Analogias entre textura musical e a montagem no cinema mudo: sintagmas alternantes na obra *En blanc et noir* de Debussy

Menan Medeiros Duwe (UDESC)
Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC)

Resumo: Exporemos o conceito de sintagma alternante como um importante recurso narrativo cinematográfico, que se caracteriza por um determinado arranjo de quadros na montagem. Na primeira parte do artigo, usaremos esse conceito conforme sugere Rebecca Leydon (2001), para mostrar que situações análogas podem ser identificadas na música do período tardio de Debussy, recorrendo a uma amostra significativa: ocorrências na segunda peça da obra *En blanc et noir*, através de uma análise textural que se embasa na teorização de Wallace Berry (1987). Essa abordagem analítica nos permitirá discutir, na segunda parte, a possibilidade de estabelecimento de analogias entre a obra de Debussy e o cinema mudo, considerado o período em questão, contrapondo a proposta de Leydon à crítica de Scott Paulin (2010) sobre esse assunto. A discussão apontará para a correlação entre meios artísticos em uma tendência a imitar processos do pensamento no início do século XX.

Palavras-chave: Sintagmas alternantes. Textura. Analogia. Cinema. *En blanc et noir*.

Title: Alternating Syntagm on the Texture of the Work *En blanc et noir* by Debussy: An Analogy to Silent Film

Abstract: We will reveal the concept of alternating syntagm as an important feature of cinematic narrative made possible by a certain arrangement of frames during the montage. In the first part of this article we apply the concept as suggested by Rebecca Leydon (2001) to show that analogous situations can be identified in the music of Debussy's late period by using a representative sample: episodes in the second piece of the work *En blanc et noir* derived from a textural analysis that is based on Wallace Berry's theories (1987). This analytical approach will allow us to discuss in the second part of the article the possibility of establishing analogies between Debussy's works and silent film, within the context of the period of question, comparing Leydon's proposal to Scott Paulin (2010) criticism on this subject. The discussion calls attention to the correlation between artistic media tending to imitate the thought processes of the early twentieth century.

Keywords: Alternating Syntagm. Texture. Analogy. Cinema. *En blanc et noir*.

DUWE, Menan Medeiros; BARROS, Guilherme Sauerbronn de. Analogias entre textura musical e a montagem no cinema mudo: sintagmas alternantes na obra *En blanc et noir* de Debussy. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 257-286, dez. 2012.

O presente artigo amplia a contextualização musical e as analogias entre cinema e música em relação ao trabalho apresentado ao XXII Congresso da ANPPOM, sob o título "Sintagmas alternantes na textura da obra *En Blanc et Noir* de Debussy" (DUWE; BARROS, 2012: 1583-1590).

No artigo *Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema*, Rebecca Leydon (2001) propõe que a narrativa do cinema mudo seja usada como ferramenta para interpretar o enredo musical das obras tardias de Debussy. A proposta de Leydon parte da seguinte premissa:

> Em seus trabalhos tardios, Debussy empregou uma variedade incomum de estratégias de progressão e um modelo para os seus "modos de continuação" - essa maneira característica de encadear os eventos musicais - pode ser encontrado nos dispositivos cinematográficos [...] (LEYDON, 2001: 223, tradução nossa)[1].

Tendo em vista a construção de um modelo analítico que incida principalmente sobre a narrativa musical, a autora "propõe um modelo para a continuidade e a sucessão das ideias no estilo das últimas obras de Debussy, situando esses trabalhos dentro do contexto das técnicas de edição do cinema que são contemporâneas a essa música" (LEYDON, 2001: 217, tradução nossa)[2].

Neste artigo tratamos especificamente de um recurso cinematográfico (sintagma alternante) cujo conceito pode ser valioso para a interpretação de situações musicais apresentadas por esse compositor. O nosso trabalho se desenvolve, a partir dessa proposta, em duas partes: (1) tomaremos o sintagma alternante como modelo, uma vez que é uma ferramenta muito significativa (já inclui em sua construção o corte usado no cinema e uma estrutura de montagem, um princípio de organização) e que situações análogas podem ser encontradas em diversas obras do último período composicional de Debussy (que citaremos à frente), podendo fazer parte da construção da narrativa musical do compositor; e, a fim de que nossa interpretação não fique apenas num plano arbitrário e superficial, ela será embasada por uma avaliação da textura musical nos trechos que relacionaremos à técnica de cortes cruzados. Para tanto, buscamos fundamentação na teorização de Wallace Berry (1987), pois percebemos que padrões texturais distintos criam ambientes musicais claramente identificáveis e caracterizáveis, como espaços sonoros distintos. As continuidades ou descontinuidades texturais produzem padrões de alternância

[1] "In his late works, Debussy employed a variety of unusual processive strategies, and a model for his "modes of continuation" – those characteristic means of following one musical event with another – can be found in the cinematic devices […]" (LEYDON, 2001: 223).

[2] "This paper proposes a model for the continuity and succession of ideas in Debussy's late style by situating his late works within the context of the technologies used in the early silent cinema- specifically, the repertory of cinematic editing techniques that are contemporaneous with this music." (LEYDON, 2001: 217).

análogos aos quadros cinematográficos, formando, então, quadros musicais em alternância. (2) Discutiremos o emprego desta analogia como ferramenta de investigação musical, contrapondo as ideias de Leydon, de Debussy, e comentários pertinentes para a discussão à crítica de Scott Paulin (2010), que se refere ao assunto como podendo ser uma "falácia cinemática". Devemos deixar claro desde já que não temos a intenção de sugerir uma apropriação dos elementos idiomáticos do cinema por Debussy, trata-se de uma relação essencialmente metodológica e de cunho analítico. Em relação a este aspecto, Paulin mostra com clareza a impossibilidade de se afirmar, através das palavras de Debussy, que ele teria se apropriado de recursos idiomáticos do cinema, argumento que reproduziremos na segunda parte desse trabalho.

Dessa maneira abordaremos a analogia com o cinema em duas perspectivas: uma prática e analítica, investigando os resultados interpretativos que podemos obter; outra teórica e especulativa, contrapondo questões envolvidas nesse tipo de analogia, especificamente relacionadas ao contexto das músicas envolvidas na proposta.

O sintagma alternante

Sintagma alternante é um efeito criado por uma técnica de edição cinematográfica conhecida como cortes-cruzados (*cross-cutting*) e diz respeito a uma sucessão de planos cinematográficos (*shots*), que mostram lugares diferentes, arranjados de maneira repetida, alternando entre um e outro. Segundo Rebecca Leydon, o efeito provocado é de "enquanto isso" ao invés de "depois disso" (BURCH apud LEYDON, 2001: 228-229), ou seja, de eventos simultâneos na narrativa. Exemplos desse tipo de recurso são bastante claros para quem está acostumado com a narrativa do cinema, e o maior estereótipo desse tipo de situação talvez seja a alternância de quadros com a heroína em perigo e com o herói correndo contra o tempo para salvá-la, como ocorre no filme *The Lonedale Operator*, de D. W. Griffith, em que a heroína está prestes a ser alcançada por ladrões que tentam entrar na sala onde se trancou, enquanto o salvamento chega por trem. Este filme foi analisado por Raymond Bellour (1990: 360-374) sob o aspecto de planos alternados: da moça na sala, dos ladrões forçando a porta e do trem a todo vapor. Em outros casos, podemos citar o *Frankenstein* de 1910, dirigido por J. Searle Dawley: enquanto a criação se torna um mostro dentro da fornalha/ caldeirão, o cientista se desespera do lado de fora em quadros alternados; e já em um caso mais genérico, um quadro de um atirador que dispara sua metralhadora com quadros de soldados caindo no campo de batalha. Note como é possível construir uma relação de simultaneidade entre espaços descontínuos.

Para Nöel Burch (apud LEYDON, 2001: 229), um importante limiar foi transposto quando se tornou possível "deduzir" que a relação da sucessão temporal de dois quadros representava a ideia de uma simultaneidade diegética, ou seja, se na transição de um quadro para o seguinte estabelecemos uma relação de posteridade do segundo em relação ao primeiro, por outro lado, uma série de quadros alternados repetidamente implica uma relação de simultaneidade entre eles. Segundo Barry Salt (1990: 39), a utilização de cortes cruzados no cinema já aparece de forma integralmente desenvolvida no filme *The Hundred-to-One Shot* (Vitagraph, 1906), mas o aperfeiçoamento desta técnica continua através dos anos 1907 e 1908 com D. W. Griffth.

O nosso objeto de estudo para a análise e a aplicação da interpretação pela analogia é a segunda das três peças da obra para dois pianos *En Blanc et Noir* de Debussy, na qual encontramos duas ocorrências distintas de trechos que apresentam uma clara relação de alternância (mas poderíamos ter escolhido qualquer uma das obras do último período de produção de Debussy). Consideramos que a identificação de mais de uma situação em uma mesma peça reforça a característica de elemento recorrente na linguagem musical do compositor, mas ao final do trabalho citaremos outros trechos em que se observa o mesmo procedimento nesse conjunto de peças.

En blanc et noir foi composta em 1915, poucos anos antes de sua morte em 1918, no contexto da Primeira Guerra Mundial, e nos mesmos meses em que Debussy compôs os estudos para piano e as duas primeiras sonatas. A obra é dividida em três partes e a segunda peça (*II. Lent. Sombre*) traz claras referências à Primeira Guerra, iniciada no ano anterior e que trouxe à tona rivalidades entre a França e a Alemanha, fortalecendo o sentimento de nacionalismo por parte do compositor (Cf. DUNSBY, 1996). Em carta enviada ao seu editor, Debussy nos dá algumas pistas dessas referências:

> 22 de julho de 1915, a Jacques Durand.
>
> Você verá o que pode acontecer ao hino de Lutero por ter imprudentemente penetrado num *Caprice* à francesa. Quase no fim, um modesto carrilhão faz soar uma pré-Marselhesa. Mesmo desculpando-se deste anacronismo, isto é admissível numa época em que os pavimentos das ruas e as árvores das florestas estão vibrantes deste canto onipresente. (DURAND[3] [sic] apud BENEDETTI, 2002: 68).

[3] Na verdade, trata-se de uma carta de autoria de Debussy.

Em outro trabalho sobre essa mesma obra, *A Poética do Conflito na obra para dois pianos En Blanc et Noir de Claude Debussy* (DUWE; BARROS, 2011), associamos cada uma das de três peças - três "caprichos", como se refere Debussy - a uma categoria de conflito: pessoal, relacionado a sua própria situação quanto à idade e enfermidade; nacional, que põe em foco a guerra; estético, que articula suas ideias fazendo referência ao amigo Igor Stravinsky. Esses caprichos ou fantasias, produtos da imaginação tumultuada pelo caos em que a Europa submergira, seriam a expressão musical dos anseios que ele desejaria ter mais força para afirmar. Muito dessa carga fica anunciada pelas epígrafes e dedicatórias que Debussy colocou em cada movimento, como, por exemplo, na segunda peça:

> Príncipe, levado seja pelos servos de Aeolus
> Para a floresta onde reina Glaucus
> E privado seja de paz e esperança
> Pois não é digno de possuir virtudes
> Quem quer mal ao reino da França (DEBUSSY, 1915, tradução nossa)[4]

"Prince" é uma convenção do estilo; "serfs de Eolus" são os filhos do vento, Éolo, na mitologia greco-romana; assim como, na segunda estrofe, a "floresta onde reina Glaucus" é uma referência ao mar. E por fim, além de levados, que os inimigos do Reino da França sejam privados de paz, esperança e virtudes (DUNSBY, 1996: 163-164). A dedicatória é feita *au Lieutenant Jacques Charlot tué à l'ennemi en 1915, le 3 Mars* (ao Tenente Jacques Charlot morto pelo inimigo em 3 de Março de 1915), sobrinho do seu editor Jacques Durand, tornando essa peça carregada e lúgubre, o que nos ajuda entender o motivo da força direcionada contra o inimigo através desse poema escolhido.

O hino luterano citado pelo compositor está presente em um dos trechos que analisamos. Ele o utilizou nessa segunda peça para simbolizar o inimigo, tratando-o musicalmente com tensão, indicando um caráter pesado ("lourd") e inserindo-o em momentos em que a música representa metaforicamente o conflito, soando entre elementos que fazem referência, por exemplo, à marcha dos soldados. Trada-se de *Ein feste Burg ist unser Gott* ("Castelo forte é o nosso Deus") em sua versão mais popular (Fig. 1), fortemente associado à batalha da reforma protestante e um dos preferidos dentro dessa

[4] "Prince, porté soit des serfs Eolus
En la forest ou domine Glaucus
Ou Privé soit de paix et d'espérance
Car digne n'est de posséder vertus
Qui mal Vouldroit ou royaume de France" (DEBUSSY, 1915).

tradição. Foi também bastante utilizado na literatura musical, por isso pode-se esperar que os contemporâneos europeus, independentemente de serem luteranos, o reconhecessem facilmente na música[5].

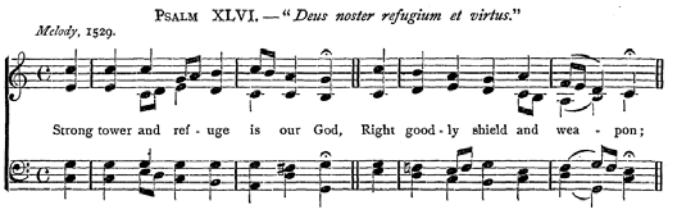

Fig. 1: Hino luterano *Ein feste Burg ist unser Gott* (In: BACON, 1883: 52).

Para continuar essa discussão de identificação dos sintagmas alternantes, falemos do método de análise textural que adaptamos para nossos propósitos.

Análise textural

Consideramos que diversas notas que soam no decorrer de uma obra musical (por exemplo, as vozes, as melodias e os padrões que constituem) se relacionam em diferentes níveis de interdependência. A partir dessa premissa, observamos que uma determinada sucessão de notas pode soar como uma única ideia dentro da textura musical ou, ao contrário, que os seus elementos constituintes podem ser percebidos separadamente. Notas que adquirem uma identidade em relação a *ritmo*, *direção* e *intervalo* irão soar como uma só parte da textura. Esses são os principais parâmetros para relacionarmos os componentes soantes, mas fatores adicionais de complementaridade ou contra-atividade podem ajudar nas avaliações (BERRY, 1987: 213)[6].

[5] O seguinte site <http://ensembleacontrario.net/2-uncategorised/47-ein-feste-burg> acessado em 17 de novembro de 2012, cita uma grande quantidade de obras que contêm referência a esse coral para constituir um programa de concerto. Nós verificamos a presença do coral nas seguintes obras: Johann Sebastian Bach utilizou a melodia de forma ornamentada, como tema da *Cantata* BWV 80; Felix Mendelssohn empregou-a no início do último (quarto) movimento da sua *Sinfonia n. 5* (Sinfonia da Reforma), em que a melodia aparece em uníssono, sendo facilmente reconhecível; no Ato V, Cena II, da ópera *Os Huguenotes*, de Giacomo Meyerbeer, é apresentada pelo coro de forma bastante marcante.

[6] Berry expõe conceitos como "densidade da textura", ao mostrar que ela aumenta com a quantidade de componentes soantes; "compressão da densidade", sendo o número de componentes soando em um dado espaço mensurado pela quantidade de semitons entre os extremos; "espaço textural", que

Esses parâmetros que apresentamos são chamados "qualitativos", por serem uma interpretação da qualidade das relações interlineares. Por outro lado, algumas características são "quantitativas", por podermos atribuir valores a elas. Os parâmetros quantitativos mais importantes para o nosso trabalho são o número de componentes soantes e a quantidade de alturas distintas envolvidas. Em nossa notação, uma linha em oitavas, por exemplo, será notada como [2/1], duas notas, uma altura (sempre nessa ordem); já uma linha de tétrades paralelas seria notada [4], enquanto a de tríades nas mesmas condições seria notada [3] (um único número já que os dois parâmetros, quantidade de notas e de alturas, são iguais). Qualquer alteração nesse princípio será descrita quando ocorrer.

Desenvolvemos um processo esquemático para representar a textura e fazer nossas avaliações, assim como Berry constrói diferentes esquemas para abordar os parâmetros que propõe no decorrer de seu livro. Trabalharemos com linhas propriamente ditas para representar as "linhas texturais", representando elementos musicais interdependentes durante o intervalo de tempo em que elas soam. Ou seja, cada linha representa um elemento da textura que pode ser interrompido e retomado, caracterizado quantitativamente por números.

Colocamos uma régua na parte de baixo do esquema para indicar os compassos, com os números representando o início dos sistemas segundo a edição Durand & Cie. Além dessas informações, apresentamos as letras L (*Left*) e R (*Right*) para representar o piano 1 e o piano 2, respectivamente, fazendo alusão à música estereofônica, já que a projeção dessa obra se dá dessa forma; e certas indicações musicais são adicionadas para mapear o esquema, como dinâmicas, andamentos e fórmula de compasso.

Observe o exemplo abaixo (Fig. 2). Na primeira pauta, apesar de termos quatro notas soando, percebemos essa figuração como uma só linha textural, pois essas notas são conduzidas com mesmo *ritmo*, *direção* e *intervalo*. Na quarta pauta, apesar das oitavas possuírem o mesmo ritmo que o da linha que acabamos de reconhecer, diferem desta a direção oposta, a região das alturas e o contorno da dinâmica. Em todo caso, já estamos considerando as duas notas da oitava uma única linha. As avaliações sempre dependerão do

pode ser definido como o campo incluso entre alturas de componentes extremos em dado nível da estrutura. Outros parâmetros muito importantes também são desenvolvidos em seu trabalho, como o "ritmo textural": o espaço entre as mudanças texturais e a velocidade com a qual ocorrem; "o efeito da imitação na textura": quanto mais próxima a imitação (quanto menor o intervalo de tempo) maior a intensidade de "competição" das linhas; "motivo textural": quando elementos texturais são vitais para a identificação de materiais temático-motívicos. A partir desses parâmetros, Berry avalia progressões e recessões dos elementos da textura, pois esses são decisivos para a formalização da estrutura musical. A nossa análise não enfoca esses processos, uma vez que a identificação das linhas texturais e a avaliação da sua continuidade serão mais importantes para desenvolver os resultados propostos.

contexto e do nível da estrutura musical em que se está trabalhando: certas linhas, se vistas mais "de perto", poderiam ser desmembradas em componentes separados, assim como poderíamos considerar a união de outras se propuséssemos uma abordagem mais global. A segunda pauta constitui uma linha muito próxima da primeira: se considerarmos suas notas como blocos de tríades, as reconheceremos como homo-direcionais e homo-intervalares; porém o desdobramento do ritmo e a articulação a colocam como um elemento em separado. Já a independência da melodia presente na terceira pauta é clara, ela se destaca em todos os parâmetros, além de trazer a indicação *en dehors* (fora), que sugere um plano diferente para essa melodia (essa indicação aparece algumas vezes na obra).

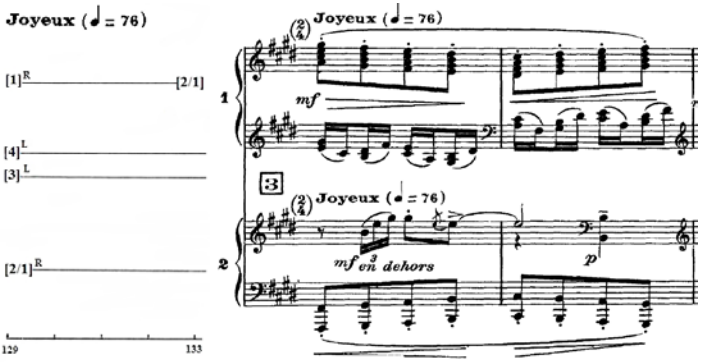

Fig. 2: À esquerda, a representação da textura e à direita, a passagem musical à qual se refere. Debussy, *En blanc et noir*, II (comp. 129-130).

A disposição das linhas no espaço vertical não diz respeito necessariamente às alturas - em geral, colocamos os temas e melodias na parte superior, os elementos secundários na região central e as linhas graves como baixos na parte inferior. Todavia algumas situações exigem que adaptemos essa lógica.

Utilizaremos a análise textural para distinguir os "quadros musicais" alternados na música de Debussy, a fim de identificar o procedimento que veremos como análogo ao sintagma alternante. A textura se apresenta na nossa abordagem como aspecto marcante da caracterização e da diferenciação dos momentos na música, para considerarmos a alternância. Ao falarmos de uma textura contrapontística ou de uma textura de melodia acompanhada, é possível imaginar com relativa precisão o tipo de resultado sonoro ao qual nos referimos, por mais amplas que sejam as possibilidades de organização do material. Esse

fenômeno torna a textura decisiva na percepção dos quadros musicais diferentes.

Ocorrências na música

Inicialmente, apresentamos um esquema formal (Fig. 3) das seções na segunda peça de *En blanc et noir*, para situar o leitor nos trechos dos quais falaremos. A linha central é dividida de forma proporcional à quantidade de compassos de cada subseção e abaixo de cada divisão há o compasso no qual essa inicia. As letras A, B e A' indicam o início de cada seção, em uma estrutura ternária onde A' é a recapitulação de elementos de A, mas não a sua reexposição. As linhas abaixo ilustram as mudanças de andamento indicadas pelo compositor (apresentam uma ideia das alterações que ocorrem, mas não podem resumir a complexidade envolvida na interpretação dos *tempi* nessa obra, assim como em outras dessa época) e as principais marcações de tempo foram reproduzidas do topo do esquema. Mais duas informações estão presentes: os sintagmas alternantes dos quais falaremos à frente e os momentos em que o hino luterano é citado, com traços paralelos a esses momentos na linha das seções.

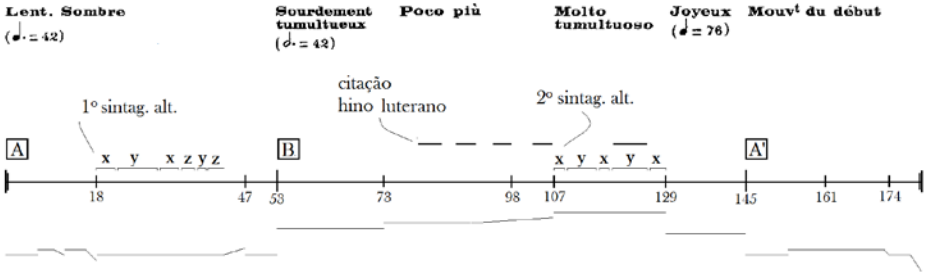

Fig. 3: Forma da segunda peça de *En blanc et noir*, com destaque às seções A, B, A', aos exemplos de sintagmas alternantes que serão analisados e aos momentos em que o hino luterano é citado.

O primeiro exemplo ocorre na segunda subseção dessa peça (dentro da seção A), antes de encadear uma transição para a seção B. Observemos (na Fig. 4) a clara descontinuidade textural desse trecho:

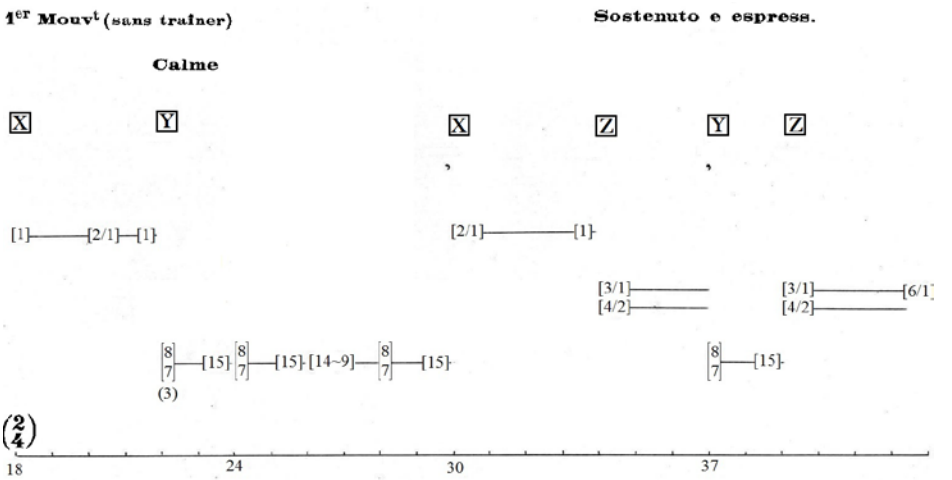

Fig. 4: Esquema textural mostrando a alternância entre os quadros X, Y, Z.
Debussy, *En blanc et noir*, II (comp.18-42).

Em relação à notação (Fig. 4), percebam a mudança de [1] para [2/1] na primeira linha, ela representa a adição de um novo elemento, mas a linha continua sendo a mesma (nesse caso, existe um dobramento a partir daquele momento); a fim de não sobrecarregar a notação, marcamos um (3) próximo à segunda linha para indicar que todos os complexos de notas (entre 7 e 15 notas) possuem somente 3 alturas diferentes, sempre tríades com dobramentos; o 8 sobre o 7 foi notado dessa forma pois são duas linhas diferentes com essas quantidades de componentes, porém muito próximas, que se juntam em [15]; e quando colocamos [14~9] queremos dizer que a linha varia entre esses números de componentes, não interessando para a nossa análise como se dá essa progressão.

Cada um dos três padrões de textura forma um quadro, especificado com as letras X, Y e Z, respectivamente (Fig. 4). Apresentamos, na figura abaixo (Fig. 5), uma amostra de cada quadro:

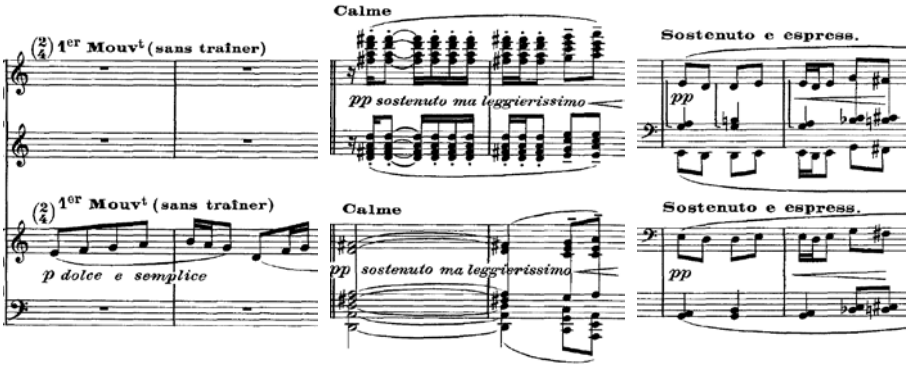

Fig. 5: Três padrões de textura exemplificando os quadros X, Y, Z, respectivamente. Debussy, *En blanc et noir*, II (comp.18-19, 22-23, 34-35).

A alternância de quadros de forma cruzada, que ocorre na estrutura X Y X Z Y Z (Fig. 4), pode ser associada à representação cinematográfica de um desenvolvimento da narrativa que assimila o efeito da descontinuidade das imagens dentro da continuidade do enredo. Dentro da perspectiva do cinema, é como se os quadros representassem eventos simultâneos e paralelos, observados de um ponto de vista onisciente (GUNNING, 1990: 93). Na música, são atmosferas sonoras distintas criadas por Debussy (distinção que é tão clara em sua textura musical quanto em sua expressão musical, bastando interpretarmos as anotações do compositor para percebê-las) que não implicam *depois disso acontece isso*, mas algo como *existe isso, isso* e *aquilo*. Somente o quadro Z vai se desenvolver e direcionar a música a outros eventos.

Na segunda situação de sintagma alternante, o compositor parece empregar a alternância para transmitir a sensação de tensão e desconforto característica das impressões da guerra; elementos que aparecem, inicialmente, entre os comp. 53-72 (primeira subseção de B, Fig. 3, esquema formal) são potencializados nessa subseção que analisaremos, pela agitação extrema do *Molto tumultuoso* ("muito tumultuado", quarta subseção de B). Podemos considerar que o andamento (em constante mudança nessa obra) chegue ao ponto máximo nesse trecho, já que ele vem se intensificando durante toda a seção B até chegar nesse ponto (logo antes de diminuir na seção seguinte): *Surdement tumultueux* (com o dobro da pulsação anterior), *Poco più*, *Sempre animato*, *Alerte (sempre animato)* e *Molto tumultuoso*. A alternância entre os quadros aqui é muito mais rápida do que no início da peça: no cinema, "ao entrelaçar duas linhas de ação, o desfecho de cada uma é literalmente suspenso, criando o recurso do atraso da narrativa que é conhecido como *suspense*"

(GUNNING, 1990: 92), como acontece nesse trecho. Observemos o primeiro sistema dessa seção (Fig. 6).

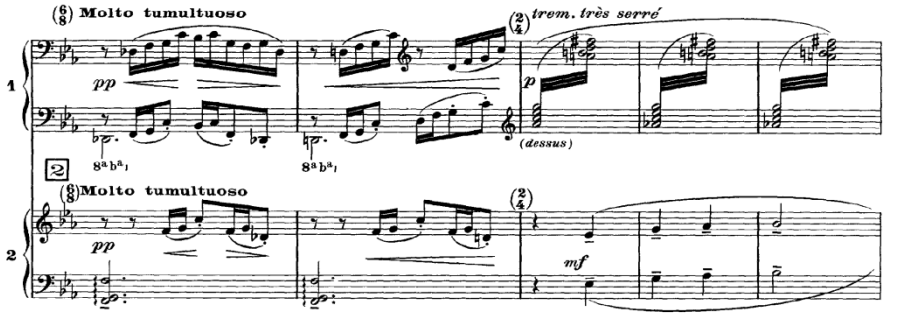

Fig. 6: Primeiro sistema da segunda situação de sintagma alternante, entre os quadros X (2 primeiros comp. do exemplo) e Y (3 comp. seguintes). Debussy, *En blanc et noir*, II (comp.107-111).

Os quadros X e Y podem ser claramente diferenciados aqui. Em nosso esquema (Fig. 7), separamos as linhas texturais de maneira similar ao que foi feito antes (Cf. Fig. 2 e Fig. 4).

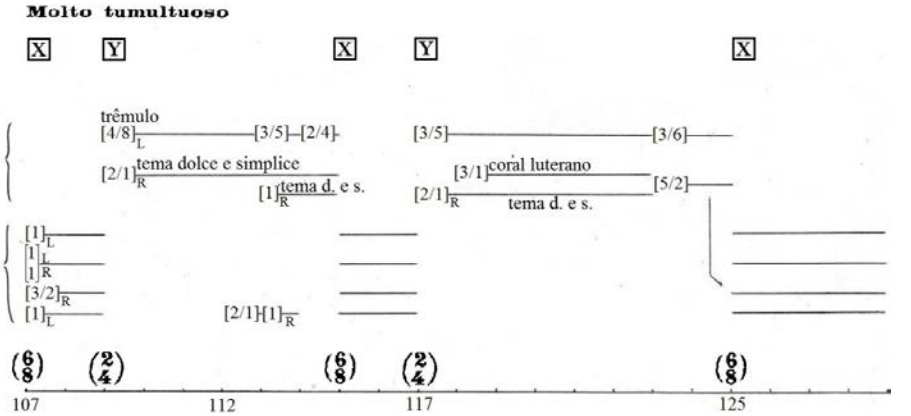

Fig. 7: Esquema textural na segunda situação de sintagma alternante.
Debussy, *En blanc et noir*, II (comp.107-128).

Quase todos os elementos do quadro X[7] (Cf. Fig.6) já apareceram no início da seção B, e aqui eles intensificam as impressões experimentadas. No quadro Y, o tema que aparece em sua primeira exposição foi caracterizado como *dolce* e *símplice* no início do trecho com sintagma alternante que apresentamos anteriormente (comp. 18-19, Fig. 4 e Fig. 5). Na sua segunda exposição esse tema é subjugado pela segunda parte do hino luterano citado[8]. O denso conjunto de notas que forma os trêmulos adiciona uma tensão perturbadora a esse conflito.

As Fig. 8a, 8b e 8c se referem ao conteúdo dos quadros Y (da Fig. 7). A Fig. 8a mostra a aparição inicial do tema *dolce* e *simplice* no início da peça.

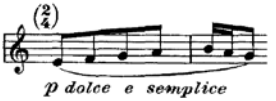

Fig. 8a: Primeira apresentação do tema, na segunda subseção da peça (início da seção representada pela Fig. 4), em textura monofônica . Debussy, *En blanc et noir*, II (comp. 18-19).

A Fig. 8b mostra o mesmo tema um pouco transformado[9] (primeiro quadro Y, Fig.7 comp. 109-114). Essas figuras mostram somente o segundo piano, pois a textura do primeiro é o trêmulo.

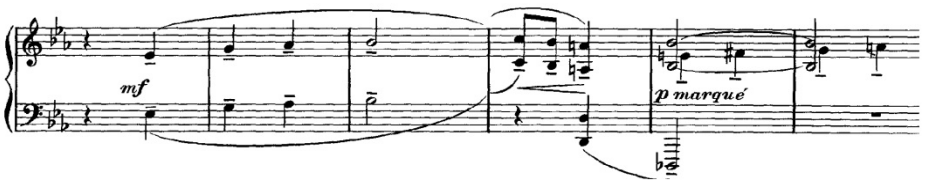

Fig. 8b: Quadro Y, primeira exposição (segundo piano), reapresentação do tema *dolce* e *símplice*. Debussy, *En blanc et noir*, II (comp. 109-114).

[7] Sublinhados nesse parágrafo para ajudar a acompanhar a organização das estruturas da análise.
[8] Todo o trecho do hino mostrado na Fig. 2 está claramente presente em outras seções dessa peça (Cf. Fig. 3).
[9] A diferença de andamento entre o tema no comp. 18 e no comp. 109 (mais que o dobro) compensa a o alargamento rítmico.

A Fig. 8c mostra a sobreposição do tema ao coral (linha [3/1], segundo quadro Y, Fig.7) limitando-o ao seu primeiro gesto ascendente em repetição.

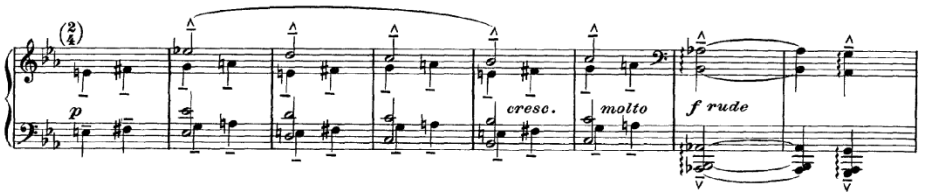

Fig. 8c: Quadro Y, segunda exposição (segundo piano), início do tema *dolce e símplice* sobreposto à segunda parte do hino luterano. Debussy, *En blanc et noir*, II (comp. 117-124).

O efeito dos cortes cruzados no cinema é de simultaneidade; Debussy entrelaça o tumulto dos ares bélicos, que estiveram presentes em subseções anteriores da peça, com uma situação simbólica, representando a simplicidade e a doçura sendo deturpadas pelo inimigo (sendo a nação alemã representada pelo hino luterano)[10].

Percebemos, dessa maneira, o emprego de construções com alternância textural, provocando, como resultado, a alternância de planos musicais. Tanto a primeira situação, que apresenta alternância de três elementos, quanto a segunda, que forma uma estrutura X Y X Y X, estão presentes na análise de Raymond Bellour (1990) sobre esse aspecto do filme *The Lonedale Operator*. Em nossa análise, essa construção formal costura recursos expressivos e simbólicos com efeitos narrativos e de direção dos eventos: enquanto o emprego da alternância mais esparsa temporalmente permite suspender uma direcionalidade clara no início da peça, articulando espaços musicais de maneira paralela, a alternância acelerada em um clímax da seção B intensifica o conflito, criando suspense e potencializando o simbolismo empregado. A alternância dos eventos musicais se apresenta como recurso funcional para o discurso musical de Debussy.

Exemplos de construções de alternância contendo descontinuidade podem ser percebidos em outros movimentos de *En blanc et noir*, I (comp. 103-116) e III (comp. 1-21, 56-59 e 68-75), bem como em outras obras de Debussy, tais como: *Sonata para flauta, viola e harpa*, III *Final* (comp. 33-49); *Estudos para piano*, II *para as terças* (comp. 46-49), V *para as oitavas*, (comp. 25-36 e 99-108), VI *para os oito dedos* (comp. 36-40), citando somente as

[10] Uma discussão mais completa sobre o nacionalismo de Debussy pode ser encontrada em Benedetti, 2002.

obras com as quais tivemos contato, do conjunto de obras do final da vida do compositor. Isso sugere que essa estrutura exerce função importante na formalização da narrativa musical de Debussy.

Frisamos que não há pretensão de inferir a influência do cinema na formalização musical, sendo a analogia aqui apresentada uma ferramenta de interpretação analítica. Nossos resultados nos fazem considerar que esse paralelismo formal é possível e traz ricos resultados, porém, é preciso avaliar como esse tipo de montagem/ construção é percebida ao encontrarmos esse recurso na música, uma linguagem temporal bastante distinta da "sétima arte". Assim, é natural se perguntar: quais são as semelhanças e diferenças do uso desse efeito na música? Por mais que não possamos concluir a simultaneidade diegética ao transpor a construção para a música, pelo menos não com a mesma precisão e efeito (mesmo porque o tipo de narrativa da música é essencialmente diferente), encontramos aqui um entrelaçamento de atmosferas musicais com efeitos decisivos nesses momentos da narrativa. Ainda que não sejam ações em locais diferentes relacionados (como ocorre no cinema), são ambientes musicais muito diferentes (locais metafóricos, então), atuando como em um contraponto de diferentes texturas, com a mesma elaboração que uma melodia polifônica nos transmite ao apresentar em sua estrutura a "horizontalidade" temporal e a verticalidade do conteúdo. A discussão sobre a analogia entre as duas artes será o tema da segunda parte deste trabalho.

A analogia com o cinema

Nesse segundo momento, vamos abordar a questão da analogia entre os meios, cinema e música, a partir das nossas referências sobre o assunto. A argumentação em três partes de Leydon (2001: 128) constitui um ponto de partida para o nosso trabalho: inicialmente, ela aborda as técnicas cinematográficas e de edição de filme que se tornaram possíveis pela manipulação dos quadros e flexibilidade da câmera, o que criou uma nova forma de expressão a partir de uma lógica visual própria. Leydon discute como tais recursos do cinema representaram uma ruptura temporal e espacial radical em relação ao que o público do teatro estava acostumado. Na segunda parte, ela discute o efeito narrativo dos recursos cinematográficos, como eles podem sugerir funções formais específicas, e os relaciona a passagens musicais, ilustrando com exemplos as analogias que ela estabelece na música de Debussy. Na parte final é discutido como o "cultivo de um estilo cinematográfico por Debussy" pode ser entendido no âmbito do nacionalismo francês nos anos em torno da Primeira Guerra Mundial.

Um sério problema desse artigo, como aponta Scott Paulin (2010: 10), é que o "cultivo de um estilo cinematográfico por Debussy" não pode ser provado e nem mesmo inferido a partir do que o compositor escreveu em seus textos, como foi erroneamente feito por Leydon; o mesmo Paulin, no mesmo artigo (2010: 9), observa que Langham Smith já incorrera no mesmo erro, em 1973, em seu artigo *Debussy e a Arte do Cinema*. No entanto, Paulin considera que o trabalho de Smith "merece crédito como uma das primeiras tentativas sérias de explorar influências cinematográficas em qualquer música". Apresentamos a seguir a análise feita por Paulin de uma sugestiva passagem, de um artigo de autoria do próprio Debussy, que indicaria sua suposta abordagem cinematográfica.

Debussy e o tratamento do cinematógrafo

O argumento inicia com a menção a outro compositor francês, Vincent d'Indy (1851-1931), que, em um artigo de 1913, dá uma definição própria de "música cinematográfica"[11]. Sua visão sobre o cinema era bastante negativa, ele insistia que o cinema não tinha nada a ver com arte e se recusava discutir as possibilidades de acompanhamento musical. No artigo citado, ele comenta uma obra de Jean Roger-Ducasse, *Au jardin de Marguerite* (1901-1905):

> De qualquer maneira, encontramo-nos aqui em face de uma peça musical de um padrão muito elevado, na qual o autor sacrifica muito pouco aos modismos atuais, isto é, à *música cinematográfica*.
>
> Permitam-me explicar brevemente esse termo que utilizo aqui muito seriamente. Parece-me que um grande número de composições sinfônicas modernas, nas quais a sensação prevalece sobre o sentimento, ganhariam com a adição de um cinematógrafo, que ajudaria a determinar as diversas fases ou seções da peça.
>
> Do momento em que toda a forma musical é banida, vista como antiquada e fora de moda, parece-me indispensável acompanhar toda música "sensorial" de sua representação plástica.
>
> Isso teria uma dupla vantagem: (1) tornar compreensível o que o compositor quis dizer ao público não esnobe (pois o esnobe aceita e engole tudo o que está na moda... por definição); (2) pôr diante dos olhos uma agradável cintilação, que se harmonizaria maravilhosamente com os *chichis* orquestrais e outras tilintações auriculares, que constituem geralmente o principal mérito dessas composições.

[11] Esse termo poderia indicar uma música tem relação com o cinema, temática focada pelo artigo de Paulin.

> Essa é uma questão a estudar... Poderíamos, quem sabe, nomear uma comissão... (D'INDY, Vincent. Concerts Lamoureux. Revue musicale, v. 9, n. 2, 15 fev. 1913 apud PAULIN, 2010: 18, tradução nossa)[12].

O conceito de "música cinematográfica", para d'Indy, diz respeito a uma música que deveria tocar junto com o cinema: ele defende que muitas obras sinfônicas de seus contemporâneos, por não possuírem forma, tratando-se de sensações dispersas, ganhariam sentido se um recurso plástico as pudesse explicar, adicionando-se o cinema a elas. O artigo de d'Indy teve desdobramentos, na mesma publicação, meses mais tarde. O seguinte trecho de Debussy, publicado em 1 de novembro de 1913, foi utilizado para embasar uma suposta abordagem cinematográfica pelo compositor:

> Resta-nos, entretanto, um meio para fazer reviver o gosto pela música sinfônica entre nossos contemporâneos: apliquemos à música pura o tratamento do cinematógrafo. Será o filme[13] - o filme [*film*] de Ariadne - o que nos permitirá sair desse assustador labirinto (DEBUSSY, 1989: 214).

Um problema que aconteceu na língua inglesa foi a tradução de "traitement du cinématographe" em francês para "techniques of cinematography" ("técnicas de cinematografia") no lugar de "cinematographic treatment" ("tratamento do cinematógrafo"). Mas, mesmo com o termo correto, ainda poderíamos interpretar uma sugestão de abordagem composicional por Debussy, o que deixa de ser possível se continuarmos lendo o trecho, tornando-se claro que não se trata disso:

---

[12] "Quoi qu'il en soit, on se trouve ici en face d'un pièce musicale d'une très haute tenue, où l'auteur ne sacrifie que très peu à la mode du jour, c'est-à-dire à la musique cinématographique.
Qu'on me permette d'expliquer brièvement ce terme que j'écris ici très sérieusement. Il me semble qu'un grand nombre de compositions symphoniques modernes, où la sensation prend le pas sur le sentiment, gagneraient à l'adjonction d'un cinématographe qui serait appelé à expliquer et à déterminer les diverses phases du morceau.
Du moment que toute forme musicale est bannie, comme suranée et vieux jeu, il me paraitrait indispensable de faire accompagner toute musique 'sensorielle' par sa représentation plastique.
Cela aurait un double avantage: I) faire comprendre ce que le compositeur a voulu dire à l'auditeur non snob (car le snob comprend et avale tout ce qui est à la mode... par définition); 2) présenter à l'oeil un agréable tremblotement, qui s'harmoniserait à merveille avec les petits chichis orchestraux et autres titillations auriculaires, constituant généralement le principal mérite de ces compositions.
Ceci est une question à étudier… On pourrait peut-être nommer une commission…" (D'INDY, Vincent. Concerts Lamoureux. *Revue musicale*, v. 9, n. 2, 15 fev. 1913 apud PAULIN, 2010: 18).

[13] O jogo que ele faz com a palavra fio e filme é clara no francês: *fil* e *film*.

> Os inúmeros ouvintes que se entediam durante a audição da *Paixão* de Bach, e até da *Missa em ré* [Beethoven], voltariam a encontrar toda a sua atenção e toda a sua emoção se a tela se apiedasse de sua desgraça. Poderíamos até acrescentar a isso a cinematografia dos instantes pelos quais passou o autor no momento da composição de sua obra...
>
> Quantos equívocos seriam evitados! O espectador nem sempre é responsável por seus erros! Ele nem sempre pode preparar sua audição como uma tese; a vida normal de um cidadão não é especialmente favorável à sugestão das emoções estéticas. O autor já não seria traído, ficaríamos livres das interpretações erradas, conheceríamos, finalmente, com segurança, a verdade, a verdade, a verdade!... (DEBUSSY, 1989: 214).

De alguma maneira, o tom irônico desse comentário passou despercebido pelas interpretações de Smith e Leydon. Debussy fala claramente em adicionar imagens à música para que essas possam explicá-la, como fala d'Indy, evitando assim o desinteresse a e interpretação equivocada do público. Além disso, ao mencionar obras de compositores clássicos, está se referindo à relação do público com a música nas salas de concerto, e não apontando uma solução para as dificuldades formais enfrentadas pelos compositores de seu tempo. Ao gritar por *la vérité* ("a verdade") em um crescendo climático, Debussy ecoa uma de suas próprias criações, o personagem Golaud da ópera *Pelléas et Mélisande* (1903), que pede respostas concretas para a esposa que é incapaz de compreender por qual "verdade" ele está perguntando. "Debussy sendo Debussy, pode ele realmente ter intentado para a música, mais do que a própria Melisande, desistir de seus mistérios em nome da clareza cinematográfica?" (PAULIN, 2010: 9, tradução nossa)[14]. Mais do que respondendo ao ataque de d'Indy à composição moderna, ele está ecoando a demanda zombeteira por um suplemento visual que poderia "tornar compreensível o que o compositor quis dizer" (D'INDY apud PAULIN, 2010: 18).

A crítica sobre o trabalho de Leydon

A partir dessa reconsideração da maneira de interpretar o que Debussy escreveu, Paulin segue avaliando os principais textos sobre Debussy e o cinema, passando por Smith, Dunsby e chegando à seguinte crítica sobre Leydon:

[14] "Debussy being Debussy, can he really have meant for music, any more than Mélisande herself, to give up its mysteries in the name of cinematographic clarity?" (PAULIN, 2010: 9).

> O trabalho de Rebecca Leydon sobre Debussy e o cinema é muito melhor fundamentado nas práticas de construção cinematográfica do tempo do compositor e extrai interessantes conclusões relacionadas ao cinema francês e o nacionalismo. No entanto, ela também cita a passagem erroneamente traduzida para estabelecer uma relação específica entre as "rupturas formais" das técnicas do filme e as "soluções para o problema de continuidade e sucessão" em Debussy: "Dispositivos cinematográficos, em outras palavras, podem ter servido como uma fonte para novas opções formais que se tornaram disponíveis com o advento de um novo meio narrativo." (Leydon, p. 223). De fato, eles podem ter servido (mesmo que o lugar da "ruptura" no cinema seja mais uma vez supervalorizado aqui), e eu não posso provar que Debussy nunca pensou sobre cinema nesses termos. Mas, a partir do momento em que as palavras do compositor são traduzidas e entendidas corretamente, as comparações afirmadas nesse estudo [...] vem a parecer mais como correlações sem causa, heurísticas na melhor das hipóteses. Leydon está sinceramente convicta, no entanto, da existência de uma genuína influência entre os meios, [...] e em parte por causa de suas abundantes "descontinuidades formais", uma qualidade assumida novamente aqui como sendo de alguma forma essencial e original ao cinema (Leydon, p. 232). Mesmo se Leydon localiza exemplos persuasivos do que poderia ser ouvido como *close-ups* ou cortes cruzados sônicos nos trabalhos de Debussy, o privilégio dado à descontinuidade sintática como o sinal do cinema cai presa de uma falácia familiar – encorajado e instigado por esse persistentemente apelativo erro de tradução (PAULIN, 2010: 10, tradução nossa)[15].

Tomando o que é levantado nesse trecho, procuraremos estabelecer nossa visão sobre a analogia entre a música e o cinema. Em primeiro lugar, não acreditamos que o que motiva essa metodologia seja "encorajado e instigado" pelo erro de tradução (ao menos não é o que nos instiga). As propostas de interpretação que são levantadas ao avaliar a

[15] "Rebecca Leydon's work on Debussy and cinema is much better grounded in the filmmaking practices of the composer's time and draws interesting conclusions related to French film and nationalism. However, she also quotes the mistranslated passage to set up a specific correlation between the 'formal disruptions' of film technique and Debussy's 'solutions for the problem of continuity and succession': 'Cinematic devices, in other words, may have served as a source of new formal options that became available with the advent of a new narrative medium.' Indeed, they may have (even if the place of "disruption" in cinema is once again overvalued here), and I cannot prove that Debussy never thought about cinema in these terms. But once the composer's words are translated and understood correctly, the comparisons asserted in this study […] come to seem more like correlations without causation, euristic at best. Leydon is openly convinced, however, of a genuine intermedial influence, […] and partly because of its abundant 'formal discontinuity,' a quality assumed here yet again to be somehow essential and original to cinema. Even if Leydon does locate persuasive examples of what *might* be heard as sonic close-ups or crosscuts in Debussy's works, her privileging of syntactic discontinuity as the sign of cinema falls prey to a familiar fallacy—encouraged and abetted by this persistently appealing error of translation." (PAULIN, 2010: 10).

relação entre as linguagens artísticas sempre nos pareceram mais interessantes no trabalho de Leydon, conforme procuramos mostrar na primeira parte. Apesar de a autora estar disposta a defender que a relação entre música e cinema parte também de um planejamento composicional de Debussy, seus fundamentos metodológicos surgem do reconhecimento dos meios de narrativa característicos de uma época, ou seja, de como o discurso musical de Debussy sofre alterações em relação às formas musicais estabelecidas, que são análogas às alterações encontradas na narrativa cinematográfica frente ao teatro e à literatura. A inspiração de Leydon provém, em grande parte, da proposta de Newcomb que "imagina um tipo de domínio cruzado entre a música e a novela do século dezenove" (p.218). Leydon conclui que:

> [...] o cinema ofereceu para todos os artistas da virada do século os meios para produzir uma radical quebra dos modos prévios de representação do tempo e do espaço. As técnicas do cinema, como eu sugeri, são os análogos no filme para a descontinuidade formal abraçada por esses artistas, entre os quais estava Debussy. Assim, o reconhecimento da relação entre técnicas do filme e da composição pode criar um novo entendimento dessa música, particularmente na análise de suas notáveis técnicas de encadeamento formal, o qual pode ser contextualizado dentro dos "modos de continuação" peculiares a um meio de narrativa co-emergente como o filme. A montagem de câmera e perspectiva do cinema mudo, a sua reconfiguração do tempo da narrativa, e sua multiplicidade de "viewing views" fornecem aos processos formais de Debussy um elenco particularmente moderno. Talvez nós, há tempo acostumados com as técnicas do filme, apreciemos esses processos de uma maneira nova (LEYDON, 2001: 240, tradução nossa)[16].

Enquanto, por um lado, a autora ressalta o potencial do cinema para expressar anseios artísticos quanto à representação do tempo e do espaço, seu foco incide na relação entre as artes e na possibilidade de construir analogias que nos permitiriam interpretar processos musicais de maneira nova. Assim, a associação não nos parece sem causa, uma

[16] "[…] cinema offered to all turn-of-the-century artists the means to make a radical break from previous modes of representing time and space. The techniques of the cinema, as I have suggested, are the filmic analog to the formal discontinuities embraced by these artists, not the least of whom was Debussy. Thus, recognizing a relationship between filmic and compositional techniques can create a new understanding of his music, particularly in the analysis of his conspicuous techniques of formal enchainment, which can be contextualized within the 'modes of continuation' peculiar to a co-emergent narrative medium such as film. The silent cinema's montage of shots and perspectives, its reconfiguration of narrative time, and its multiplicity of 'viewing views' give Debussy's formal procedures a particularly modem cast. May we, long-accustomed to the techniques of film, appreciate these procedures anew." (LEYDON, 2001: 240).

vez que as quebras nos códigos de representação visuais, que são claramente percebidas pelo público da época, podem ser esclarecedoras para entendermos diversas transformações nas formas de narrativa que se manifestam nas artes e que estão presentes na música de Debussy.

Analogia e linguagem musical

As analogias entre a música e outras linguagens não são recentes, muitas abordagens que buscam explicar a música ou falar sobre ela lançam mão de conceitos oriundos de outros domínios. Ao longo de sua história, a música se relacionou com diversos campos de conhecimento, tais como a matemática, a astronomia e a filosofia; com a linguagem textual, trazendo como referência as suas frases, períodos, sentenças; com conceitos retóricos, aludindo a sentimentos ou significantes extramusicais; com a narrativa literária e as imagens pictóricas, que são, em maior ou menor grau de subjetividade, representadas pelos seus sons a partir da música programática do romantismo. Como pianistas, percebemos em nosso meio que a analogia e a metáfora são ferramentas importantes, recorrentes na fala de diversos professores para tratar da construção de interpretações.

Mas podemos esbarrar em uma questão: quais seriam o alcance e o limite de uma analogia? Segundo o exemplo citado por Paulin, mesmo mantendo-se no reino das imagens em movimento, é fácil encontrar situações que não são, realmente, análogas: "uma propaganda apresentando um garoto entregador de pizza sobre patins não é comparável à sequência dos 'degraus de Odessa' [de *O Encouraçado Potenkin,* de Sergei Eisenstein] meramente porque os dois usam 'cortes rápidos'" (BORDWELL apud PAULIN, 2010: 8). Todavia, do ponto de vista da técnica de montagem, as sequências citadas são, sim, análogas: ambas usam cortes rápidos. Paulin, por sua vez, parece conferir à analogia um sentido "absoluto", ao incluir na sua comparação critérios estéticos, históricos e cinematográficos que distanciam os dois objetos. Ao mesmo tempo, por exemplo, também não podemos dizer que as frases musicais são todas análogas entre si, sem definir exatamente quais parâmetros de comparação sustentam essa analogia. Apesar disso, elas continuam sendo frases na música, de forma similar a como acontecem no texto, identificadas como tal a partir de critérios estruturais e fraseológicos, porém guardando suas especificidades individuais. Por que, então, os cortes que acontecem não poderiam ser vistos como cortes, levando em consideração o efeito particular produzido por este recurso de montagem? Talvez o ponto a que devamos chegar seja a comparação entre processos e não entre dois objetos específicos, além de podermos questionar a existência do que foi denominado "realmente análogo" por Paulin. Consideramos que as analogias são construções,

dependem do contexto em que são criadas para relacionar objetos diferentes e que são reais se o processo que as cria é consistente com um determinado parâmetro de comparação.

Além disso, a ideia de imagem não é novidade para a música francesa e tampouco para Debussy. Porém, a representação da imagem até aquele momento era estática, um único instante, como fala o compositor:

> Apesar de reivindicarem o status de representacionalistas, os pintores e escultores podem somente presentear-nos com a beleza do universo em sua própria e livre, mas um tanto fragmentária, interpretação. Eles podem capturar apenas um de seus aspectos a cada vez, preservando unicamente o momento. Somente os músicos têm o privilégio de transmitir toda a poesia da noite e do dia, da terra e do céu. Somente eles podem recriar a atmosfera da natureza e dar ritmo ao seu peito ofegante (DEBUSY. In: SMITH apud LEYDON, 2001: 223, tradução nossa)[17].

A tecnologia do cinema adiciona uma dimensão temporal à imagem, até então uma particularidade da música. Logo, se a música imagética e referencial de Debussy está em movimento, parece-nos uma produtiva abordagem buscar entendê-la com o auxílio das analogias com o cinema.

O cinema através de meios específicos

Porém, qual cinema? E quais seriam as características que nos forneceriam material para construirmos nossas analogias? Paulin problematiza essa questão mostrando que o "meio específico" referente a essa arte não é visto da mesma forma pelos cineastas. Nosso trabalho, ao seguir a proposta metodológica de Leydon, busca as referências no início do cinema, junto com o surgimento dos dispositivos de edição e junção das imagens. Focamos em características da montagem do cinema e, consequentemente, na possibilidade de ver a música como um conjunto de seções que são como quadros (cenas) sonoros, ambientes (ou atmosferas) musicais com características específicas. Ao discutir a

[17] "Despite their claims to be representationalists, the painters and sculptors can only present us with the beauty of the universe in their own free, somewhat f ragmentary, interpretation. They can capture only one of its aspects at a time, preserve only one moment. It is the musicians alone who have the privilege of being able to convey all the poetry of night and day, of earth and sky. Only they can recreate nature's atmosphere and give rhythm to her heaving breast." (DEBUSY. In: SMITH apud LEYDON, 2001: 223).

importância da montagem a partir das ideias de Sergei Eisenstein (1898-1948), Paulin nos fornece um panorama claro sobre essa questão. Para Eisenstein o "cinema é, em primeiro lugar, montagem" (EINSENSTEIN apud PAULIN, 2010: 5), termo que, baseado etimologicamente em um amplo conceito de reunir, pode se referir às práticas de edição em geral, a qualquer maneira de colocar juntas as partes de um filme, o que, através das considerações de Eisenstein, adquire a característica de uma fragmentação especialmente agressiva e mesmo de uma "dissonante justaposição" (BORDWELL apud PAULIN, 2010: 5) de imagens.

Porém, outras visões sobre o cinema colocam o foco em pontos diferentes como Bazin e Kracauer (apud PAULIN, 2010: 6), que valorizaram uma estética realista, em que a montagem não é desejada, apontando tanto para o cinema neorrealista italiano, quanto para cineastas da era do cinema mudo que seguiriam esse princípio; ou ainda, a prática de edição desenvolvida na indústria americana, com um objetivo de continuidade e uniformidade de tempo e espaço que procura fazer com que a técnica que de montagem passe despercebida.

Essas oposições são importantes para mostrar que, ao escolhermos certas características de um tipo de cinema que nos serve como ferramenta de análise, não estamos buscando aplicar um rótulo, como "musica cinemática" a um determinado tipo de música, para identificar nela um funcionamento como no cinema, reconhecendo a argumentação de Paulin de que seria um rótulo vago diante da abrangência do cinema. Tampouco estamos tentando vencer o que esse autor chama de "falácia cinemática", quando, em um mundo dominado pelo cinema como uma língua comum, seria quase garantido que ao chamarmos alguma coisa de cinemático estaríamos certos em algum sentido (PAULIN, 2010: 3). Nesse cinema abordado (o cinema mudo do início do século), as mudanças instantâneas em uma determinada imagem mostrada - que se tornaram possíveis com esse meio - criaram situações muito diferentes, apresentaram rompimentos radicais em relação às orientações temporais e espaciais às quais o público estava acostumado, que por vezes eram atrativas e por outras disruptivas, na visão dos críticos da época. A característica de reunir e manipular pela montagem se mostra importante, por exemplo, no texto de Emile Vuillermoz, estudante e biógrafo de Gabriel Fauré, que foi bem conhecido como crítico de música e cinema. Em sua crítica sobre um filme de 1915, *The Battle Cry of Peace*, ele escreve:

> Aqui eu toco em uma das mais maravilhosas possibilidades técnicas da arte do cinema. Essa habilidade de justapor, no espaço de alguns segundos, na mesma tela luminosa, imagens que geralmente são isoladas no tempo ou no espaço, esse poder

> (até agora reservado à imaginação do homem) de saltar de um extremo do universo até outro, de desenhar juntos antípodas, de entrelaçar pensamentos afastados uns dos outros, de compor, como um capricho, um incessante mosaico em mutação emergindo de milhões de facetas dispersas do mundo tangível... tudo isso poderia permitir a um poeta realizar seus mais ambiciosos sonhos – se poetas se tornassem interessados no cinema e o cinema se interessasse ele mesmo pelos poetas![18] ... Mais afortunado que a pintura e a escultura, o cinema, como a música, possui todas as riquezas, todas as inflexões, todas as nuances da beleza em movimento: cinema produz contraponto e harmonia ... mas ainda espera o seu Debussy (VUILERMOZ apud LEYDON, 2001: 222, tradução nossa)[19].

Se essa forma de pensar o cinema tem presença forte nas palavras desse crítico da época de Debussy, e uma relação entre as duas artes já havia sido esboçada, tais paralelos tornam ainda mais relevantes para o entendimento da música. E ao mesmo tempo em que o ato de reunir (e a forma como isso é feito) gera efeitos na estruturação do enredo, podem existir estruturas musicais que foram "montadas", na acepção cinematográfica do termo. Dessa maneira, o exemplo de manipulação que escolhemos (o sintagma alternante) aborda bem e exemplifica o poder de juntar momentos musicais, e assim, da mesma forma que uma frase não deixa de ser uma característica tão musical quanto textual, a montagem, com seus cortes e demais efeitos, é tão musical (se for percebida na música) quanto cinematográfica, ao organizar conteúdos trabalhados no tempo. O cinema, possuindo técnicas de edição bem definidas para trabalhar os seus planos, pode nos fornecer critérios para esclarecer esses efeitos.

A descontinuidade como expressão

A proposição de que a tecnologia do cinema possibilitou uma transformação da narrativa visual e temporal não necessariamente faz dele o motivo de diversas

[18] Jean Cocteau (1889-1963) foi poeta, cineasta, dramaturgo, pintor.

[19] "Here I touch on one of the most marvelous technical possibilities of the cinema art. This ability to juxtapose, within several seconds, on the same luminous screen, images which generally are isolated in time or space, this power (hitherto reserved to the human imagination) leap from one end of the universe to another, to draw together antipoles, to interweave thoughts far removed from one another, to compose, as one fancies, a ceaselessly changing mosaic out of millions of scattered facets of the tangible world ... all this could permit a poet to realize his most ambitious dreams-if poets would become interested in the cinema and the cinema would interest itself in poets! … More fortunate than painting and sculpture, the cinema, like music, possesses all the riches, all the inflections, and all the nuances of beauty in movement: cinema produces counterpoint and harmony … but still awaits its Debussy." (VUILERMOZ apud LEYDON, 2001: 222).

transformações que se manifestam em várias áreas da arte. Textos literários anteriores, por exemplo, apresentam a descontinuidade no enredo como caso literário de *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* de Laurence Sterne, publicado em 1759. Nesse sentido, Paulin chega a uma conclusão similar: "[...] a objeção de Weyl-Nissen deve nos lembrar que, mesmo se a justaposição paratática na música pode ser sentida como análoga às sensações familiares ao cinema, essas sensações não precisam ser inerentemente cinemáticas" (PAULIN, 2010: 7).

E, no contexto que estamos avaliando, devemos notar que o uso das palavras "imaginação" e "capricho" por Vuillemoz, ou nas palavras do compositor Luciano Berio em "Entrevista sobre a Música" (*Intervista sulla Musica*, 1981*)* apontando características importantes da música de Debussy como os "mecanismos espontâneos de associação mental", não estão presentes ao acaso:

> Debussy, [...] efetivamente inventou um novo tempo musical, articulado sobre repetições, duplicações e retornos, sempre transformados, de elementos breves que mudam continuamente de funções, que descem a regiões secundárias do discurso harmônico, e depois emergem, tornam-se relevantes e adquirem outras funções, com percursos que parecem imitar os mecanismos espontâneos de associação mental (BERIO, 1981: 40).

As artes, nesse momento, chegam a um ponto de libertação das fórmulas estabelecidas pela prática comum dos séculos XVII a XIX, principalmente, e assumem formas de associação fantásticas, organizações próprias do imaginário. O modernismo não se apresentou somente nas escalas musicais diferenciadas, na valorização de sonoridades pouco próprias ao tonalismo tradicional, mas na criação de uma nova tonalidade a partir de um discurso que passa a ter outros princípios de associação, re-significando elementos já conhecidos pela tradição. Essa maneira de relacionar os sons musicais se completa em meio a um ambiente artístico de sugestões caracterizadas, nesse caso, por uma sutileza francesa:

> A genialidade de Debussy foi vir no dia exato em que era esperado, de expressar melhor do que qualquer outro o inconsciente oculto no interior de cada um de nós, de representar nos seus mais sutis refinamentos uma época da sensibilidade francesa

> que ele contribuiu mais do que qualquer outro a moldar (CHALUPT, [s.d.], tradução nossa)[20].

Assim manifestou-se René Chalupt (1885-1957) em 2 de abril de 1918, pouco depois da morte de Debussy, evocando a produção do compositor por essas características presentes nesse trecho.

Dessa maneira, convergimos com o texto de Paulin, quando este cita que "Roger Shattuck nos levaria em direção a uma conclusão similar, propondo que um amplo impulso no século XX para imitar os 'saltos súbitos' dos 'processos de pensamento do subconsciente' - e não a influência do cinema - encorajou compositores, poetas, novelistas, e artistas em direção a uma 'aparentemente áspera e arbitrária técnica de justaposição'" (SHATTUCK apud PAULIN, 2010: 7, tradução nossa)[21]. Se reconhecemos nos processos ligados ao subconsciente "o poder de evocar à sua vontade" como escreveu Debussy, e encontramos aqui também o "poder [...] de saltar de um extremo do universo até outro" e "de desenhar juntos antípodas, de entrelaçar pensamentos afastados uns dos outros" por Vuillemoz, da mesma maneira que os "saltos súbitos" e a "justaposição" de Shattuck, vemos que, embora não se deem por influência direta do cinema, como já concordamos, o cinema utiliza tais procedimentos de forma muito perceptível e atraente como "um meio de narrativa co-emergente" (conclusão de Leydon, citada acima) a essa transformação das artes, mas com características próprias que acreditamos poderem se relacionar a processos que acontecem na música, permitindo as analogias como um procedimento analítico.

Conclusão

Sobretudo, uma reflexão de W. Berry, presente na introdução do *Structural Functions in Music,* a referência que utilizamos para a nossa análise textural, está na mesma direção do caminho geral que propusemos (se substituirmos "sistema teórico" por proposta analítica):

---

20 "Le génie de Debussy fut venir au jour exact où il était attendu, d'exprimer mieux que nul autre l'inconscient caché au fond de chacun de nous, de représenter jusqu'en ses plus subtils raffinements une époque de la sensibilité française qu'il contribua plus que quiconque à façonner." (CHALUPT, [s.d.]).

21 "Roger Shattuck would lead us toward a similar conclusion, proposing that a broad twentieth-century urge to imitate the 'sudden leaps' of 'subconscious thought processes' - and not the influence of film - encouraged composers, poets, novelists, and artists alike toward a 'seemingly rough and arbitrary techinique of juxtaposition'." (SHATTUCK apud PAULIN, 2010: 7)

> [...] um sistema teórico que proporciona comentários úteis sobre a relação da estrutura com efeitos expressivos vai sugerir muitos paralelos significativos e necessários, ligando a música a outras formas de arte, especialmente as temporais (BERRY, 1987: 3, tradução nossa)[22].

A primeira parte desse trabalho buscou mostrar que as relações por analogia são significativas e foram sustentadas por uma avaliação de fatores do fenômeno musical, conforme pode ser interpretado a partir da partitura, somada ao trabalho de *performance* que realizamos com essa obra. As analogias aqui propostas resultam desse abrangente processo interpretativo, fazendo emergir percepções de direcionalidade do discurso musical e de suas implicações na forma total, através das descontinuidades inerentes à estrutura investigada (o sintagma alternante). Os resultados não se restringem, porém, à verificação do paralelismo formal entre música e cinema, uma vez que estão em jogo uma poética e uma simbólica, entrelaçadas a sua expressão como estrutura musical, e de forma mais ampla, uma maneira de expressão artística que valoriza a disrupção e se associa à potência da imaginação e dos processos de pensamento.

A discussão sobre o contexto no qual se insere nossa investigação procurou mostrar a cautela com que buscamos tratar a relação proposta entre os meios música e cinema, uma vez que esse tipo de abordagem nos parece ser bastante válido para equilibrar a especialização necessária das áreas e o contato entre seus conhecimentos. Ao mesmo tempo, põe em evidência o risco de se inferir influências exageradamente diretas que ignorariam a complexidade das relações entre meios de expressão.

Referências

BACON, Leonard Woolsey (Ed.). *The Hymns of Martin Luther*: Set to their Original Melodies with an English Version. New York: Charles Scribner's Sons, 1883. Disponível em: <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP53533-PMLP110415-Luther__Martin__Hymns.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2012.

BELLOUR, Raymond. To Alternate/To Narrate. In: ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (Ed.). *Early cinema: Space, Frame, Narrative.* London: British Film Institute, 1990. p. 360-374.

[22] "[...] a theoretical system which affords useful comment on the relation of structure to expressive effect will suggest many significant and necessary parallels linking music with other, especially temporal, art forms." (BERRY, 1987: 3).

BENEDETTI, Danieli. *A produção pianística de Claude Debussy durante a Primeira Guerra Mundial.* Dissertação (Mestrado em Música). ECA-USP, São Paulo, 2002.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Realizada por Rossana Dalmente. Tradução de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

BOTTOMORE, Stephen. Shots in the Dark: The real Origins of Film Editing. In: ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (Ed.). *Early cinema: Space, Frame, Narrative.* London: British Film Institute, 1990. p. 104-113.

CHALUPT, René. Claude Debussy. In: *Encyclopédie de L'Agora*. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em: <http://agora.qc.ca/Documents/Claude_Debussy--Claude_Debussy_par_Rene_Chalupt>. Acesso em: 11 mai. 2011.

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____*En blanc et noir*. Paris: Durand, 1915. Partitura.

DUNSBY, Jonathan. The Poetry of Debussy's *En blanc et noir*. In: AYREY, Craig;

EVERIST, Mark (Ed.). *Analytical Strategies and Musical Interpretation.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 149-168.

DUWE, M.; BARROS, G. Sintagmas alternantes na textura da obra *En Blanc et Noir* de Debussy. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. , 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 1583-1590.

_____A Poética do Conflito na obra para dois pianos En Blanc et Noir de Claude Debussy. *DAPesquisa*, Florianopolis, p. 516-536, 2011.

GUNNING, Tom. Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films. In: ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (Ed.). *Early cinema: Space, Frame, Narrative.* London: British Film Institute, 1990. p. 86-94.

LEYDON, Rebecca. Debussy late Style and the Devices of the Early Silent Cinema. *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 2, p. 217-241, 2001.

PAULIN, Scott D. "Cinematic" Music: Analogies, Fallacies, and the Case of Debussy. *Music and the Moving Image*. University of Illinois Press, v. 3, n. 1, p. 1-21, Spring 2010.

SALT, Barry. Film Form 1900-1906 In: ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (Ed.). *Early cinema: Space, Frame, Narrative.* London: British Film Institute, 1990. p. 31-44.

Menan Medeiros Duwe é Bacharel em Música (habilitação em piano) pela UDESC. Desenvolveu o projeto de Iniciação Científica intitulado *Tempo Recomposto: caminhos de ida e de volta entre composição e análise*, sob orientação de Acácio Piedade e, atualmente, trabalha sob a orientação de Guilherme Sauerbronn. No âmbito do cinema, trabalhou com trilha musical para o curta metragem *Quem é Rogério Carlos?*, exibido no Festival de Gramado e na Mostra de Cinema de Tiradentes. menan.md@gmail.com

Guilherme Sauerbronn de Barros é Doutor em Musicologia pela UNIRIO e Mestre em *Performance* pela UFRJ. Professor adjunto de piano no Departamento de Musica e no PPGMUS da UDESC, além de Editor da revista DAPesquisa, do Centro de Artes da mesma instituição. Sua produção artística tem ênfase em música de câmera e, mais recentemente, em trabalhos interdisciplinares. Em sua produção acadêmica tem priorizado análise musical e *performance*. guisauer@gmail.com