendo-a num fundo cósmico. O que ele denomina como música anempática é a música que reforça nos filme a emoção individual das personagens e do espectador. Música empática é a que expressa a emoção de acordo com o psicológico da cena e dos personagens. A música participa diretamente, transmitindo junto com a imagem e de acordo com a mesma a emoção para o espectador. Música anempática quando expressa algo diferente do que tem na cena, podendo torná-la mais suave para o espectador, no caso de uma cena muito violenta.

Cada música tem um valor significativo e através dela todos podem se expressar. Da mesma forma, um compositor tenta compreender tal significado emocional. Neste momento, menciona Copland (1974, p. 5) que “um compositor, procura conhecer a significação emocional do seu tema. E que se toda música tem valor expressivo, então o compositor deve estar consciente do valor expressivo do seu tema”. Ainda relata que pode ser incapaz de expressar verbalmente esse valor, mas que é capaz de senti-lo, e que instintivamente se trata de um tema alegre ou triste, nobre ou diabólico e que algumas vezes pode enganar-se quanto a sua verdadeira natureza; mas, cedo ou tarde, chegará a decidir por instinto qual deva ser a qualidade emocional do tema, porque é a partir dali que terá de trabalhar. E acrescenta:

A minha própria opinião é de que toda música tem o seu poder expressivo, algumas mais e outras menos, mas todas têm certo significado escondido por trás das notas, e esse significado constitui, afinal, o que uma determinada peça está dizendo, ou o que ela pretende dizer (COPLAND, 1974, p. 3)

Desde a antiguidade, a música é usada em várias situações vivenciadas pelo homem para expressar seu estado de espírito. Copland (1974, p. 60) diz que usa a música para descrever algo, por tratar-se de ser ela “uma ideia bastante antiga na verdade, pois mesmo compositores do

século XVII já revelavam a tendência para ilustrar musicalmente um fato ou um objeto. As batalhas eram temas favoritos”. E acrescenta:

Mas não foi senão no século XIX que os compositores se especializaram realmente em descrever bem as coisas. A música tornou-se cada vez menos ingênua. Hoje em dia, se você quiser representar musicalmente uma batalha, as chances são de que você conseguirá obter uma descrição suficientemente realística e desagradável (COPLAND, 1974, p. 60).

A música expressa, em momentos diferentes, serenidade ou exaltação, tristeza ou vitória, fúria ou delícia. Ela expressa cada um desses *moods*, e muitos outros, em uma variedade infinita de nuances e diferenças. Ela pode até mesmo apontar para estados de espírito a que não corresponde palavra alguma em língua conhecida (COPLAND, 1974). Aqui, o autor defende que a música tem um significado expressivo, e que pode até mesmo expressar um estado de espírito, ao qual não pode ser definido por palavras.

Chion (2011) explica que a música no cinema é capaz de comunicar instantaneamente com os outros elementos da ação concreta e de oscilar instantaneamente do fosso ao ecrã, sem, porém, pôr em causa a realidade diegética ou torná-la irreal, como faria uma voz *off* que interviesse na ação. Para o autor a música usada no cinema é o único elemento sonoro que não torna irreal a realidade diegética da cena, compõe o filme, mas deixa os outros elementos existir separadamente e de forma distinta.

Wisnik (2002, p. 77) menciona que para as sociedades tradicionais, a música não é apenas um puro som sem significação, e que a música está sujeita, como sempre, à flutuação do significante, que oscila entre não dizer nada e dizer tudo, porque, sem portar significados, aponta para um sentido global, ou seja, “um universo sonoro que, se não diz tudo, diz, de algum modo, um todo”. A música é subjetiva, e cada cultura, cada pessoa tem sua interpretação, mas ao mesmo tempo ela é global, tem uma significância, e de alguma maneira ela transmite algo.

A partir dos exemplos citados nos tópicos anteriores por Wisnik (2002), Copland (1974) e Chion (2011), percebe-se que a música tem o poder de atuar na mente e no corpo humano, seja no consciente ou inconsciente. A música e os sons há muito tempo já fazem parte da cultura dos povos, sendo para alegria, tristeza ou manifestações religiosas, mas de alguma forma ela está presente, com toda sua significância.

1.3 Michel Chion

Michel Chion é um compositor de música concreta, realizador, investigador e crítico com mais de vinte estudos e ensaios, sendo vários deles dedicados ao seu trabalho teórico sobre o cinema.

Mesmo tendo desenvolvido inúmeros trabalhos que abordam o tema da relação entre som e imagem, acabou como ponto de direção para o presente estudo e servindo de base para a pesquisa para o trabalho aqui proposto.

Michel Chion em seu livro *A audiovisual*³ (2011) cita a importância da música e suas funções no cinema. A partir do pensamento do autor busca-se as ideias do autor que mais se identificam com a pesquisa para servir como material de estudo e análise.

A) Casamento forçado

Michel Chion define como casamento forçado, músicas de acompanhamentos muito contrastadas, pertencentes a filmes de gêneros diferentes. Chion ainda propõe a experiência de reunir um grupo de pessoas com o intuito de pegar uma sequência de um filme, agrupar uma seleção de músicas pertencentes a gêneros diferentes, cortar o som original da sequência do filme, permanecendo desconhecido pelos participantes. Após, mostrar a sequência do filme com as músicas de diferentes gêneros, observando quais músicas resistem e quais podem ceder. Somente depois disso, revelar aos participantes o som original do filme, ruídos, falas e a música. Acrescenta ainda Chion que este exercício é absolutamente recomendável e serve para a aprendizagem acerca de uma sequência audiovisual. Ao serem colocadas músicas já existentes em uma sequência de um filme é possível ver que algumas se adaptam à sequência e outras que servem apenas como pano de fundo, ou melhor, que causam uma estranheza ou uma situação engraçada.

³ A audiovisual: som e imagem no cinema é a versão em português (Lisboa: Texto & Grafia, 2011) para L'audiovision, publicado originalmente na França em 1991.

B) Valor acrescentado pela música

Miguel Chion define por valor acrescentado, o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que é vista e que já está contida apenas na imagem. A impressão tida é eminentemente injusta, ou seja, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê. Portanto, valor acrescentado é o valor que a música tem de enriquecer uma determinada imagem, ou até mesmo passar toda a emoção e informação dessa imagem através da música. Algo que se torna tão natural a ponto de parecer imperceptível para o espectador, parecendo ser algo que já estava contida somente na imagem.

C) Pontos de sincronização

Como definição Chion diz que um ponto de sincronização é, numa cadeia audiovisual, um momento saliente de encontro síncrono entre um momento sonoro e um momento visual; um ponto onde o efeito de sínkrise é mais acentuado, como, numa música, um acorde mais afirmado e mais forte do que os outros. Chion ainda usa como modelo o filme *Persona* de Bergmann (1967), para ilustrar o ponto de sincronização, ou seja, a sínkrise. Diz que é a sínkrise quem faz com que não haja dúvida de que os sons ouvidos nas mãos pregadas sejam os sons do martelo que as prega. Essa sínkrise do visual com o sonoro, que faz com que o espectador perceba o visual e o sonoro como um só, como parte um do outro, faz com que não duvide, nem por um instante, que sejam coisas distintas.

D) A estridulação e o tremolo

Para Michel Chion, a animação temporal da imagem pelo som não é um fenómeno puramente físico e mecânico. Os códigos cinematográficos e culturais desempenham também o seu papel. Uma música ou um efeito sonoro e vocal, perçecionados como culturalmente deslocados do cenário, não farão vibrar a imagem. No entanto, o fenómeno tem também uma base não cultural. Chion ainda usa como exemplo o tremolo dos instrumentos de corda, um

processo classicamente utilizado na ópera e na música sinfônica para criar um sentimento de tensão dramática, de suspensão e de alerta. Os códigos culturais, que remetem aos instrumentos de cordas e ao tremolo utilizados na ópera e na música, quando junto da imagem e seus códigos proporcionam um sentimento dramático que nem sempre a imagem por si só consegue.

E) Natureza da sustentação do som

Michel Chion observa que um som de sustentação lisa e contínua é menos animador do que um som de sustentação acidentada e trêmula. Explica que, se para acompanhar uma mesma imagem, tocarmos uma nota constante e prolongada de violino e, depois, a mesma nota executada em tremolo com pequenos saltos de arco, a segunda vai criar uma atenção mais tensa e imediata sobre a imagem. O som inconstante de um instrumento ilustra com mais intensidade o sentimento da imagem, transmite com mais intensidade, todo o seu teor dramático.

2 METODOLOGIA E ANÁLISE DA PESQUISA

2.1 Metodologia

O presente trabalho optou por uma pesquisa qualitativa no intuito de fazer uma análise do papel da música no cinema e da sua funcionalidade como geradora de sentidos.

A análise envolverá a música o filme *Psicose* do diretor Alfred Hitchcock, tendo como ponto de partida duas cenas embasando na pesquisa de Michel Chion. Ratifica-se que a intenção não é analisar o filme em sua amplitude, mas a sua música composta por Bernard Herrmann. Portanto, algumas cenas que contêm música serão analisadas, firmando assim, o objeto do presente estudo.

Assim, para alcançar o objetivo desejado a presente pesquisa se fará através da decupagem de algumas cenas que contenham música, buscando por melhor entendimento para o uso da música aliada à imagem. De igual modo, entender de que forma ela interfere no filme, qual a atmosfera que gera e qual sua força narrativa. Para o estudo foram utilizadas as obras de Berchmans (2006), Chion (2011), Copland (1974), Martin (2005), Máximo (2003) e Wisnik (2002).

Para analisar as cenas e entender a produção de sentidos da música em um filme é preciso antes compreender a relação do homem com a música e com o som. Os autores Copland (1974) e Wisnik (2002), falam da relação da música com o homem, abordando o seu uso em várias situações pelo homem. De igual modo, definem o som, a música e suas funções. Oportuno expor que esses autores se tornam importantes para a pesquisa e na metodologia do artigo, pois fornecem material teórico importante para compreender a maneira que a música e o som estão ligados ao homem, relacionando a ligação também ao assistir a um filme. A partir da leitura tentar-se-á responder alguns questionamentos importantes como a maneira de como a música auxilia a imagem e produz significações. Dentro desse contexto, Copland (1974, p. 5) ilustra: “Você pode estar sentado na sala lendo este livro. Imagine uma nota percutida no piano. Essa nota, por si só, é capaz de mudar a atmosfera da sala — o que prova que o elemento sonoro da música é um agente estranho e poderoso, que seria tolice subestimar.”

2.2 Psicose (1960)

2.2.1 Sinopse

Marion, (Janet Leigh), é uma secretária que rouba 40.000 dólares da imobiliária onde trabalha para se casar com Sam (John Gavin), e começar uma nova vida. Durante a fuga ela enfrenta uma forte tempestade na estrada, desviando-se com seu carro de seu caminho e acaba indo parar no motel Bates. O estabelecimento é administrado por Norman Bates (Anthony Perkins), que demonstra um forte respeito e temor pela mãe. Marion decide passar a noite no motel e só seguir viagem no dia seguinte, só não imagina o perigo que terá que enfrentar (PSICOSE).

2.2.2 Análise musical de cenas no filme Psicose

O cinema é constituído de três camadas sonoras, mas a intenção desta pesquisa é analisar apenas uma destas camadas, ou seja, a música. Para tal pesquisa realizou-se a análise de duas cenas do filme Psicose⁴ (1960) de Alfred Hitchcock que contém música. Como ponto de partida para a análise foi utilizado o estudo de Chion no livro *A audiovisual* (2011) a fim de procurar entender mais sobre a música na cena. (Ver Quadros 1 e 2).

⁴ A obra musical completa do filme Psicose está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=is2sgWRK7D0>> Acesso em: 12 fev. 2014.

Quadro 1 – Cena Psicose (1960) de Alfred Hitchcock

Sequência	Tempo Inicial	Tempo Final	Motivo	Música utilizada	
001	00:10:54	00:12:38	Dinheiro	Temptation	

Sequência em que Marion se encontra em seu apartamento. Arruma a mala, pega o dinheiro que está em um envelope em cima da cama, coloca em sua bolsa, pega um *blazer* e sai.

1) Plano americano de Marion se arrumando no apartamento: O dinheiro é mostrado pela câmera e a música começa a tocar. Em seguida é mostrada a mala já quase pronta. Por fim, aparece Marion terminando de se arrumar, pegando seus pertences e o dinheiro, e saindo do apartamento.

2) Música: Observa-se que a música começa a tocar justamente quando é mostrado o dinheiro em um plano fechado em cima da cama e logo em seguida a mala. A música parece sugerir que Marion pegue a quantia para si. Dá a impressão de ser o próprio dinheiro dialogando com Marion, incitando-a que o pegue. Em mais de um momento tem-se a imagem da moça olhando para o dinheiro em cima da cama, sempre ao som da música. A música aqui pontua, destaca, ativa a cena.

A) Casamento forçado

A música neste momento corresponde ao momento da cena, não podendo ser relacionada ao casamento forçado. Marion parece demonstrar dúvida em relação a pegar a quantia. É uma situação delicada que carrega certa carga de tensão. Aqui não chega a mesma sensação que a pessoa sente quando está em perigo. Talvez a dúvida de Marion em relação a pegar o dinheiro neste momento não fosse o medo de ser apanhada, mas o seu caráter. A música com sua melodia suave e notas repetitivas ilustra a cena, faz a ligação de Marion com o dinheiro. No entanto, ao mesmo tempo em que se percebe um som de intensidade menor dentro da linha melódica, que pode ser relacionado a incerteza que Marion tem em tomar a quantia para ela,

cria uma pequena linha de tensão.

B) Valor acrescentado pela música

Sem a música nessa sequência, poderia estar somente a personagem arrumando uma mala para viajar e um envelope com certa quantia em dinheiro depositado em cima de um móvel, que aparentemente não nos diria nada. O valor acrescentado à imagem se dá através do sonoro, da melodia suave, ou seja, é o som que enriquece a imagem, principalmente a imagem imóvel do dinheiro que junto do som parece deixar de ser um objeto inanimado. A música passa a emoção da cena. A música nos faz perceber com sua melodia suave que existe uma ligação entre o dinheiro e a personagem. De igual forma, a música mostra o estado emocional, a dúvida em que a moça se encontra.

C) Pontos de sincronização

Constatou-se que a imagem neste ponto está ilustrada mais pela música do que por ruídos ou sons não instrumentais. Observou-se que a música está sincronizada com a imagem, já os sons, mesmo que discretos e raros, estão fora da linha melódica dos instrumentos, seja da personagem se vestindo, pegando algo no armário ou arrumando a mala. São sons que apresentam perfeita sincronização no espaço e no tempo, pontuando as ações.

D) A estridulação e o tremolo

Nesta cena também observa-se o tremolo de instrumentos de corda, mas com menos intensidade devido ao psicológico da cena que neste momento necessariamente não é carregada de grande carga dramática. Porém, esta carga dramática, por pequena que seja, está contida na cena e o tremolo dos instrumentos de corda está inserido, criando um sentimento de tensão dramática na imagem.

E) Natureza da sustentação do som

A música aqui apresenta alguma oscilação, mas com menos intensidade. Mesmo assim, cumpre o seu papel junto da imagem e de acordo com o psicológico da cena que retrata o que a imagem por si só talvez não conseguisse transmitir. É a música que dá o fraseado da cena, que direciona a atenção do espectador para o envelope com o dinheiro e que ilustra e aumenta a intensidade dramática da cena.

Quadro 2 – Cena Psicose (1960) de Alfred Hitchcock

Sequência	Tempo Inicial	Tempo Final	Motivo	Música utilizada	
002	00:47:16	00:48:10	Morte.	The Murder	

A sequência em que Marion é morta enquanto toma banho.

1) Primeiro plano de Marion tomando banho: A cena é constituída de vários planos e ângulos diferentes da câmera, com cortes dinâmicos, inscrevendo a intensidade e a ação da cena.

2) Música: A música na cena do chuveiro é um elemento importante para ajudar a imagem a inscrever na película toda a ação e a dramaticidade que a cena necessita. Bernard Hermann através de sua música contribui para descrever a ação da cena que envolve a violência do assassino e a tentativa de defesa da personagem e seus momentos finais. A cena tem o som inicial da água do chuveiro, algo que retrata um momento relaxante em que a personagem está descontraída, para, em seguida, dar um salto de um momento relaxante para um momento tenso e agitado com a presença do assassino e as notas dos instrumentos de cordas. As cordas do violino friccionadas pelo arco produzem notas agudas que expressam o psicológico do assassino. Para a fúria do assassino tem-se o som do impacto da faca ao corpo de Marion e, por outro lado, não se tem o visual do corte que a faca faz no corpo da personagem, portanto, aqui, as notas agudas ferem os ouvidos e também ferem a carne do corpo. As notas representam sonoramente o que não se tem no visual, ou seja, os cortes que a faca faz no corpo frágil de Marion assim como o desespero da personagem reforçando os seus gritos de pavor. Passa-se do som agudo para o som grave tão logo o assassino deixa o ambiente. As notas graves neste momento remetem ao corpo de Marion desfalecendo, indo ao chão. O corpo pesado e o grave som das notas, que decrescem e ficam mais espaçadas representam também a vida que se esvai. Dentro das notas graves nota-se uma sequência de duas delas de intensidade menor, acompanhadas por mais duas, mais uma e mais uma final, todas com um breve espaço

de tempo e de mesma intensidade, representando as últimas pulsações da jovem até cessar por completo, assim como a vida da personagem.

A inserção musical nesta cena se dá no momento em que o assassino abre a cortina do banho. A partir deste ponto tentar-se-á fazer uma análise com base no estudo de Chion.

A) Casamento forçado

A partir deste pensamento de Chion, parte-se para a análise, tentando compreender cada um dos tópicos aqui mencionados. Ao ser analisada a sequência em questão, percebe-se que a música inserida está de acordo com o psicológico da cena e dos personagens, pois a cena é carregada de uma tensão extremamente violenta e assustadora. A música, por sua vez, mantém e reforça a tensão, o psicológico da cena, não servindo apenas como fundo ilustrativo.

B) Valor acrescentado pela música

Observa-se que na cena em questão a música acrescenta valor à imagem, pois a música não decorre naturalmente em algo que já está contido somente na imagem. A música tem valor expressivo, enriquece a cena, fazendo com que a cena do assassinato se torne verdadeira e violenta. Se neste momento, a música fosse retirada se teria a imagem de um personagem golpeando à punhaladas um outro personagem, porque a música parece estar mais ligada ao psicológico do assassino, a sua fúria e ao desespero da personagem do que as punhaladas. É a música que fornece a informação de que a imagem por si só não conseguiria fornecer e mais, a música expõe a fúria do assassino e o desespero de Marion.

C) Pontos de sincronização

A sequência é constituída por uma malha de sons e ruídos. Dentre os vários sons e ruídos apresentados na cena pode-se identificar alguns pontos de sincronização, sendo alguns modestos e outros um tanto imperceptíveis. Esses pontos de sínkrise se apresentam no momento em que o assassino abre a cortina da banheira, nas punhaladas que é desferida em Marion. São os pontos de sincronização quase imperceptíveis abafados pela água do chuveiro e pelos instrumentos de cordas. A seguir tem-se mais três momentos de sincronização, sendo eles: quando a cortina é arrancada se desprendendo dos ganchos, quando o rosto da personagem toca no chão e quando a água escoia pelo ralo da banheira. Esses pontos de sínkrise do visual com o sonoro fazem com que o espectador perceba o visual e o sonoro como

um só, mencionado por Chion (2011). Por outro lado, a fricção do arco com o violino não se encontra em sínkrise com as punhaladas que são desferidas. As notas agudas estão presentes com mais intensidade do que as punhaladas, dificultando a sínkrise das mesmas, não podendo associar as notas musicais produzidas pelo violino e as punhaladas que estão sendo desferidas.

D) A estridulação e o tremolo

Partindo do pensamento de Chion na sequência analisada, observa-se que o tremolo do violino cria um sentimento de tensão dramática de alerta, tanto para o personagem quanto para o espectador que fica apreensivo com o que acontece na cena. Esse tremolo tira o espectador da sua zona de conforto para inseri-lo em um ambiente de desconforto e tenso. O mesmo faz com os personagens envolvidos.

E) Natureza da sustentação do som

A sequência do banho onde Marion está descontraída em baixo do chuveiro remete o espectador ao relaxamento, tendo em vista que a personagem está com o som constante do chuveiro e sem as oscilações as quais contribuem para que tanto o personagem quanto o espectador relaxe. Por outro lado, a fricção das cordas do violino pelo arco, com pequenos saltos, cria a atenção imediata e tensa no espectador sobre a imagem, tornando mais intenso o sentimento da imagem, estado esse que um som constante e sem oscilações não conseguiria transmitir, como expõe Chion.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde muito cedo, o ser humano aprende a identificar os sons, pelo menos os mais comuns, e a que eles remetem. Assim é no cinema, porque a mesma significância dos sons é empregada nos filme para que remeter a um estado de percepção sonora, a um significado sonoro, para auxiliar a imagem e transmitir uma significância.

No último século, a música começou a fazer parte do cinema, tornando-se essencial para a imagem. A partir desta ideia e de estudos realizados procurou-se chegar a uma conclusão sobre o seu uso e sua importância, e também de como deve ser empregada na imagem, para que não sirva apenas como pano de fundo.

Analisar a camada sonora de um filme, ao mesmo tempo em que se tornou uma tarefa prazerosa, tornou-se igualmente uma tarefa árdua, pois em certas cenas a música é inserida, sincronizada com tamanha precisão, que pode passar despercebida aos ouvidos, tornando o trabalho mais desgastante. No entanto, vê-se que ao mesmo tempo se forma um novo horizonte aos ouvidos, um horizonte sonoro que não era percebido anteriormente.

Quando analisadas as duas cenas dentro do contexto sonoro, percebeu-se em ambas as cenas uma particularidade da música para com o psicológico da cena ou do personagem. Para a cena em que Marion se encontra em seu apartamento e decide se apossar da quantia em dinheiro que não lhe pertence, a música tem uma linha melódica suave como se fosse uma música para dançar. Vê-se que a música está inserida na cena como um elo de cumplicidade entre a personagem e o dinheiro. Já na cena onde Marion é morta no banho, a música tem um som agudo, som que parece ferir o ouvido do espectador assim como a faca que fere a personagem. Neste momento, a música está ligada diretamente ao psicológico da cena.

Diante do exposto, entendeu-se que a música sempre foi capaz de despertar os sentimentos nos seres humanos, de chamar a atenção para determinado assunto. E no cinema, o uso da música não é diferente. Porque também desperta emoções e envolve o espectador de tal maneira que o deixa apreensivo diante de determinadas cenas, causando diversos sentimentos.

Assim, conclui-se este trabalho enaltecendo a importância da música, por ter como funções importantes de ressaltar as emoções de uma cena, despertar sensações no espectador, envolvendo-o com a emoção e inseri-lo no ambiente narrativo. Para tanto, a música deve ser pensada já no início do projeto de um filme, para que seja usada com o intuito de agregar algo

mais a imagem e não somente como mera ilustração sonora, ou seja, ser significativa para a imagem, explorando os sentimentos e emoções do espectador.

REFERÊNCIAS

BERCHMANS, Tony. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

CHION, Michel. **A audiovisão**: Som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, Lda, 2011.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir (e entender) música**. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Trad. Lauro Antônio-Maria Eduarda Colares. São Paulo: Dinalivro, 2005.

MÁXIMO, João. **A música do cinema**: Os 100 primeiros anos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

WISNIK, José Miguel. **Som e o sentido**: Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Referências filmográficas

PSICOSE (Psycho). Diretor e produtor: Alfred Hitchcock. USA, 1960.

Referências musicais

<http://www.youtube.com/watch?v=is2sgWRK7D0>

ANEXOS