

# Do “lixo” ao luxo: um ensaio sobre a *música de pós-produção* nos *almodramas*

Guilherme Maia\*

## **Resumo:**

O artigo apresenta a síntese dos resultados de um exercício analítico que investigou o modo como o diretor Pedro Almodóvar aplica a música de pós-produção<sup>1</sup> em sua obra. Utilizando modelo metodológico adotado pelo Laboratório de Análise Fílmica (Facom/UFBA), foram analisados os dezessete longas-metragens de ficção dirigidos por Almodóvar entre 1980 e 2009, observando o modo como o diretor convoca e agencia os recursos musicais de pós-produção como estratégia de expressão cinematográfica.

**Palavras-chave:** Cinema; Música; Análise Fílmica.

## **Abstract:**

This paper presents a synthesis of the results of an analytical exercise that investigated the way in which the director Pedro Almodóvar makes use of post-production music in his work. Applying the analytical model adopted in the Film Analysis Laboratory (Facom/UFBA), the seventeen fictional feature films directed by Almodóvar between 1980 and 2009 were analyzed, observing the way in which the director summons and employs the post production musical resources as a cinematographic expression strategy.

**Key Words:** Cinema; Music; Filmic Analysis.

---

\* Professor adjunto do bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFRB, docente do PPGCCC (Facom/UFBA) e compositor.

Este texto é fruto de um esforço analítico realizado por um grupo de pesquisa dedicado a exercícios sistemáticos de análise fílmica e a estudos teóricos relacionados a narrativas audiovisuais. A investigação sobre a música nos filmes de Almodóvar, apresentada a seguir, emerge de um exercício de aplicação da matriz metodológica adotada pelo grupo. Nos próximos parágrafos, será realizado um esforço no sentido de apresentar uma breve sùmula do conjunto de pressupostos que orienta as análises.

Fenômeno facilmente observável no domínio das teorias cinematográficas formativas, realistas e modernas é a predominância de uma visão idealista e normativa que faz com que os fatos do cinema se submetam a uma lógica na qual a realidade material dos filmes fica refém de uma realidade ideal construída pelo pensamento filosófico. (DUDLEY, 1989) Problema semelhante é apontado por David Bordwell no campo da teoria cinematográfica contemporânea:

A maioria dos teóricos contemporâneos do cinema parece entender que a teoria, a crítica e a pesquisa histórica devem ser orientadas pela doutrina. Nos anos 1970, uma das precondições para que uma formulação fosse considerada válida era a de que estivesse alicerçada em uma teoria explícita da sociedade e do sujeito. A ascensão do culturalismo veio intensificar essa demanda. Em lugar de formular uma questão, articular um problema ou deter-se sobre um filme intrigante, o objetivo central estabelecido pelos autores é outro: o de comprovar uma posição teórica oferecendo filmes como exemplos. (BORDWELL, In RAMOS, 2005, p. 50)

Ao menos desde a semiótica proposta por Metz na década de 1970, existe um veio teórico-metodológico que, ao assumir um compromisso essencial com os aspectos internos do filme, se distingue dessa tendência. É nessa tradição, de análise imanente, que a metodologia se inscreve. Ao contrário, porém, de análises formalistas e semiológicas, também de natureza imanente, mas preocupadas essencialmente com aspectos estruturais ou com os processos de produção de significados da obra, a metodologia parte do pressuposto de que a análise de uma determinada matéria expressiva ganha potência quando contempla, antes de tudo, o modo como a instância criadora ordena *recursos e meios*, configurando-os em forma de *estratégias* que têm como objetivo primário a produção de *efeitos* cognitivos, sensoriais e afetivos em um apreciador.

As raízes mais profundas da metodologia estão na 'Poética', o pequeno tratado de Aristóteles sobre gêneros de poesia. Aristóteles entende um determinado gênero literário ou

teatral como um conjunto de estratégias engendradas no âmbito da criação, que têm como destinação realizarem-se como efeitos sobre um apreciador no momento da fruição. No caso das Tragédias – sabemos todos –, os efeitos intrínsecos ao gênero são o horror e a compaixão. Wilson Gomes (1996, 2004a, 2004b), escultor da matriz metodológica aqui aplicada, observa que Aristóteles foi o primeiro a declarar que toda encenação dramática representa um agenciamento de recursos (enredo, personagens, fala, narração, elementos cênicos) cuja destinação é o prazer ou o efeito emocional específico de um gênero de composição. À sistematização de recursos em uma determinada obra, com o propósito de prever e providenciar um determinado tipo de efeito na apreciação, ele chama de *programas*:

Programas são a materialização de estratégias dedicadas a buscar efeitos que caracterizam uma obra. Neste sentido, cada obra é uma peculiar combinação de elementos e dispositivos empregados estrategicamente, mas também é, sobretudo, uma peculiar composição de programas. E porque são justamente os programas que dão a têmpera específica de uma determinada obra, constituem o interesse primário de qualquer atividade analítica. (In PEREIRA *et alli*, 2004b, p. 98)

Evidentemente, um texto sobre um determinado tipo de encenação teatral da Antiguidade Clássica não pode dar conta completamente do complexo atual das obras expressivas audiovisuais. Sabemos, ademais, que o rizoma de questões que se origina já a partir do uso da palavra *gênero* no contexto contemporâneo é muito mais sofisticado do que no século IV a. C.! O método crê, entretanto, com base em pilares epistemológicos articulados a partir de aspectos do pensamento de Emanuel Kant, Paul Valéry, Luigi Pareyson e Umberto Eco, que o texto da 'Poética' contém noções e intenções de pensamento capazes de iluminar muitos dos problemas e perspectivas contemporâneas, no que diz respeito às disciplinas de expressão e da interpretação.

Da fenomenologia de Kant, o método convoca a classificação dos objetos da realidade em duas chaves: a) aqueles cuja percepção leva o sujeito ao mero reconhecimento material das coisas; b) aqueles construídos de modo a acionar uma atividade da consciência para convertê-los em expressão. São objetos elaborados por uma consciência, com vistas a desencadear uma série de estados sensíveis e intelectuais em uma consciência apreciadora. Filmes, livros, encenações teatrais, pinturas, música, são objetos dessa natureza. Em Luigi Pareyson, o método flerta com a noção de que a verdadeira avaliação da obra é a consideração dinâmica que dela se faz a partir do confronto da obra tal como é com a obra

tal como ela própria queria ser. Uma Tragédia quer ser uma Tragédia e como tal deve ser analisada, não como alguma coisa outra que o analista quer que ela seja. Em Paul Valéry, flagra-se a crença de que a Estética, como disciplina, não deve partir de uma prescrição de normas e regras, formuladas a partir de um conceito de perfeição filosoficamente construído, ao qual uma obra expressiva singular deva conformar-se. De Umberto Eco, o método convoca o conceito de Leitor Modelo. Definindo "texto" como uma máquina semântico-pragmática cujos processos de produção coincidem com os processos de recepção, Eco sugere que todo texto – ou obra – pressupõe um modo de leitura. A essas estratégias de leitura que a obra expressiva impõe ao leitor, ele dá o nome de Leitor Modelo, entidade ideal e inscrita no texto que não deve ser confundida com o leitor empírico:

O Leitor Modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (ECO, 1994, p. 14)

O que Eco propõe, em síntese, é que o ato criativo é freqüentado por uma ou várias entidades ideais que inscrevem na máquina textual instruções para a leitura. A atividade de interpretação tem limites e esses limites são impostos pelo próprio texto, nem toda interpretação é economicamente pertinente. A metodologia considera, assim, que a análise de materiais expressivos compartilha com o esforço analítico em geral o fato de trabalhar também com aquilo que está posto, o positivo. "Descartando de princípio que se nos atribuam as críticas tolas ao positivismo que ainda assolam as Humanidades", diz Gomes,

não se pode compreender uma atividade de interpretação que não tome o seu objeto como dados, como obra, como *opus operatum*. A única diferença entre os dados do trabalho analítico com materiais físicos, por exemplo, e aqueles dos materiais expressivos artísticos consiste no fato de que a expressão só está à disposição da atividade analítica depois de ter executado os seus efeitos num ato de apreciação. (2004b, p. 112)

Sob essa perspectiva, o objeto imediato do analista de matéria artística é a obra apreciada, a sua interpretação primária e espontânea. O intérprete trabalha sobre algo que só se constitui como objeto depois de ter solicitado e recebido a cooperação do próprio analista como apreciador. O que o método sugere, em síntese, é que os segredos da análise de uma determinada obra artística estão contidos, em primeiro e mais importante lugar, na própria obra e nos efeitos que ela produz em uma instância apreciadora ideal. A esse viés analítico, cabe enfatizar, é bem mais caro aquilo que o filme é e não o que deveria ser.

## Os programas musicais de Pedro Almodóvar

Estudar a música em Almodóvar é mergulhar em um universo abundante e multifacetado onde coexistem *rock*, Béla Bartók, boleros, *dance*, *rancheras*, Stravinsky, mambo, Miles Davis, canções espanholas, mexicanas, italianas, argentinas, chilenas, cubanas, brasileiras, francesas e alemãs, *zarzuelas*, *funk*, Shostakovich, canções e músicas instrumentais *flamencas*, músicas orquestrais utilizadas anteriormente em outros filmes e música original. Dar conta da natureza profusa e fragmentária da matéria musical com a qual Almodóvar trabalha é uma aventura instigante, mas que pode tornar-se perigosa se não forem descartadas, a princípio, tentativas de fazer um inventário minucioso de *todos* os materiais e estratégias postos em ação pelo diretor. Buscaremos aqui, tão somente, flagrar transformações e permanências nas operações da música de pós-produção nos filmes de Almodóvar, colocando em relevo os materiais acionados e as estratégias de produção de efeitos mais recorrentes.

Em artigo publicado da revista *Repertório*<sup>2</sup>, intitulado "A voz da mulher que chora", apresentei reflexões sobre o modo como as canções operam no cinema de Pedro Almodóvar. O estudo sugere, em síntese, que, para além de uma função metatextual flagrada por alguns analistas<sup>3</sup>, quem assiste a um *almodrama*<sup>4</sup> recebe um pacote de canções extremamente peculiar, dominado por músicas românticas latinas de um tempo passado<sup>5</sup>, cantadas por mulheres que, com interpretação saturada de sentimentalidade, choram dores de amor de folhetim. Uma perspectiva interessante para a análise desse programa seria classificá-lo na chave da apropriação irônica do mau-gosto e dos clichês de um determinado imaginário sentimental, atitude poética própria de um esquema reativado por produções cinematográficas recentes que Ismail Xavier (2003) chamou de melodrama *pop*. De fato, esta é uma ferramenta importante da distorção que Almodóvar faz do melodrama. Ao carregar nas tintas do sentimentalismo *cafona*, Almodóvar adiciona uma graça irônica à nossa compaixão pelo sofrimento dos personagens e interdita o pacto melodramático pleno. O estudo aponta importantes exceções, é claro. "Por toda a minha vida"<sup>6</sup> e "Cucurrucucu Paloma"<sup>7</sup> em *Fale com ela* (2002), são programas de inequívoca vocação lírica, assim como a canção "Tajabone"<sup>8</sup> leva cem por cento a sério a produção da beleza na chegada de Manuela a Barcelona em *Tudo sobre minha mãe* (1999). Uma visão macro da obra almodovariana, no entanto, permite apostar que os mais fortes compromissos das canções são com o "hipersentimentalismo", com a comicidade grotesca, com estratégias de impressão de marcas autorais e com o estabelecimento de elos formais e narrativos

importantes como os demais recursos dos filmes. Dispostas em um jogo narrativo e audiovisual sempre engenhoso, dificilmente podem ser acusadas de participar da construção de seqüências digressoras gratuitas<sup>9</sup>. Se é verdade o que diz Claudia Gorbman quando afirma que cada vez mais os diretores usam a música como marca de estilo autoral<sup>10</sup> (In: GOLDMARK *et alli*, 2007, p. 149), tudo indica que Almodóvar é um desses diretores e as escolhas dele no eixo dos paradigmas possíveis são tão peculiares que instigam mesmo a fazer a temerária afirmação de que nenhum outro diretor usa a canção da forma como Almodóvar o faz.

Já este presente ensaio, como explicita o título, põe em foco “a outra” música dos filmes de Almodóvar: aquela sem palavras e que, em geral, entra no filme na ilha de pós-produção, decorrente de decisões tomadas no processo da montagem e não no da escritura do roteiro ou no set de filmagem. Se as canções são tão estrutural e esteticamente importantes no conjunto de obras analisado, que espaço de expressão ocupa a música *overscreen*? Será que Almodóvar manipula a música sem palavras e com o mesmo engenho com que tece as canções em seus filmes? No choque entre tradição e transgressão que caracterizam o melodrama torto de Almodóvar, a música de fosso opera na chave do deboche transgressor ou pactua plenamente com a produção das emoções necessárias para que o drama da virtude recompensada se efetue como obra?

Como será examinado a seguir, se a “declaração de princípios” do programa de canções, comentada por Carlos Polimeni<sup>11</sup>, pode ser detectada já no final do primeiro filme, quando a personagem Bom diz que está pensando em abandonar o rock e tornar-se uma cantora de boleros (enquanto ouvimos o merengue “Estaba Escrito”<sup>12</sup>, interpretado por Mona Bell), a jornada analítica sugere que o programa instrumental de pós-produção de Almodóvar descreve no tempo um percurso poético inquieto, uma linha sinuosa, cheia de idas e vindas, que, acompanhando o que ocorre com o seu cinema de um modo geral, parte de um ponto situado mais próximo dos procedimentos típicos do filme amador e aproxima-se cada vez mais de algo que pode ser entendido como música profissional de cinema, sem jamais, entretanto, deixar de imprimir uma *griffe* na trilha sonora<sup>13</sup>. São muitas e importantes as constantes que permitem uma visão do conjunto de sua obra como um sistema coerente. Já a primeira obra dá algumas pistas de materiais e estratégias que viriam a ser paradigmáticos, mas durante o período compreendido entre *Pepi, Luci, Bom e outras garotas do montão* (1980) e *Kika* (1993), estamos diante de um diretor em busca de um compositor e/ou de um determinado programa musical. Percebe-se um alto teor de heterogeneidade,

colagem de músicas de diversas naturezas e qualidades sonoras. Nos primeiros filmes, especialmente, é evidente a presença de uma estética do tosco, do "lixo" (que, ademais, se verifica não só na música, mas nas obras como um todo). Já a partir de *A flor do meu segredo* (1995) o programa instrumental de pós-produção, adquire uma feição mais estável e elegante, que, tudo sugere, leva a sério um compromisso essencial com a lágrima, o suspense, a intertextualidade e com a sua própria beleza.

### ***Tu loca juventud*<sup>14</sup>: *Pepi...*, *Labirinto de paixões* e *Maus hábitos*.**

Como foi dito, muito embora o programa musical *overscreen* só se revele plenamente a partir de *A flor do meu segredo*, já em *Pepi...* é possível notar pistas da matéria sonora que viria a ser paradigmática nesse diretor: música sinfônica de caráter dramático, que alterna tintas românticas, atmosferas que remetem ao cinema *noir* e à música de Bernard Herrmann para os filmes de Hitchcock, e música com um forte acento "hispanico"<sup>15</sup> ou típica de países que foram colonizados pela Espanha (como o tango). Percebe-se, por outro lado, nestas primeiras obras da filmografia investigada um alto teor de heterogeneidade, colagem de músicas de diversas naturezas e qualidades sonoras, e um grau importante de desequilíbrio no programa musical que contribui para a percepção de uma estética do tosco, do "lixo", que, ademais, se verifica não só na música, mas nas obras como um todo. A colagem de músicas instrumentais preexistentes é também uma marca dos primeiros filmes, quando Almodóvar, ainda na chave de um cinema mais amador e experimental, assumia responsabilidade plena pela seleção musical, descartando-se de recorrer a um compositor.

Como bem observa Wendy Rolph, *Pepi...*, primeiro filme em formato de longa-metragem profissional de Almodóvar, assim como os filmes em Super-8 que o precederam, foi produzido de modo precário, com baixíssimo orçamento e feito com, por e para os amigos e conhecidos, que, como ele, habitavam o epicentro da *Movida* espanhola. (In: VERNON, MORRIS, 1995) Assim como a fotografia, os enquadramentos, os movimentos de câmera, o som, a montagem e a própria encenação, a música do filme reflete os traços do contexto amador e *punk* de sua produção. Montada a partir de gravações antigas e, certamente, mixada em prazos exíguos e condições muito aquém das ideais, soa desequilibrada e tosca como o filme de um modo geral. Por outro lado, como o futuro viria a confirmar, havia nesse filme repleto de imperfeições técnicas e narrativas, alguma coisa que levou formadores de opinião a fazer apostas em um novo talento. O modo como Almodóvar usa a música de pós-

produção como peça de seu jogo audiovisual, decerto merece algum crédito por essa impressão de que novos ares chegavam ao cinema.

A primeira intervenção de música instrumental *overscreen* ocorre quando vemos Luci, a esposa do policial estuprador, ensinando Pepi a tricotar e ouvimos uma música orquestral que remete às atmosferas sombrias do cinema *noir*. Adiante, uma orquestra de metais executa acordes dramáticos sustentados, enquanto vemos Bom, aceitando a sugestão de Pepi, fazer com Luci aquilo que no jargão dos fetiches sexuais é conhecido como “ducha dourada”. Esta cena é um exemplo nítido daquilo que Chion chama de dissonância audiovisual<sup>16</sup> e de uma estratégia recorrente nos primeiros filmes. Aqui, temos claramente uma justaposição absurda entre pessoas jovens “modernas”, em um filme jovem e “moderno”, mostradas em hiper-realismo praticando uma ação socialmente considerada repugnante, em justaposição a uma música séria e dramática de sonoridade antiga, que só podemos entender na chave de um dispositivo *trash* voltado para a produção do riso. Segundo nos informa Allinson (2001), ademais, o fragmento musical utilizado é extraído de uma marcha andaluz que é executada durante celebrações da Semana Santa. Assim, para o público espanhol que reconhece essa natureza no signo musical, essa justaposição audiovisual, mais que uma simples piada com clichês de gênero, revela uma ironia iconoclasta.

Na abertura de *Labirinto de Paixões* (1982), filme no qual Almodóvar mobiliza materiais e estratégias muito semelhantes às do filme anterior, ouvimos uma música orquestral sinfônica dramática e brava, que utiliza escalas e modos de tintas orientais característicos da música espanhola<sup>17</sup>. Um pouco adiante, na cena em que duas mulheres conversam na sala de espera do consultório do pai da protagonista Sexília, a música sinfônica dramática reaparece. Enquanto, em tom evidente de comédia, vemos uma mulher que diz para a outra na frente da própria filha que se arrependeu muito de ter feito inseminação artificial, pois detesta a criança, ouve-se uma música romântica orquestral séria que soa como um clichê de suspense exagerado. Nos três casos, estamos diante de estratégias dirigidas à cognição: a música não está ali para fazer o espectador sentir tristeza, medo ou alegria, mas para fazer rir por meio da relação intertextual (a música tem uma sonoridade que parece emergir de um filme *noir* dos anos 1940) - e dissonante entre a imagem, o conteúdo narrado e a música. Já quando o personagem interpretado por Antonio Banderas, desenhando sobre uma foto de Riza Niro, o príncipe do Tirán, ao adicionar uma barba ao rosto do príncipe se dá conta de que é ele o homem por quem está apaixonado. Aqui a música representa

claramente a emoção da revelação, mas o modo anacrônico e hiperexplícito como é empregada escancara o artifício e, ao contrário de produzir a expectativa própria do suspense, debocha do gênero e constrói uma potência de riso.

Se *Maus Hábitos* (1983) foi, como se sabe, um filme produzido em circunstâncias mais favoráveis do ponto de vista econômico, isso não se reflete na sua música instrumental extradiégética, que é construída ainda com base no modelo de colagem dos filmes anteriores. Como bem observa Allinson (2001), Almodóvar, em seus primeiros filmes, lançava mão de músicas instrumentais pré-existentes, e, muitas vezes compostas para outros filmes, prática recorrente no domínio de um cinema mais amador, onde os orçamentos não costumam dar conta dos altos custos de produção de música sinfônica original com padrão profissional. Além disso, concebidos para exibição em circuito na maioria das vezes restrito, não é grande, neste contexto amadorístico, a preocupação com o pagamento de direitos autorais. Assim, em *Maus Hábitos* a ficha técnica revela que o filme contém música original assinada por Cam España<sup>18</sup>, mas é fácil perceber que os muitos clichês de suspense configurados como hipérbolos e sinais farsescos de perigo como, por exemplo, quando Yolanda vê de sua janela o inesperado tigre que as freiras criam em seu convento *nonsense*, são materiais pré-existentes extraídos de outros filmes. A novidade em *Maus Hábitos* é que os clichês dividem espaço na trilha com melodias em violinos, em tonalidade menor<sup>19</sup> e andamento lento, extraídas das seções instrumentais das canções do filme (introdução, pontes, interlúdios). Essa música inunda a narrativa e a apreciação com uma atmosfera sentimental ausente dos filmes anteriores. Acompanhando um caso de amor entre uma cantora popular de músicas românticas e uma Madre Superiora viciada em drogas ilícitas, mostrado na chave de comédia absurda, os violinos chorosos deste filme são um emblema do que viria ser o modo como Almodóvar, especialmente na primeira metade da sua filmografia, usa a música de pós-produção para participar do jogo de reconfiguração do programa melodramático na chave cômica *kitsch* da sentimentalidade hiperbólica.

### **A parceria Almodóvar-Bonezzi**

*O que foi que eu fiz para merecer isto?* (1984) é um filme no qual alguns dispositivos do programa neo-realista estão em ação. Assim, a música de fosso que acompanha a cena de abertura, na qual vemos uma equipe de filmagem captando imagens e sons da atuação da atriz Carmen Maura caminhando, é uma valsa de harmonia triádica<sup>20</sup>, em tonalidade menor, com melodia executada ora por instrumento da família do bandolim ora por acordeão, é uma

música “simples” que remete a pessoas “simples”, tão caras ao neo-realismo. Mais que isso, no entanto, é uma citação explícita, pois a valsa que ouvimos foi composta por Nino Rota para a personagem Gelsomina, interpretada por Giulietta Massina no filme *A Estrada da Vida* (*La Strada*, Fellini, 1954). Essa música volta no início da seqüência na qual Glória sai para comprar seus comprimidos “tarja preta”, desta vez uma versão em cordas, bem mais lenta, que tem um bom grau de semelhança com a música que acompanha o drama do ladrão de bicicletas contado por Vittorio di Sica. A mesma versão da abertura reaparece junto com a última imagem do filme e, em conjunção com a cena de abertura, opera como uma espécie de moldura melancólica para esse drama de pessoas simples, entrecortado pela constante intervenção do absurdo.

De um modo geral a música original composta por Bonezzi aciona clichês melódicos e harmônicos de gêneros *pop*, do bolero e da música típica espanhola, executados com bateria eletrônica, teclados (simulando cordas), guitarra e trompete. Bem mais discreta do que nos filmes anteriores, vemos claramente em ação a busca por um programa de pós-produção mais bem comportado e que não faz graça. A música é triste quando a câmera acompanha Gloria em sua rotina caseira vazia de afetos (chega em casa à noite, sobe as escadas com as compras, vai ao quarto do filho). O solo “bravo” de trompete em modo frígio<sup>21</sup>, que acompanha a última seqüência do filme, cria uma atmosfera espanhola e, ao mesmo tempo, confere um sentimento épico à trajetória de Glória, fazendo de sua história a história de muitos espanhóis que, como ela, vivem nas pequenas habitações dos conjuntos residenciais populares de Madrid que o enquadramento nos mostra ao fundo. Quando pretende produzir o suspense, entretanto, a música não é sempre tão eficaz, como podemos observar em duas cenas. Quando vemos o escritor e sua mulher roubando o irmão do primeiro após embriagá-lo, a seqüência harmônica escolhida por Bonezzi (um acorde menor onde uma das vozes faz um movimento cromático de “vai e vem” entre o oitavo e o quinto graus) é um clichê amplamente utilizado em muitos gêneros musicais populares que remete muito mais a sentimentos “tristes” do que a “medo” ou a idéias como maldade, falta de escrúpulos, crime ou roubo<sup>22</sup>. É possível dizer que a música aqui fica como que perdida entre a piada e a tensão dramática sem conseguir produzir nenhum dos dois efeitos. Mais adiante, na cena em que vemos o escritor embarcar para Berlim (trama do estelionato), a sonoridade pobre dos teclados, os padrões rígidos com sonoridade *fake* da bateria eletrônica, e os clichês harmônicos e melódicos que soam como música de seriados de TV de baixo investimento financeiro e artístico. Embora seja possível, é claro, uma leitura na chave da intertextualidade, uma visão geral da obra do diretor torna mais pertinente a hipótese de

que Almodóvar está aqui ainda testando protótipos de uma poética musical extradiegética, ou seja, ainda em fase de experimentação e, portanto, de erros e acertos.

Em *Matador* (1986), segundo filme com música assinada por Bernardo Bonezzi, a música instrumental aciona materiais já paradigmáticos na obra de Almodóvar. Nos momentos onde assume a sonoridade característica das músicas executadas nas touradas – metais e percussão com figuras rítmicas enérgicas e melodias características do gênero – está "amalgamada" com o lugar da história e, principalmente, com a própria narrativa, contribuindo diretamente para o jogo alegórico que Almodóvar estabelece entre tourear e amar até a morte, e com o caráter dilacerador e hiperbólico dos desejos e sentimentos que emanam da encenação. A primeira intervenção extradiegética é de um piano pungente que estabelece uma atmosfera de contido adágio fúnebre no primeiro assassinato cometido por Maria e vaza para a cena seguinte – um plano americano de Diego caminhando entre seus alunos da arte de tourear – dando sinais da relação que se estabelecerá entre os dois personagens. Logo depois, quando Angel usando um binóculo observa de seu quarto o banho de Eva, uma melodia que põe em destaque o trítono<sup>23</sup>, acompanhada por cordas em *pizzicato*, nos traz de volta a atmosfera *noir* ausente do filme anterior. Aqui, a música pode ser lida na chave do que Philip Tagg (1999)<sup>24</sup> chama de *antecipação de ação subsequente*, ou seja, música operando no sentido de plantar na apreciação uma expectativa de que algo grave está para acontecer. No presente caso, não há a fraude farsesca da cena em que Yolanda vê o tigre em *Maus Hábitos*, onde os índices de perigo produzidos pela música não são confirmados pela narrativa. Desta vez as expectativas são confirmadas com a tentativa de estupro de Angel. Ao contrário, portanto, da utilização desse material na chave da disjunção irônica nos dois primeiros filmes, em *Matador* a piada tem outra natureza. Em um filme repleto de exageros e de soluções *deus ex machina*, ao menos a música, a julgar pelas cenas iniciais, parece estar levando a sério o perigo e os sentimentos dos personagens.

Durante o desenrolar da película, no entanto, o espectador volta a ouvir, por diversas vezes, o retorno de uma sonoridade artificial de teclados<sup>25</sup> e bateria eletrônica que, ao contrário da atitude "séria" das duas primeiras intervenções musicais, coloca o espectador em contato com uma música rebaixada no que diz respeito a timbre, expressividade e estruturação, que nos induz a pensar em intenções programáticas da chave da comicidade. Caso exemplar do que aqui se afirma, é a música que começa no fim do diálogo de Angel com o padre e acompanha sua saída da igreja e a chegada à delegacia. Ouvimos o som de um teclado

simulando órgão de igreja onde, sobre um baixo pedal na fundamental, a mão direita sobe e desce repetidas vezes por grau conjunto uma escala de tons inteiros no âmbito de uma oitava, sempre com a mesma dinâmica e a mesma figuração rítmica em colcheias. O nível próximo do zero de engenhosidade musical (subir e descer escalas no âmbito de uma oitava em colcheias remete mais a estudos técnicos elementares do que àquilo que entendemos como uma peça de música) tende a ser lido na chave do *trash*.

É o mesmo que acontece com a música que ouvimos enquanto acompanhamos o momento que Angel, instruído por visões paranormais, conduz os policiais aos corpos enterrados no jardim da casa de Diego. A repetição obsessiva de um *ostinato* de bateria eletrônica e teclado, pincelada de pequenas intervenções de simulacro de baixo *fretless*<sup>26</sup>, tem uma sonoridade quase *karaokê* e uma estrutura musical de tão baixa carga dramática que parece estar muito mais a serviço da farsa do que da tensão levada a sério dos segmentos musicais iniciais aqui descritos. Efeito semelhante acontece na cena onde Maria percebe que está sendo seguida por Diego, onde a o padrão rítmico maquinal, sem nuances e com sonoridade *fake*, se mantém muito distante da progressão dramática da cena e do susto que Maria toma, deixando cair o batom, quando vê no retrovisor do carro que está sendo seguida por Diego.

Em vários momentos, é verdade, a música executada por instrumentos acústicos parece se posicionar de novo como um agente da construção dos efeitos próprios do drama, como é o caso do violino acompanhado por piano que envolve de mistério e romance a primeira vez que Maria vai com Diego à casa dele ou quando o adágio fúnebre ao piano acompanha sutil a cena na qual Diogo faz sexo com Eva pedindo-lhe que se finja de morta, ou ainda quando um solo espanholado de violão parece envolver com um sentimento sincero o encontro de Diego e Maria na ponte e o imediatamente posterior encontro dele com Eva. A análise sugere, todavia, a existência de uma indefinição do no programa musical de pós-produção: a música de fosso parece confusa em relação aos efeitos que pretende produzir.

### **O recurso aos Grandes Mestres**

É possível flagrar a inquietude de Almodóvar no processo de construção de um programa musical pelo movimento que realiza no filme seguinte a *Matador*. Em *A Lei do Desejo* (1987), parecendo estar ainda insatisfeito com o seu programa musical, o diretor interrompe a emergente parceria com Bernardo Bonezzi, e volta a adotar o programa de colagem musical de seus primeiros filmes. Desta vez, entretanto, o diretor introduz uma novidade

explícita no seu material: trechos de obras dos chamados Grandes Mestres do repertório sinfônico, com o devido crédito na ficha técnica. A Sinfonia nº 10 de Shostakovich é ouvida logo na abertura, sobre os créditos iniciais que o espectador vê em caracteres datilografados sobre papéis amassados. É com essa música vibrante e enérgica, com orquestração densa para orquestra sinfônica completa que Almodóvar, como é de seu feitio, anuncia a marca hiperbólica de seu melodrama.

A composição "Tango", de Stravinsky, está relacionada ao assassinato de Antônio e opera principalmente, nas três vezes em que aparece na trilha, em conjunção com a trama de assassinato<sup>27</sup>. A politonalidade e a polirritmia<sup>28</sup> do programa de Stravinsky estabelecem uma atmosfera de tensão e suspense que funcionam para o espectador como um aviso de perigo<sup>29</sup>. Claramente a serviço da trama de assassinato, essa música leva a sério a sua tarefa. É, decerto, música mais complexa, produzida como um objeto expressivo autônomo com grandes ambições artísticas, mas do modo como está colada à trama do assassinato de Juan, não soa muito diferente de música típica de *crime films*.

O nome de Bernardo Bonezzi volta a aparecer como o responsável pela música original do filme em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1998), mas Almodóvar dá grande espaço na trilha sonora para trechos de obras dos chamados grandes mestres da música. *Capriccio Espagnol* nº 5, de Rimsky-Korsakov<sup>30</sup>, é utilizado na cena em que Pepa, furiosa, toca fogo em seu colchão. É, talvez, o momento de maior intensidade dramática da trilha sonora. Vibrante, enérgica e exuberante, com uma orquestração de textura densa que põe em destaque os metais (tubas, trompas, trombones e trompetes), a melodia e a harmonia frígida do *Capriccio*, que remetem claramente à música executada em espetáculos de touradas, parecem acrescentar às imagens uma alusão ao chamado *sangre caliente* da mulher espanhola.

Quando vemos Pepa, à noite, sentada em um banco na calçada de uma rua e observando algumas janelas da vizinhança onde mora a primeira mulher de Ivan, a cena se desenvolve em planos alternados de uma mulher que parece praticar dança moderna, de um homem chorando em uma sacada, da mulher de Ivan discutindo com o seu filho, e de Pepa observando e reagindo ao que vê. Ouvimos uma música sem centro tonal definido, um contraponto dissonante de caráter serial nas madeiras e nas cordas sobre um *ostinato* de baixo em semínimas. A cena é uma citação do filme *Janela indiscreta* (Alfred Hitchcock,

1954) e a música – que a ficha técnica do CD do filme revela que se chama “La mirada indiscreta” - opera claramente nesse jogo intertextual, mas também estabelece com sensibilidade uma atmosfera misteriosa que amplifica sutilmente a tensão da cena.

*Mulheres à beira de um ataque de nervos* é o último filme da parceria Almodóvar-Bonezzi. Até aqui, não é possível ainda construir uma definição nítida do papel do compositor no contexto do programa musical almodovariano. O que queremos aqui afirmar é que, apesar do nome de Bonezzi aparecer como autor da música original, o recurso constante a outras músicas instrumentais no plano extradiegético é revelador de que, para Almodóvar, a música de Bonezzi não era suficiente para suprir a demanda de seu programa musical de pós-produção. O fato de ser esse o último filme da dupla reforça a idéia de que não houve entre os dois um casamento profícuo como foram, por exemplo, os reiteradamente celebrados de Rota com Fellini, de Hermann com Hitchcock, Morricone com Leone, tomando como exemplo somente algumas das mais celebradas. Dá mais substância ao argumento, ainda, saber que depois do sucesso internacional de *Mulheres...*, e ancorado por orçamentos mais generosos, Almodóvar, experimentou trabalhar com compositores profissionais de renome internacional.

### **As experiências com Morricone e Sakamoto e a volta ao *patchwork*: *Áta-me, De salto alto e Kika.***

Ennio Morricone e Ryuichi Sakamoto<sup>31</sup> foram os compositores convidados por Almodóvar para assinar a música original de *Áta-me* (1990) e *De salto alto* (1991), respectivamente. É curioso observar como a música desses dois compositores consagrados não agradou nem a alguns estudiosos do cinema de Almodóvar nem ao próprio diretor. Em um capítulo exclusivamente dedicado à música dos filmes de Almodóvar, Antonio Holguín (1994, p. 202) faz uma crítica contundente à música de *Áta-me*. Para ele, Morricone, que esteve uma semana em contato com o diretor em Madrid, assistiu o copião, retornou a Roma e em pouco tempo compôs e produziu a música, fez neste filme um trabalho burocrático muito aquém do que realizou em muitos outros filmes:

*La banda sonora, al ser un producto de encargo y realizar-se en un espacio tan corto de tiempo, adolece de la calidad de otras composiciones de Morricone, un compositor, además, a años luz del mundo almodovariano, motivo por qual la música de la película no reúne las características personales que envuelven los films del director.*

Para Holguín, Morricone se limita a "*hacer un tema principal y a partir de ahí a realizar una serie de variaciones del mismo tema llegando a convertir en monótona la melodía central*". Para ele, em *Áta-me* Morricone não chega nem de longe a atingir a grandeza da música que escreveu para filmes como *Novecento* ou *La Misión*. Em primeiro lugar, como nos conta a história do cinema e demonstram as práticas do campo, compor em prazos exíguos faz parte da realidade dos compositores profissionais. Uma quantidade importante de boa música para cinema foi compostas em condições semelhantes e, em geral, como *producto de encargo*, como diz Holguín e não como uma peça de música pura e autônoma. A qualidade artística da música de um filme não é, necessariamente, função direta do tempo que levou para ser elaborada nem tampouco do fato de ser ou não um produto de encomenda. Holguín tem razão quando diz que a música do filme não pode ser considerada equivalente à música grandiosa *Novecento* e *A Missão*. Seria, entretanto, até estranho se fosse, pois *Áta-me* é uma comédia romântica *pop* distorcida pelo absurdo almodovariano e não um drama político, como *Novecento* (Idem. Bertolucci, 1976) ou um drama épico como *A Missão* (*The Mission*. Roland Joffé, 1986), para o qual Morricone compôs uma música que Paul Brenner chamou de *majestic score*.<sup>32</sup> A música de *Áta-me*, a rigor, não é maior nem menor do que o próprio filme. De resto, não é verdade que Morricone trabalhe com um só tema. Podemos facilmente reconhecer, no mínimo, dois conjuntos temáticos dominantes e alguns secundários desenvolvidos e articulados de maneira engenhosa. Se é verdade que a música de Morricone não funciona em *Áta-me*, temos que procurar possíveis defeitos de programa em algum outro lugar.

Almodóvar, até este ponto de sua trajetória não estava satisfeito com os compositores com quem vinha trabalhando. Em entrevista concedida a Frédéric Strauss, ao responder sobre os motivos pelos quais descartou grande parte da música que Sakamoto compôs para o filme *De salto alto* (embora conste do CD), Almodóvar comenta sobre a sua dificuldade em trabalhar com compositores e declara veementemente que não gostou do trabalho de Morricone e Sakamoto:

*No me gustaba. Es muy difícil que un compositor te haga toda la música y que vaya bien para toda la película. Desgraciadamente no hay tiempo para volver a grabar, porque el compositor tiene tres semanas para hacerlo cuando tú has terminado de montar y tienes que mezclar. Nunca estoy contento con la totalidad de la música cuando me la componen y, de hecho, del trabajo de Ennio Morricone para ¡Átame! quité la mitad porque su música era más convencional que la narración de la película. Es un riesgo cuando llamo a un músico. Cuando he empezado a oír otros temas de películas compuestos por Morricone me he dado cuenta de que lo único que ha hecho es copiarse a sí*

*mismo. El tema central de Frenético [Roman Polanski, 1988], excepto dos notas, es igual al de ¡Átamei* "33.

Com base no que emerge da análise, contudo, não nos parece justo julgar negativamente a música de Morricone pelo seu caráter *convencional*, uma vez que a música instrumental de fosso dominante nos filme de Almodóvar também pode ser considerada convencional e torna-se cada vez mais convencional na linha do tempo de sua filmografia. Tampouco é pertinente afirmar que a música não funciona porque se parece muito com músicas de outras trilhas compostas pelo compósito italiano porque as músicas de pós-produção dos filmes de Almodóvar quase sempre se parecem, e muitas vezes são de fato, músicas de outros filmes. Se é verdade que a música de Morricone não funciona em *Áta-me*, temos que procurar possíveis defeitos de programa em algum outro domínio, que a análise aqui empreendida não logrou flagrar. Percebe-se, é verdade, que a música do filme tem uma sonoridade demasiadamente áspera, saturada de médios, que pode ser decorrente de um processo de produção tecnicamente mal sucedido. Se compararmos a música de *A missão* com a do filme em questão, a riqueza sonora da primeira faz a de *Áta-me* parecer ter sido gravada em fundo-de-quintal. Já do ponto de vista funcional e de articulação com a narrativa a música de fosso de *Áta-me* pode ser considerada equivalente às dos filmes mais imediatamente anteriores.

Em *De Salto Alto*, Almodóvar testa trabalhar com Sakamoto, mas a participação do compositor aparece diluída entre músicas instrumentais que Almodóvar inclui também na trilha sonora. "Beyond my control" e "A Final request", músicas compostas originalmente por George Fenton para o filme *Ligações perigosas (Dangerous liaisons, Stephen Frears, 1988)* é que operam na produção do *pathos* na cena da revelação, quando Rebeca confessa à sua mãe que foi ela que envenenou o segundo marido de sua mãe, e o estabelecimento de atmosferas de tensão, na cena em que a protagonista, após deixar a cadeia, procura pelo revólver em seu apartamento. "Soleá" e "Saeta", compostas pelo *jazzman* americano Gil Evans para o célebre disco *Sketches of Spain*, que gravou nos anos 70 com o trompetista Miles Davis, são as músicas que assumem dessa vez a responsabilidade pela marca de "Espanha" da trilha sonora.

Decerto insatisfeito com o resultado do trabalho com compositores, em *Kika* (1993) Almodóvar dispensa compositor e retoma integralmente o seu *patchwork*. A música *over* é material originalmente composto por Bernard Herrmann para *Psicose* e música instrumental *flamenga*, sul-americana e afro-caribenha ("Dança espanhola nº 5", o tango "La cumparsita"

e "Concerto para bongô", de Pérez Prado). Sem grandes novidades materiais ou programáticas, a música está, predominantemente, a serviço da produção da comicidade que emerge das bizarrices da protagonista e de Andrea Caracortada, a hiperbólica apresentadora de TV, e também do suspense da trama dos assassinatos cometidos por Nicholas, mas sempre com um sentido forte de graça cômica.

Resumindo o percurso percorrido até aqui, a constância das escolhas materiais dominantes na música instrumental extradiegética é veemente. Embora tenha experimentado colagens e trabalhado com quatro compositores diferentes, o que se ouve com mais frequência pode ser organizado em três conjuntos:

- a) Música com sonoridade orquestral de filmes de suspense. Citações (mais ou menos) explícitas ou atmosferas semelhantes às criadas por Bernard Hermann para os filmes de Hitchcock. Essa música opera - ora na chave da comédia paródica ora levando a sério o perigo que ronda os personagens - em conexão com as intrigas de crime presentes em praticamente todos os filmes de Almodóvar;
- b) Música instrumental de fortes características espanholas. Tanto a música original composta por Bernardo Bonezzi quanto a música do repertório sinfônico que usou, por exemplo, em *A Lei do desejo* e *Mulheres...*, assim como o repertório jazzístico de Gil Evans e Miles Davis que convocou em *De salto alto* - e viria a convocar de novo, mais tarde como música diegética em *A flor do meu segredo* - e até mesmo a música composta por Morricone para *Áta-me*, são músicas impregnadas do modo frígio, de escalas menores harmônicas, de ritmos de *habanera* e de sonoridades típicas da música espanhola. Assim como Nino Rota confere "italianidade" aos filmes de Fellini e Alex North uma marca americana ao drama cinematográfico americano dos 50, a trilha sonora dos filmes de Almodóvar é repleta de sinais que torna os filmes imediatamente percebidos como um filme espanhol. Allinson (2001, p. p. 196), aliás, suspeita que essa especificidade cultural da música de Almodóvar pode ser atribuída a responsabilidade do insucesso de suas parcerias com compositores não-espanhóis<sup>34</sup>. De resto, praticamente todos os compositores de música sinfônica convocados por Almodóvar - Tchaikovsky,

Shostakovich, Rimsky-Korsakov, Stravinsky – são russos e, à exceção do último, podem ser reunidos no conjunto do romantismo nacionalista do século XIX. É portanto, música de alto grau de dramaticidade, com orquestrações densas, ritmos enérgicos e acentuados contrastes de dinâmica.

- c) Músicas instrumentais melódicas de caráter sentimental em tonalidade menor e andamento lento. Quase sempre extraídas das seções instrumentais das canções, são melodias e harmonias bem simples que fazem parte da torta máquina melodramática almodovariana. Estão sempre conectadas com o sofrimento amoroso dos personagens.

Alternando música original com a reciclagem de músicas dos repertórios sinfônico e jazzístico pré-existentes ou músicas previamente compostas para outros filmes<sup>35</sup>, Almodóvar assume a responsabilidade sobre as escolhas musicais dos dois primeiros filmes de longa-metragem, trabalha com Cam España em *Maus Hábitos*, transfere a assinatura para Bernardo Bonezzi em *O que foi que eu fiz...* e *Matador*, volta a dispensar compositores em *A Lei do Desejo*, convida de novo Bonezzi para assinar a música de *Mulheres*, experimenta trabalhar com profissionais consagrados nos dois filmes seguintes e retoma o comando em *Kika*. Em seu próximo filme, *A flor de meu segredo*, Almodóvar empreende a mais significativa mudança na autoria da música de seus filmes: o estabelecimento de uma parceria com o compositor Alberto Iglesias.

### **Um por todos: a parceria com Alberto Iglesias de *A flor de meu segredo* a *Abraços partidos***

Com Iglesias, a música dos filmes de Almodóvar adquire um sabor mais elegante, de tintas clássicas, que deixa em segundo plano as piadas e passa a visar prioritariamente à produção de efeitos de ordem sentimental e sensorial. Em *A flor de meu segredo* a música inunda de tristeza a apreciação, operando primordialmente com a função que Claudia Gorbman (1987) classifica como *significante de emoção*<sup>36</sup>,

Muitos são também os sinais que remetem à tradição da arte popular da Espanha e de países por ela colonizados. É um tango orquestral contrapontístico que acompanha a saída de Leo da redação do jornal El País. O som do sapateado flamenco é utilizado *overscreen* em transições entre cenas. Um caráter frígido domina os encadeamentos harmônicos. Quando Leo tenta o suicídio, podemos dizer que o contraponto dissonante neobarroco que ouvimos

permite associações com o estilo de música para cinema de Bernard Hermann, mas soa como se Hermann tivesse nascido na Espanha.

Logo no início do filme, porém, enquanto os acordes do acompanhamento estabelecem um ritmo enérgico, uma melodia plangente se desenvolve e estabelece de imediato uma atmosfera de drama sentimental, que, como sabemos, se impõe sobremaneira sobre o suspense e a comédia nesse filme. A música está com a protagonista e não tem escrúpulos em explicitar, com material com seus *truques* melódico-harmônicos, os sofrimentos de Leo. Iglesias envolve o mundo de Leo com uma atmosfera de cordas e madeiras, notas longas, harmonias tonais com pequenos passos harmônicos, consonâncias (ou dissonâncias brandas), e melodias curtas de caráter *cantabile*, que acompanha sempre momentos tristes de introspecção e melancolia da personagem. É interessante observar que em nenhum momento da música de fosso ouvimos o modo maior como tonalidade principal.

Três aspectos chamam a atenção neste filme em relação aos anteriores: existe agora um sentido maior de unidade; há um compromisso com uma música composta, executada e gravada com excelência; é perceptível também uma música que segue bem mais de perto os movimentos do drama. Cabe observar, por fim, um detalhe que revela uma atitude preciosista: os vários sons campainhas e de teclas de telefones e interfones estão afinados em notas tonalmente pertinentes nos acordes na música.

O estilo de Iglesias<sup>37</sup> é muito bem definido pelo crítico de cinema e doutor em História da Arte Carlos Roldán Laretta na revista eletrônica Euskonews & Media, em matéria intitulada *Música para el cine; semblanza artística del compositor Alberto Iglesias*:

*Una hermosa banda sonora llena de sensibilidad, marca de estilo de Iglesias, apoyada en el embrujo del sonido de los instrumentos de cuerda. Esa fusión plena, muy al modo clásico, de imagen y música, - ajena a las nuevas tendencias surgidas en los setenta donde la música cobra cierta independencia de la imagen - es una de las características del estilo de Iglesias.*<sup>38</sup>

Ancorados do estudo de Gorbman sobre o modelo proposto por Sabaneev, podemos dizer de modo bem sintético que o modelo de música do cinema clássico estadunidense segue uma carta de intenções muito clara. Com base no idioma romântico do século XIX, é concebida, composta, executada, mixada e montada com a intenção de produzir no espectador os sentimentos e as sensações próprias do drama sentimental, acompanhando de modo atento

e preciso, ponto a ponto, os contornos das progressões dramáticas da história. Observando com atenção, flagramos que a música instrumental extradiegética de Almodóvar até *Kika*, de um modo geral, opera sem muitos pontos de sincronização, ou seja, como grandes sintagmas que, justapostos à imagem, estabelecem um clima geral para a cena, procedimento poético mais recorrente na cinematografia européia. Já a partir de *A flor de meu segredo*, percebe-se claramente um modo-de-fazer mais aderido ao fluxo do drama e que busca comunhão plena de sentido com as imagens.

Em *Carne Trêmula* (1997), o segundo filme de Almodóvar assinado por Iglesias, há um bom exemplo desta pegada quase *a la* Max Steiner<sup>39</sup>, que acompanha de perto as emoções dos personagens representados e as sensações e sentimentos que a narrativa deseja produzir no espectador. Na cena que começa quando os dois policiais, alertados por uma vizinha que ouvira barulho de tiro no apartamento de Elena, chegam para verificar o que está acontecendo e conclui com David sendo alvejado com o tiro que o deixará paraplégico, a música adere aos fluxos de tensão e distensão da cena com extrema precisão, bem ao estilo dos compositores que produziram sob as diretrizes do modelo clássico hollywoodiano de música para cinema. Quando os policiais David e Sancho forçam a entrada no apartamento de Elena, que parece estar sendo ameaçada por Victor, ouvimos um ritmo vigoroso nas notas graves do piano e cordas sustentando em notas longas um acorde com alto grau de dissonância. Os policiais conseguem entrar. Victor usa Elena como escudo e aponta um revólver para a cabeça dela. Policiais apontam suas armas para Victor. Enquanto a situação está em suspense, sem ações e diálogos, sai o piano agitado e ficam somente as cordas sustentando um acorde tenso de dominante. Quando David argumenta com calma para tentar convencer Victor a soltar Elena, a música recua para plano-de-fundo para dar inteligibilidade às falas e diminui o grau de dissonância. Quando Sancho, embriagado, ameaça atirar em Victor a música cresce em volume em grau de dissonância. Quando David aponta o revólver para a cabeça de seu parceiro Sancho e diz a ele que abaixe a arma, volta o fraseado "nervoso" do piano na região grave. Quando Sancho abaixa a arma e propõe um trato a Victor, sai o piano e ficam as cordas em tensão e volume moderados. Quando Victor solta Elena e tem início uma seção em câmera lenta, um discreto rufo de tímpanos em sutil crescendo constrói uma expectativa de explosão de ação. Quando Elena passa perto de David seus olhares se encontram, uma melodia tonal, *cantabile* com caráter romântico se insinua nas cordas dando uma pista de um possível envolvimento futuro entre a refém e seu libertador, ao mesmo tempo em que um *ostinato* rítmico bem marcado nas cordas graves sustentam a tensão do momento dramático. Este procedimento de adesão milimétrica da

música aos fluxos de *arsis* e *tesis* da dramatização audiovisual se estende por toda a cena e pode ser observado muitas outras vezes ao longo da obra.

O mesmo padrão pode ser notado em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999). A história começa a ser contada com imagens de equipamentos hospitalares em funcionamento. A música é ouvida já nos primeiros fotogramas com entradas sucessivas de cordas, piano e violão, na tonalidade de Lá menor, em andamento lento e interpretação em *rubato*<sup>40</sup>. As cordas, com notas sustentadas fazem uma "cama" e o piano entra na região grave apresentando uma melodia com um caráter de tango instrumental<sup>41</sup> contemporâneo que nos remete a alguns momentos da música do compositor argentino Astor Piazzola. A entrada do violão, com uma melodia suave, de poucas notas, completa o material utilizado na seqüência introdutória. Após as imagens do hospital, começa a narrativa propriamente dita com a apresentação de Manuela, a protagonista. O espectador vê Manuela e uma colega em uma sala trabalhando, atendendo telefonemas e consultando fichários. Nos primeiros planos da cena a música prossegue, mas *modula*<sup>42</sup> para a tonalidade de Mi menor e ganha regularidade rítmica perdendo o caráter *rubato*. Quando entram no campo auditivo as primeiras falas de Manuela e a colega, a música desce para plano-de-fundo. No final dos diálogos a música cresce e atinge sua dinâmica mais forte em um plano detalhe de um fichário que a colega de Manuela está consultando e o espectador vê que se trata de um cadastro de pessoas que necessitam de órgãos para transplante. Essa imagem encerra a primeira cena e a música conclui em um acorde de *tônica*<sup>43</sup> com a *nona* acrescentada<sup>44</sup>, invadindo os primeiros fotogramas da cena seguinte.

Nesta seqüência introdutória a música estabelece a tonalidade de Lá menor e mantém-se nesta tonalidade e em andamento *rubato* enquanto as imagens mostram os equipamentos hospitalares. Quando tem início a cena de apresentação de Manuela, o centro tonal se desloca para Mi menor (como que indicando que "algo mudou") e acrescenta regularidade rítmica, ou seja, impulso, ao discurso musical (como que "pondo a história em movimento"). No início dos diálogos, a música desce para plano-de-fundo deixando as vozes em primeiro plano sonoro<sup>45</sup>. No plano detalhe do fichário, após a conclusão dos diálogos iniciais, a música cresce em volume acentuando uma informação narrativa importante – em um ponto situado no futuro, a protagonista será obrigada a decidir se doa ou não os órgãos de seu próprio filho, Estebán, com morte cerebral constatada após ser atropelado. Em seguida, Iglesias nos mostra que a seqüência introdutória está concluída, dando à música um fim

claro na nova tonalidade (Mi Menor). É interessante observar que a conclusão da música não é totalmente afirmativa, pois Iglesias usa o artifício de acrescentar ao acorde de tônica uma dissonância branda (a nona acrescentada), que gera algum grau de instabilidade.

O tecido musical oferecido à audiência é uma máquina que produz disposições de ânimo disfóricas da ordem da tristeza, do sofrimento, da melancolia, da amargura e que adere plenamente ao “tom” da expressão facial de Manuela durante todo o filme. Mesmo em cenas onde sorri, é triste o sorriso da protagonista e a música parece sempre operar representação daquela tristeza. Esse caráter da música de abertura será mantido por Iglesias durante toda a película. A música passa por vários centros tonais (Lá, Mi, Ré, Fá), mas sempre em tonalidade menor e, predominantemente, em passos moderados e lentos.

Em *Fale com ela* (2002), *A Má educação* (2004), *Volver* (2006) e *Abraços Partidos* (2009), o programa musical de pós-produção segue o mantra dos filmes anteriores. Se não é, entretanto, a inovação o que chama a atenção para a música desses filmes, notável é a qualidade da música em si e a sensibilidade minuciosa que Iglesias demonstra para fazer coincidir os fluxos de tensão e distensão de sua música com os da narrativa. Em *Fale com ela*, quando Almodóvar esconde de nós, em algum lugar oxímoro entre o lírico e o grotesco, o ato transgressor e socialmente repugnante de Benigno, a música justaposta às imagens do absurdo filme que ele conta ter assistido é exemplo suficiente da mão segura de um profissional da manipulação de alturas, durações, timbres, intensidades e texturas a serviço de uma progressão dramática. Com um quarteto de cordas, que, como sabemos, é uma formação instrumental que testa a escritura de qualquer compositor, Iglesias acompanha ponto a ponto, com humor, agilidade e precisão cirúrgica, a progressão dramática das aventuras do “amante minguante”. Em *A má educação*, os baixos cromáticos de violão que produzem o sentido de mistério na cena em que Juan – o falso Ignácio – e Enrique estão na piscina depois de uma noitada; o coral a quatro vozes nas cordas que conclui com uma hábil e precisa dominante na transição entre Enrique sendo expulso do colégio no passado e lendo o roteiro no presente; ou o coral tenso neobarroco *a la* Herrmann que insere tensão nas cenas entre Zahara e o Padre Manolo, assim como a brava música orquestral de abertura são dispositivos de qualidade musical própria, cuidadosamente concebidos e engenhosamente dispostos em articulação com os movimentos dramáticos. Na cena na qual o travesti Zahara faz sexo com Enrique adormecido de embriaguez, no filme dentro do filme, “audiovemos” um bom exemplo de astúcia na construção da piada sutil pela via do jogo intertextual. Zahara acaba de descobrir que o rapaz com quem está é Enrique, um amigo

de infância por quem fora apaixonado. Zahara manda embora o colega que estava esperando lá fora, fecha a porta do quarto e olha para Enrique na cama. Nesse momento Iglesias nos dá aos ouvidos um "clichezão" de dramas sentimentais: um saxofone muito bem tocado, timbrado e gravado, acompanhado por piano, executa uma bela melodia suave de balada-jazz. Zahara anda lentamente em direção à cama, senta-se sobre Enrique, lubrifica-se com a própria saliva e prepara-se para introduzir em si o pênis do rapaz, que adormecera com uma ereção. Nesse momento, após cumprir um ciclo tonal orgânico, a música respira no silêncio de uma *fermata*<sup>46</sup>. Durante a penetração propriamente dita o espectador ouve a música recomeçar com nada mais nada menos do que uma discreta citação da melodia de "Someday my prince will come", a célebre canção composta por Larry Morey e Frank Churchill para o filme Branca de neve e os sete anões de Walt Disney (Snow White and the seven dwarfs, 1937)!

Os metais bravos que ouvimos sobre os primeiros fotogramas de *Volver* trazem à memória um sentido de "tourada" que é uma das constantes dos *almodramas*; uma pulsação instrumental sutil acompanha a saída de Raimunda e Lola do cemitério. Uma melodia no violão agrega uma camada lírica à viagem de carro das duas personagens. Um sentido de mistério surge na trilha sonora quando a narrativa começa a insinuar a possibilidade da presença do sobrenatural na trama. Na cena em que Paula conta à sua mãe, Raimunda, que matou o suposto pai porque ele tentara estuprá-la, a música está lá, sinceramente amplificando a dor da menina e convocando a nossa compaixão por ela. Em *Abrços Partidos*, observa-se um dos programas musicais de pós-produção mais rarefeitos da obra almodovariana. Depois dos créditos iniciais, segmento acompanhado por uma melodia doce e triste no piano, nos primeiros trinta minutos a música aparece pouco e opera em discretíssimo plano-de-fundo, oferecendo à apreciação sintagmas minimalistas estáticos que tecem transições entre cenas. É uma música que a maior parte do tempo atua "escondida" e "inaudível", em suave *pianissimo*. Aos poucos, à medida que evolui a tensão sexual entre Mateo e Lena, a música assume uma feição mais romântica e melódica, e se revela em um plano mais presente na mixagem. Na briga entre Lena e o filho de Ernesto Martel, lá está a paradigmática pegada *noir*: música tensa, sombria, acompanhando a progressão dramática da ação. O mesmo acontece quando vemos Ernesto Martel empurrar Lena escada abaixo, quando a música em tudo contribui para o jogo intertextual que o cinema de Almodóvar estabelece com o filme *noir* clássico. Neste filme, destaca-se o modo astuto como constrói um belíssimo alívio lírico com uma valsa dolente aplicada sobre uma montagem com as

radiografias de Lena, justaposta na montagem ao sabor trágico da cena em que Martel empurra Lena escada abaixo. A partir do acidente que mata a protagonista e cega Mateo, a música assume uma feição especialmente delicada e suavemente triste: cordas e harpa operando, em dinâmica moderada, na construção da nossa compaixão pelo protagonista. No final, sobre um acompanhamento enérgico e propulsivo nas cordas graves que confere uma dimensão épica á história que acabamos de assistir, ouve-se uma melodia menor chorosa e pungente dando ao drama um ponto final em fortíssimo, carregado de amargura.

Com base nas evidências que a análise traz à tona, é possível dizer que em *A flor do meu segredo* Almodóvar encontrou em um só compositor o que vinha buscando desde o primeiro filme. Iglesias provê Almodóvar de música orquestral sinfônica profissional que transita com competência entre melodias tonais simples a *la Nino Rota*, climas densos dissonantes e polirrítmicos como Stravinsky, atmosferas de suspense neobarroco como Hermann, música romântica como Shostakovich e Korsakov, e, principalmente, música com pronunciado sabor espanhol, como Granados. É seguro também afirmar que, a partir do encontro com Iglesias, a música instrumental de fosso tem uma relação menos irônica com o melodrama. De um modo geral, não há piadas, falsas promessas de perigo ou transbordantes excessos na música de Iglesias. Assim como acontece nas obras de *Pepi... a Kika*, a música *overscreen* de Iglesias é também marcada por uma quantidade importantes de signos que operam na representação de um caráter “espanhol” e “latino”. Ao contrário dos constantes exageros, dos oxímoros audiovisuais, da fragmentação, da irregularidade e de tintas *trash*, com Iglesias a música faz menos piadas (e quando o faz, faz com um humor mais refinado) e parece levar a sério a função de ser bela, de representar sentimentos de personagens e de produzir respostas sensoriais e sentimentais nas platéias, especialmente na chave da tristeza e do suspense.

A análise flagra, ainda, que a rebeldia estética do jovem Almodóvar das primeiras obras vai, aos poucos e na medida em que aumenta o seu conhecimento sobre o ofício de fazer cinema, depurando uma poética mais elegante que, ademais, é um processo que pode ser percebido não somente na música, mas em todos os outros elementos do seu cinema. Conforme bem diagnostica Wendy Rolph, durante os anos oitenta Almodóvar foi um dos poucos cineastas espanhóis a produzir com constância revisando estratégias e profissionalizando o processo de produção filme a filme. Durante esse processo, a crítica oficial, a princípio reticente, passou a favorável, o que resultou em um aumento importante da audiência doméstica. No curso da década de oitenta, diz ainda Rolph, os filmes de

Almodóvar sofreram uma metamorfose de produto de consumo marginal para entretenimento *mainstream* de massa (Ob. cit., p. 174 e 175). Basta aproximarmos os extremos da filmografia do diretor e fazer uma comparação entre *Pepi...* e *Abraços partidos* para constatar esse processo de profissionalização técnica e estética pelo qual passou a música de pós-produção no cinema de Almodóvar.

A análise, por fim, conclui que a música de fosso dos *almodramas* pode não ter a mesma importância estrutural que as canções, nem a mesma potência no que diz respeito à inovação ou à tarefa de imprimir marcas de autoria. Não se pode negar, contudo, que a música *overscreen* do cinema de Almodóvar, encanta tanto na fase mais experimental dos primeiros filmes quanto quando adere mais a um estilo clássico. Na primeira fase, intriga o espectador com efeitos inusitados e surpreendentes, muito embora, ao mesmo tempo, provoque uma sensação de desequilíbrio e hesitação, que sugere um programa em busca de si mesmo, mais comprometido com a transgressão *punk* do que com a algum modelo de "belo". Já a partir de *A flor do meu segredo*, quando passa a operar mais sinceramente aderida às disposições de ânimo que emergem da narrativa audiovisual, impressiona pela beleza do traço dramaturgicamente preciso e elegante, assim como conserva marcas sutis de distinção que permitem ao espectador inferir que ele não está ouvindo a música de fosso de um filme qualquer, mas sim de *un film de Pedro Almodóvar*.

## Referências Bibliográficas

- ALLINSON, Mark. **A spanish labyrinth : the films of Pedro Almodóvar**. Londres/Nova Iorque : I.B. Tauris, 2001.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005.
- CHION, Michel. **Audiovision: Sound on Screen**. New York: Columbia University, 1993.
- \_\_\_\_\_. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FIGUEIREDO, V. (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC, 2004b.
- GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico. **Significação**, Curitiba, v.21, 2004a.

\_\_\_\_\_. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC, 2004b.

\_\_\_\_\_. Estratégias de produção de encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, v.35, 1996.

GORBMAN, Claudia. Auteur Music. In : GOLDMARK, D., KRAMER, L. E LEPPERT, R. **Beyond the soundtrack : representing music in cinema**. Berkeley : University of California Press, 2007.

\_\_\_\_\_. **Unheard Melodies**: Narrative Film Music. London: BFI, 1987.

HOLGUÍN, Antonio. **Pedro Almodóvar**. Madri : Ediciones Cátedra, 1994.

LACK, Russel. **La Música en el Cine**. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, p. 160.

MAIA, Guilherme. A voz da mulher que chora (em algum lugar do passado): as canções dos filmes de Almodóvar. In: MENDES, Cleise e LOPES, Cássia (Orgs.) **Repertório**: revista acadêmica de teatro e dança. Salvador, v.11, 2008.

OLARTE, Matilde. Música espanhola em el cine espanhol. Revista eletrônica **Arvo.net**. <http://arvo.net/la-musica-en-el-cine/musica-espanola-en-el-cine-espanol/gmx-niv421-con11065.htm>. Consulta em 01/08/2010.

POLIMENI, Carlos. **Pedro Almodóvar y el kitsch español**. Madri : Campo de Ideas, 2004.

ROLPH, Wendy. Afterword: From Rough to Free Trade: Toward a Contextual Analysis of Audience Response to the Films of Pedro Almodóvar. In: VERNON, Kathleen, M. & MORRIS, Barbara. **Post-Franco, Post modern. The films of Pedro Almodóvar**. Westport: Greenwood Publishing, 1995. (p. 172)

SABANNEV, Leonid. **Music for the Films**: A Handbook for Composers and Conductors. New York: Arno, 1978. (1.ed. London: Pitman, 1935).

SMITH, Julian. **Desire unlimited**: the cinema of Pedro Almodóvar. Londres: Verso, 2000.

STRAUSS, Frédéric. **Pedro Almodóvar**: um cine visceral. Madri: Ediciones El País, 1995.

TAGG, Philip. "Music, moving image, semiotics and the democratic right to know", artigo publicado na página do pesquisador, baseado na conferência 'Music and Manipulation', realizada em Nalen, Stockholm, 18 September 1999.

<http://www.tagg.org/articles/sth99art.html> (consulta realizada em 17/07/2010)

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. Cosac & Naify: São Paulo, 2003.

### **Filmes referidos (do corpus, em ordem cronológica)**

Abraços partidos (*Los abrazos rotos*. 2009)

Volver (Idem. 2006)  
A Má educação (*La mala educación*, 2004)  
Fale com ela (*Hable con ella*, 2002)  
Tudo sobre minha mãe (*Todo sobre mi madre*. 1999)  
Carne trêmula (*Carne trémula*. 1997)  
A Flor do Meu Segredo (*La flor de mi secreto*, 1995)  
Kika (Idem. 1993)  
De salto alto (*Tacones lejanos*, 1991)  
Áta-me (*iÁtame!* 1990)  
Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*. 1988)  
A Lei do Desejo (*La ley del deseo*. 1987)  
Matador (Idem. 1986)  
O que foi que eu fiz para merecer isso? (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?!!* 1984)  
Maus hábitos (*Entre tinieblas*, 1983)  
Labirinto de paixões (*Laberinto de pasiones*, 1982)  
Pepi, Luci, Bom e outras garotas do Montão (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón*, 1980)

### **Outros filmes referidos (em ordem alfabética)**

A Estrada da Vida (*La Strada*, Fellini, 1954)  
A Missão (*The Mission*. Roland Joffé, 1986)  
Branca de neve e os sete anões de Walt Disney (*Snow white and the seven dwarfs*, 1937)  
Bravura Indômita (*Jugando con la muerte*. José Antonio de la Loma, 1982)  
Busca Frenética (*Frantic*. Roman Polanski, 1988)  
*Femme fatale* (Idem. Brian de Palma, 2002)  
Furyo, em nome da honra (*Merry Christmas, Mr. Lawrence*. Nagisa Oshima, 1987).  
Janela indiscreta (*Rear window*. Alfred Hitchcock, 1954)  
*La isla de las vírgenes ardientes* (Miguel Iglesias, 1978)  
Novecento (Idem. Bernardo Bertolucci, 1976)  
O pequeno Buda (*Little Buda*. Bernardo Bertolucci, 1994)  
O Último imperador (*The last emperor*. Bertolucci, 1987).  
Tabu (*Taboo*. Nagisa Oshima, 2000).  
Providence (Idem. Alain Resnais, 1977);  
Psicose (*Psycho*. Alfred Hitchcock, 1960)

---

<sup>1</sup> No campo dos estudos fílmicos, existem muitos termos para designar a música em relação à presença ou à ausência de um referente visual da fonte sonora que a produz. Música de cena, *source music*, música diegética são expressões que se aplicam à música cuja fonte sonora pertence ao mundo que a história constrói. Já a música aplicada na pós-produção aparece referida por termos como música extradiegética, música incidental, trilha sonora incidental, trilha musical incidental, música de fundo, fundo musical, entre muitos outros. Neste artigo, optou-se por adotar a expressão “música de pós-produção”. Para não sujar o texto com repetições, serão utilizadas as expressões *música de fosso*, proposta por Michel Chion (1997), por analogia com o lugar ocupado pela orquestra nas Óperas e nas salas de exibição do cinema mudo, e, eventualmente, música extradiegética e música *overscreen*, esta por analogia com o “espaço” ocupado nos filmes pela voz *over*.

<sup>2</sup> Ano 11 – No11 – 2008, PPGAC-UFBA.

<sup>3</sup> A pesquisadora Matilde Olarte (2002) da Universidade de Salamanca, por exemplo, em estudo apresentado originalmente em conferência realizada no Ciclo de las Asociaciones de Hispanistas en Amsterdam, Breda e Haya em 2002, valoriza especialmente essa função de metatexto das canções que “falam pelos personagens” nos filmes de Almodóvar. A análise sugere, todavia, que a singularidade do uso que Almodóvar faz das canções reside em outra dimensão. Em verdade, na grande maioria das ficções audiovisuais que fazem uso de canções, há conexões de sentido entre as palavras cantadas e a história e situações nas quais a canção “fala pelos personagens”, é estratégia comum nas telenovelas.

<sup>4</sup> Neologismo criado por Paul Julian Smith (1994), em *Desire unlimited: the cinema of Pedro Almodovar*, para a referir-se ao caráter idiossincrático do modo como Almodóvar constrói marcas de autoria por meio de uma série de “deformações” da estrutura do melodrama cinematográfico clássico.

<sup>5</sup> Como, muitas vezes, o espectador ouve gravações originais antigas, uma paisagem sonora “do passado” se impõe com bastante veemência. É estratégia poética de Almodóvar pesquisar, em sebos de discos, canções antigas para utilizar em seus filmes. Sobre o processo de escolha de canções do diretor, ver ALLINSON (2001, p. 195-205) e HOLGUÍN (1994, p. 189-206).

<sup>6</sup> De Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.

<sup>7</sup> De Tomás Méndez

<sup>8</sup> De Ismaël Lô, compositor senegalês.

<sup>9</sup> Russel Lack (1999) sugere que, em movimento sincrônico com a expansão da indústria audiovisual (TV e indústria fonográfica), a ampla difusão do *rock*, nos 1950, e da música chamada *pop* nos anos 1960, o cinema da segunda metade do século passado viu-se tomado por canções populares que tinham como objetivo primário não o exercício de função dramática, mas a tarefa de promover o filme e de gerar lucros para a indústria fonográfica. Para Lack, a exigência, por parte dos produtores, de “uma canção de sucesso” agiu negativamente sobre a autonomia da narrativa cinematográfica, que até então fazia um uso exclusivamente funcional da música, ou seja, a música era composta, gravada e editada sob a batuta da dramaturgia. Ainda segundo Lack, construir a parte musical da trilha sonora de um filme com um olho posto nos ingressos que a música pode arrecadar depois, tem como resultado, de um modo geral, a inserção de digressões gratuitas que podem produzir um abalo na coerência da narrativa fílmica.<sup>9</sup> Almodóvar, na contramão da tendência apontada por Lack, utiliza canções como fios importantes do tecido dramático de seus filmes.

<sup>10</sup> “More and more, music-loving directors treat music not as something to farm out to the composer or even to the music supervisor, but rather as a key thematic element and a marker of authorial style.” Para Gorbman, nomes como Spike Lee, Woody Allen, Alain Resnais, Sally Potter, Lom Jarmusch, Wim Wenders e Aki Kaurismäki são, entre outros, representantes dessa tendência.

---

<sup>11</sup> Referindo-se a *De salto alto*, Polimeni diz que as canções do filme são "*una colección de boleros y viejas piezas románticas, que sonaban a declaración de principios en un mundo que santificaba lo nuevo, y en el que parecía revolucionaria la música electrónica. Para ser moderno el realizador miraba hacia atrás.*" (2004, p.96)

<sup>12</sup> Composto por Domingo y Moreu.

<sup>13</sup> Expressão aplicada aqui com o sentido original, isto é, "trilha sonora" designa o meio físico no qual o cinema analógico reproduz os sons de um filme.

<sup>14</sup> Título de canção interpretada no filme por Maleni Castro.

<sup>15</sup> Embora não seja muito fácil definir precisamente o que é um "forte acento hispânico", podemos reconhecer, por meio de alguns traços fundamentais, o que nos soa "espanhol" em uma determinada organização musical. Quando ouvimos um violão tocado daquela maneira vigorosa, arpejado de maneira "rascante", "rasqueada", e/ou executando melodias em modo frígio ou na escala menor harmônica com ênfase nos 5º, 6º, 7º e 1º graus, sabemos imediatamente que não estamos escutando música brasileira, americana ou francesa, mas música *flamenga*, que associamos de pronto com a Espanha. Outra característica marcante da música espanhola é o estilo interpretativo hiper-dramático de cantores e cantoras que executam melodias "gritadas" sempre muito ornamentadas (melismas, *apoggiaturas*, *vibrato*, portamentos, etc.), que nos remetem também à música árabe, que, como é de conhecimento geral, teve forte influência na cultura hispânica.

<sup>16</sup> Metáfora proposta por Michel Chion (1993), que no livro *AudioVision* faz uma crítica à noção *eisesnteiniana de contraponto* audiovisual. Falar sobre contraponto no cinema, segundo Chion, é tomar por empréstimo uma noção imprecisa e aplicar uma especulação intelectual ao invés de um conceito viável que pode ser trabalhado num contexto prático. Para Chion, se é o caso de se apropriar de uma expressão do domínio da música, a noção *de harmonia dissonante*, dá conta muito melhor de uma discordância momentânea entre os sentidos produzidos pelas imagens e pelos sons.

<sup>17</sup> Nas aberturas de Almodóvar, majoritariamente, alternam-se a canção romântica, como "Soy infeliz" em *Mulheres...* e a música orquestral sinfônica dramática – muitas vezes com sabor espanhol – que ora opera na chave da música sentimental típica das aberturas dos melodramas cinematográficos dos anos 30-40, ora soa como abertura de filmes de suspense *noir* e atmosferas *herrmann-hitchcockianas*. É música sinfônica de tintas Românticas, que dominou a era clássica dos 30-40, mas, principalmente a partir dos anos 60, passou a ser considerada ultrapassada por conta de seus excessos expressivos e por influência da indústria de música *pop*. Almodóvar, portanto, gosta de abrir as cortinas convocando como signo o excesso expressivo Romântico de música de filmes antigos.

<sup>18</sup> Compositor espanhol sem muita atividade no *métier* de música para cinema. Além de *Maus Hábitos*, trabalhou na música de *La isla de las vírgenes ardientes* (Miguel Iglesias, 1978) e de *Bravura Indômita* (1982)

<sup>19</sup> A música tonal, que grosso modo é aquela que vai do final da Renascença até o alto Romantismo, no âmbito da música de concerto, e até os nossos dias no contexto da canção popular, é fundamentalmente constituída com base em um sistema que chamamos de sistema maior-menor. De modo extremamente simplificado, podemos dizer que entre o que distingue *modo maior* de *modo menor* e *tonalidade maior* de *tonalidade menor* é a "distância" entre o primeiro e o terceiro grau da escala. Se o intervalo entre a primeira e a terceira nota da escala é formado por dois passos de tom, temos o que chamamos de terça maior; se é formado por um passo de tom e um de semitom, temos uma terça menor. Em geral, se a base do sistema é uma escala com terça maior, a escuta interpreta o que ouve com sentidos mais "positivos". A música que o espectador ouve enquanto acompanha as aberturas de Superman, Indiana Jones e tantos outros heróis, tem como base a estrutura escalar maior. Assim é o "Parabéns pra você"; a grande maioria dos hinos nacionais e de clubes esportivos e o "Ode à Alegria" da "Nona Sinfonia" de

---

Beethoven. Já o modelo escalar com a terça menor, é usualmente empregado quando o compositor deseja produzir na apreciação respostas emocionais de natureza “triste”. Assim costumam ser as músicas compostas para funerais, as canções que choram as dores de amor e a “Sonata ao luar” de Beethoven.

<sup>20</sup> *Grosso modo*, podemos dizer que harmonia triádica é uma organização de notas baseada em tríades, isto é em acordes de três notas, e, em geral, em consonâncias. A música do Barroco e do Clássico é, em geral, construída com base em tríades. Já a música Romântica tende a utilizar acordes de quatro e de cinco ou mais notas, incorporando mais dissonâncias ao tecido musical.

<sup>21</sup> O modo frígio é um dos sete modos (ou escalas) que caracterizam a música modal, modo de organizar as notas musicais que deriva da música grega. Os outros modos são jônio, dórico, lídio, mixolídio, eólio e lócrio. O modo frígio é muito usado pela música espanhola, assim como o modo mixolídio é material importante da música rural do Nordeste brasileiro.

<sup>22</sup> A produção dos efeitos próprios do suspense solicita, de um modo geral, uma música com um grau de dissonância bem maior e, principalmente, de uma expressividade que as frases musicais desprovidas de articulação e dinâmica dos dispositivos eletrônicos que geraram os sons que ouvimos não conseguem produzir plenamente.

<sup>23</sup> Intervalo (efeito próprio da execução de duas notas ao mesmo tempo) de alto grau de dissonância. Para compreender o efeito do trítono, é suficiente saber que este intervalo era interdito no canto gregoriano, pois, segundo os cânones da época medieval, produzia sensações que evocavam o satânico. O intervalo era, inclusive chamado de *Diabolus in musica*.

<sup>24</sup> Em artigo intitulado “Music, moving image, semiotics and the democratic right to know”, baseado na conferência ‘Music and Manipulation’, realizada em Nalen, Stockholm, 18 September 1999. <http://www.tagg.org/articles/sth99art.html> (consulta realizada em 17/07/2010)

<sup>25</sup> É fundamental observar que essa marca amadorística não é tributária dos instrumentos eletrônicos em si, mas do modo como esses instrumentos são manipulados. Walter Carlos já havia nos mostrado, lá no início dos anos 70 em Laranja Mecânica, o potencial expressivo dos teclados com bancos de timbres analógicos.

<sup>26</sup> Contrabaixo elétrico sem trastes, o que permite interpretação e sonoridade mais próximas das que se obtém no baixo acústico.

<sup>27</sup> Na saída sorrateira de Antonio (Antonio Banderas) de casa, no meio da noite, com a intenção de assassinar Juan, que considera como um rival na disputa pelo amor de Pablo, na seqüência em que dois policiais descobrem na praia um pedaço do bolso da camisa que Juan estava usando no momento do assassinato, e na cena em que Pablo, após violenta discussão com Antonio, perde o controle do carro que dirige e bate em uma árvore da estrada,

<sup>28</sup> A *politonalidade* é uma técnica que surge no onício do Século XX, na qual o compositor escreve explorando o efeito de superposição de duas ou mais tonalidades simultaneamente. Por exemplo, as cordas podem estartocando em Dó Maior, as madeiras e Fá sustenido menor, e os metais em Mi bemol maior. Já a *polirritmia* é um análogo deste procedimento na dimensão rítmica: uma instabilidade gerada pela superposição de elementos métricos, rítmicos e de andamentos distintos.

<sup>29</sup> É claro que, por conta de ouvirmos fraseados característicos do tango argentino, a música produz também significados que remetem à idéia de “latinidade” ou a um pressuposto “jeito latino de amar”, mas na música de Stravinsky o gênero é extremamente estilizado e re-configurado em um contexto onde as técnicas composicionais pós-tonais do compositor russo conferem um caráter de música séria que se sobrepõe ao caráter tonal e sentimental do tango argentino.

<sup>30</sup> Um dos mais destacados compositores do nacionalismo russo do final do século XIX, Rimsky-Korsakov compôs óperas, concertos e suítes sinfônicas baseadas em motivos folclóricos.

<sup>31</sup> Um dos compositores de cinema de maior prestígio no cenário mundial de todos os tempos, Morricone, que assina desde a música atonal do polêmico *Teorema* à grandiosidade épica modal de *A Missão*, passando por algumas das mais célebres frases musicais da história do cinema - como a breve melodia assobiada que pode ser considerada o maior emblema do faroeste italiano, e a implacável, melodramaticamente falando, melodia do final de *Cinema Paradiso* -, dispensa mais longa apresentação. De reconhecida competência nos mais diversos gêneros musicais, Morricone faz parte, sem dúvida, do Olimpo dos compositores profissionais de música para cinema. Embora, é claro, menos capitalizado no campo do que Morricone, o japonês Sakamoto entra no cinema como ator e compositor no filme *Furyo, em nome da honra* (1987). Sakamoto assina, entre outros, a música dos filmes *O pequeno Buda* (1994) *Femme fatale* (2002), *Tabu* (2000). Com um excelente domínio da tecnologia musical, e grande desenvoltura nos épicos orientais, Sakamoto tem no *pedigree* diversos prêmios internacionais e um Oscar pela música de *O Último imperador* (1987).

<sup>32</sup> Brenner se refere à grandiosidade da música de *A Missão* na primeira frase da sua sinopse do filme! (All movie guide, banco de dados on line sobre cinema. <http://www.allmovie.com/cg/avg.dll?p=avg&sql=1:32900>)

<sup>33</sup> Strauss, F. *Pedro Almodóvar. Um Cine Visceral*. El País/Aguilar, Madrid, 1995.

<sup>34</sup> A tese de Allinson é discutível. Nem Miles Davies, nem Gil Evans, nem Rimsky-Korsakov são espanhóis e Almodóvar convocou a música "espanhola" desses compositores para seus filmes.

<sup>35</sup> Em *Labirinto de paixões* é utilizada uma música de Nino Rota, assim como uma versão instrumental da canção Gelsomina, composta originalmente para *La Strada* (Fellini, 1954), é utilizada na abertura de *O que foi que eu fiz...*; em *Maus hábitos* a música "de suspense" que acompanha a panorâmica que revela a Yolanda e ao espectador que há um tigre no denso jardim do convento foi composta por Miklós Rózsa para o filme *Providencia* (Alain Resnais, 1977); "The car lot, the package", música composta originalmente por Bernard Hermann para *Psicose*, foi utilizada em *Kika*. (Ob. cit. p. 198)

<sup>36</sup> Em livro considerado divisor de águas na história dos estudos sobre música no cinema, Claudia Gorbman revisitando um pequeno tratado sobre a composição para filmes escrito em 1935 por Leonid Sabaneev, apresenta um precioso estudo sobre as funções da música do contexto do cinema clássico da Hollywood dos 1930-40. Para a autora, em síntese, a música no cinema clássico de Hollywood obedece a um conjunto de princípios muito bem configurado e opera, basicamente, como significante de emoção; exercendo funções narrativas (conotativas e referenciais) e participando da construção da continuidade e da unidade da obra.

<sup>37</sup> Músico de formação acadêmica, Alberto Iglesias iniciou sua carreira de compositor de música para cinema nos anos 80. A partir da parceria estabelecida com o diretor Julio Medem, nos anos 90, o nome de Iglesias ganha espaço no meio cinematográfico espanhol e, nessa mesma década, ele conquista por três vezes o prêmio Goya de Melhor Música Original. Iglesias é hoje um dos compositores de maior prestígio no cinema espanhol.

<sup>38</sup> <http://www.euskonews.com/0154z/bk/gaia15401es.html> (consulta realizada em 03/08/2010).

<sup>39</sup> Citado por diversos autores como o compositor que fixou as bases do modelo clássico de música para cinema, Steiner era conhecido pela técnica de *catch everything*, ou seja, compor uma música que se molda ponto a ponto ao movimento dramático da história e, eventualmente, ao movimento das figuras na tela.

<sup>40</sup> Em uma interpretação em *rubato* a pulsação básica da música oscila, ora acelerando ora retardando. O contrário de *rubato* é *a tempo* quando a pulsação é (ou ao menos deve ser) regular como um metrônomo.

<sup>41</sup> Em entrevista concedida a Walter Silva publicada na revista eletrônica Babab, edição número 1 de março de 2000, ([http://www.babab.com/no01/alberto\\_iglesias.htm](http://www.babab.com/no01/alberto_iglesias.htm)), Iglesias atribui a opção pelo tango pelo seu caráter passional e também àquilo que Gorbman classifica como função *narrativa referencial*, no que diz respeito ao uso da música como uma referência da nacionalidade de um personagem:

---

**WALTER SILVA** - *En la última película de Almodóvar, Todo sobre mi madre, hay momentos en que la música tiene cierto sabor porteño. ¿A qué se debe?*

**ALBERTO IGLESIAS** - *Yo creo que el cine de Almodóvar llama mucho a un tipo de melodismo. Es un melodismo armónicamente muy articulado y está relacionado con la esencia muy narrativa de su cine, por tanto, la música tiene que tener la apariencia del decir, y músicas como el tango poseen una gran articulación melódica, además de estar cargado de pasión.*

**WS** - *¿También pudo tener que ver el hecho de que el personaje central de la película fuera argentino?*

**AI** - *Sí, de alguna manera se podría decir que ese era un nexo clave.*

<sup>42</sup> Em música, especificamente no sistema tonal, *modular* significa mudar de tonalidade, ou seja, mudar de centro tonal. No contexto Clássico-Romântico, o centro tonal é o ponto de partida e de conclusão da música. Nas músicas mais simples, como as canções chamadas “folclóricas”, em geral, só há um centro tonal. Já em *Desafinado*, por exemplo, de A. C. Jobim e Newton Mendonça, temos três centros tonais: a tonalidade de Fá maior, onde a música começa e termina; a tonalidade de Lá Maior, quando a letra da música diz “o que você não sabe nem sequer pressente”; e a tonalidade de Dó Maior, quando a letra diz “fotografei você na minha Rolley-flex”. A *modulação* é uma estratégia retórica de quebra de monotonia, que provoca no ouvinte a sensação de mudança. Este é um recurso muito usado pela música de publicidade. Muitos *jingles* modulam na seção conclusiva para uma tonalidade mais alta, ou seja, mais agudo na escala (de Dó Maior para Ré Maior, por exemplo) com o objetivo de fazer a música “crescer” no final.

<sup>43</sup> No sistema tonal, onde cada grau da escala tem uma qualidade funcional específica, a *tônica* ocupa a posição central. É o ponto onde tudo começa e tudo acaba. Na escala de Dó Maior, por exemplo (dó-ré-mi-fá-sol-lá-si) a nota Dó, primeiro grau da escala, é a *tônica*, ou seja, é o centro gravitacional em torno do qual as outras notas orbitam. Já a nota Sol, quinto grau da escala, ocupa uma posição polar em relação ao Dó e executa uma função chamada de *dominante*. Nas duas primeiras notas do Hino Nacional, por exemplo, onde são cantadas as primeiras duas sílabas da palavra ou-vi-ram, temos um pequeno e bom exemplo dessas duas funções. A primeira é uma dominante e a segunda uma tônica. Esse movimento de dominante (quinto grau) para tônica (primeiro grau) é essencial no sistema tonal e tem um sentido de pergunta e resposta, *arsis* e *tesis*, tensão e repouso (a música *Unanswered Question*, do compositor pós-tonal americano Charles Ives, por exemplo, é uma seqüência de dominantes encadeadas sem nunca chegar a uma tônica.). No início de um segmento melódico a tônica tem a função de estabelecer a tonalidade (Dó Maior, Fá menor, Lá menor, etc.). Já no fim de um segmento ou de uma obra tonal, a tônica tem a função de explicitar que o discurso, ou uma seção do discurso chegou ao fim.

<sup>44</sup> Para entender o efeito dessa *nona acrescentada* é importante trabalhar a noção de consonância e dissonância. As relações entre notas executadas simultaneamente (intervalos e acordes) podem ser mais ou menos estáveis. A *consonância* dá a sensação de estabilidade e a *dissonância* a de instabilidade. O que chamamos em música de *acorde perfeito* é um conjunto de três notas: a primeira, a terceira e a quinta nota da escala tonal (no caso da tonalidade de Dó Maior são as notas Dó, Mi e Sol). O *acorde perfeito* é o mais *consonante*, o mais “estável” do sistema. Quando, a esse conjunto de notas, acrescentamos uma nona (chama-se *nona* porque é o segundo grau da escala tocado uma oitava acima), o acorde ganha *dissonância*, ou seja, adquire um caráter menos *estável*. Dissonância é conflito, consonância é resolução de conflito. Existem graus de dissonância: uma nona tem um grau de dissonância muito menor do que um intervalo de quarta aumentada ou segunda menor. O acorde menor com nona acrescentada gera fortes associações com disposições anímicas da ordem da angústia, como comprova o excelente e exaustivo trabalho de Philip Tagg sobre o emprego desse acorde em filmes e em textos cantados.

<sup>45</sup> Um princípio básico da estética do cinema clássico é o da *subordinação às vozes*, segundo o qual a música deve ceder espaço aos diálogos e aos sons diegéticos de importância dramática. Uma bela passagem de violoncelo, mal

planejada, pode ser totalmente obscurecida por uma sirene que o diretor considere mais importante. Durante os anos trinta, diretrizes para composição e edição de música para acompanhamento de diálogos nos filmes foram estabelecidas em Hollywood. Músicos, engenheiros de som e diretores chegaram à conclusão de que as madeiras (instrumentos das famílias da flauta, do oboé, do clarinete e do fagote) criam um conflito desnecessário com a voz humana, e passaram a optar pelo uso das cordas. Outra recomendação é manter a orquestra em região diferente do registro das vozes, explorando, por exemplo, a região aguda na música quando as vozes dos diálogos estão na região grave, e vice-versa, para que as frequências fiquem distribuídas de maneira equilibrada na trilha sonora.<sup>45</sup> Todos esses procedimentos, que visam preservar a inteligibilidade das informações dramáticas transmitidas por meio das vozes dos atores, são seguidos à risca por Iglesias, que opta de modo recorrente pelas cordas em quase todas as cenas onde há diálogos e música e procura sempre deixar "limpa" a região de frequência (Hz) das vozes.

<sup>46</sup> Indicação de suspensão da pulsação da música. A fermata pode ser sobre o silêncio ou sobre notas sustentadas.