

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

JAQUELINE VALLES COSTA

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA DE FILME NA NARRATIVA DE CHAPLIN

UFRJ/CFCH/ECO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

JAQUELINE VALLES COSTA

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA DE FILME NA NARRATIVA DE CHAPLIN

Rio de Janeiro

2009

Jaqueline Valles Costa

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA DE FILME NA NARRATIVA DE CHAPLIN

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo

Orientador: Ivan Capeller

Rio de Janeiro

2009

C837 Costa, Jaqueline Valles

A influência da música de filme na narrativa de Chaplin / Jaqueline Valles Costa.- Rio de Janeiro, 2009.

77 f.:il.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2009.

Inclui videos: 286 min

Orientador: Ivan Capeller

1. Música no cinema. 2. Cinema – Música e imagem. 3. Charlie Chaplin – Obras. I. Capeller, Ivan. II Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

CDD 780

Jaqueline Valles Costa

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA DE FILME NA NARRATIVA DE CHAPLIN

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, de julho de 2009.

Prof. Mestre Ivan Capeller, ECO/UFRJ

Prof. Dr. Mauricio Lisovsky, ECO/UFRJ

Prof. Dr. Fernando Salis, ECO/UFRJ

Prof^a Dr^a Fátima Sobral Fernandes, ECO/UFRJ

RESUMO

COSTA, Jaqueline Valles. **A Influência da Música de Filme na Narrativa de Chaplin.** Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

Estudo sobre a maneira como a música de filme interage com a imagem, para realizar uma melhor transmissão do conteúdo das produções cinematográficas, tendo como referência a obra de Charles Chaplin. Para isso foram analisados três filmes neste trabalho: *Luzes da Cidade*, *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador*, que correspondem ao período de transição do autor do cinema mudo para o cinema sonoro. Dessa forma, é possível perceber as mudanças nas técnicas de composição e edição da música de filme, e também como a música deixou de ser o principal recurso sonoro, tendo de se adaptar com a chegada de outros tipos de recurso, como a fala, por exemplo. Ainda assim, no decorrer do trabalho, percebe-se que a música não foi esquecida, mas sim ganhou uma outra maneira de influenciar o espectador a penetrar no mundo do cinema.

MÚSICA NO CINEMA, CINEMA – MÚSICA E IMAGEM, CHARLIE CHAPLIN -
OBRAS.

ABSTRACT

COSTA, Jaqueline Valles. **A Influência da Música de Filme na Narrativa de Chaplin.** Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

A study about the way that a musical score can interact with the picture to convene the meaning of a film production, having Charle's Chaplin work as reference. Three of his films are analysed: *City Lights*, *Modern Times* and *The Great Dictator*. They belong to the author's transition period from the silent movies to sound cinema. In this way, the changing aspects of the writing and editing of motion pictures soundtracks can be shown, as well as the waning of music as the main sound resource in cinema, because of the arrival of other types of sound like speech. Nonetheless, music was never entirely forgotten, for it has acquired another way of reaching movie viewers.

MUSIC IN CINEMA, CINEMA – MUSIC AND IMAGE, CHARLIE CHAPLIN - WORKS.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A – LUZES da Cidade. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions, c2005. 1DVD.

ANEXO B – TEMPOS Modernos. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Estados Unidos: United Artists/ Charles Chaplin Productions. C2005. 1DVD.

ANEXO C – O GRANDE Ditador. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions. c2007. 1DVD.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	CONTEXTO DO TRABALHO	9
1.2	OBJETIVO	12
1.3	JUSTIFICATIVA DA RELEVÂNCIA	12
1.4	ORGANIZAÇÃO DE ESTUDO	12
2	METODOLOGIA	13
2.1	LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO	13
2.2	DEFINIÇÃO DO DIRETOR A SER ANALISADO	14
2.3	ESCOLHA DA FILMOGRAFIA A SER ANALISADA	15
2.4	ORGANIZAÇÃO DO REFERENCIAL DE ANÁLISE DOS FILMES	15
2.5	TÉCNICA DE ANÁLISE DOS FILMES	19
2.6	INTERPRETAÇÃO	20
3	CHAPLIN, O CINEMA E O SOM	21
4	CHAPLIN, A MÚSICA E A OBRA	27
4.1	LUZES DA CIDADE	27
4.1.2	O SOM EM LUZES DA CIDADE	27
4.1.3	ANÁLISE DO FILME LUZES DA CIDADE	28
4.1.3.1	A PRAÇA E O MONUMENTO	28
4.1.3.2	A FLORISTA ENTRA EM CENA	30
4.1.3.3	O ENCONTRO	31
4.1.3.4	NA MANSÃO DO MILIONÁRIO	34
4.1.3.5	O BAILE	35
4.1.3.6	O REENCONTRO E A FESTA NA MANSÃO	36
4.1.3.7	A FLORISTA DOENTE	37
4.1.3.8	CARLITOS ATRASADO	38
4.1.3.9	LUTA DE BOXE	38
4.1.3.10	LADRÕES NA MANSÃO	40
4.1.3.11	OUTONO	42
4.2	TEMPOS MODERNOS	43
4.2.1	O SOM EM TEMPOS MODERNOS	43
4.2.2	ANÁLISE DO FILME TEMPOS MODERNOS	44
4.2.2.1	AS OVELHAS E OS OPERÁRIOS	44
4.2.2.2	ESCRITÓRIO DO CHEFE	45
4.2.2.3	OS OPERÁRIOS	46
4.2.2.4	CARLITOS NO BANHEIRO	46
4.2.2.5	APRESENTANDO A INVENÇÃO	47
4.2.2.6	A PRODUÇÃO ACELERA	47
4.2.2.7	OS BOTÕES	48
4.2.2.8	CARLITOS SAI DO HOSPITAL	49
4.2.2.9	A HUMILDE JOVEM	50

4.2.2.10	A MORTE DO PAI DA JOVEM	51
4.2.2.11	CARLITOS NA CADEIA	52
4.2.2.12	CARLITOS E A ESPOSA DO PASTOR	52
4.2.2.13	CARLITOS E A JOVEM APÓS A FUGA	53
4.2.2.14	LADRÕES NA LOJA	53
4.2.2.15	O NOVO EMPREGO	54
4.2.2.16	GREVE E PRISÃO	54
4.2.2.17	A JOVEM DANÇARINA	55
4.2.2.18	CARLITOS, O GARÇOM	56
4.2.2.19	O IMPROVISO DE CARLITOS	57
4.2.2.20	NA AURORA	57
4.3	O GRANDE DITADOR	58
4.3.1	O SOM EM O GRANDE DITADOR	58
4.3.2	ANÁLISE DO FILME O GRANDE DITADOR	59
4.3.2.1	ABERTURA	59
4.3.2.2	A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL	60
4.3.2.3	A VOZ E O DISCURSO	61
4.3.2.4	O GUETO	61
4.3.2.5	APRESENTAÇÃO DE HANNAH	62
4.3.2.6	A CHEGADA DO JUDEU AO BAIRRO	63
4.3.2.7	O BAIRRO JUDEU CONTRA A MILÍCIA	63
4.3.2.8	HYNKEL E O GLOBO	65
4.3.2.9	A DANÇA HÚNGARA	65
4.3.2.10	O PASSEIO	65
4.3.2.11	A INVASÃO DA MILÍCIA	66
4.3.2.12	OSTERLICH	66
4.3.2.13	O BAILE	67
4.3.2.14	A TROCA DE PAPÉIS	67
4.3.2.15	O DISCURSO FINAL	68
5	CONCLUSÃO	69
	REFERENCIAL	75

1 INTRODUÇÃO

Toda a formação de um homem é fruto das suas experiências e conhecimentos adquiridos, principalmente, por meio da integração entre ele e os demais. Ainda, pode-se ir além e afirmar que essa troca de informações e convívio mútuo, é fundamental para a sobrevivência do ser humano e, assim, de sua cultura e sua sociedade. Convívio possível graças à capacidade humana de se comunicar de inúmeras formas. Assim, como afirma Jan E. Díaz Bordenave (1994, p.16):

“[...] a comunicação não existe por si mesma, como algo separado da vida da sociedade. Sociedade e comunicação são uma coisa só”.

1.1 CONTEXTO DO TRABALHO

Dentre todas as mais antigas formas de se comunicar, pode-se dizer que poucas tiveram o mesmo impacto sobre diversos povos ao redor do mundo e em diferentes épocas como a música. Não por menos, a música estará presente e com grande participação em outras formas de arte e em outros meios de comunicação.

Já no século XX, inúmeras mudanças históricas levaram à criação de outro importante e fantástico meio de comunicação: o cinema. No início, a sétima arte contava apenas com escassos recursos tecnológicos, caso se compare aos atuais, mas que não impediram o seu desenvolvimento.

Aliando o visual e o sonoro, o cinema trouxe essa herança das óperas e dos teatros musicados para as salas de projeção, continuando a trabalhar com dois dos nossos sentidos, porém numa linguagem peculiar (MÁXIMO, 2003). Afinal, ao contrário do que muitos pensam, nunca houve um cinema, de fato, mudo, porque a história da música de filme começa com o próprio nascimento do cinema, como lembra o crítico de cinema Rubens Ewald Filho:

Nunca existiu o que a gente chama de cinema mudo. Porque não havia cinema sem música, de uma forma ou de outra. Em qualquer projeção pública do antigo cinematógrafo havia sempre uma orquestra ou, no mínimo, um pianista acompanhando a exibição. Tocando música para criar um clima romântico nas cenas adequadas e música de ação do tipo *cavalaria ligeira* para as cenas de perseguição. (*apud* BERCHMANS, 2006, p.11)

As primeiras experiências com o que viria a ser o cinema datam ainda do ano de 1880, aproximadamente, quando já existiam alguns sistemas que colocavam imagens em

movimento (KLACHQUIN, 2002). Para a junção da imagem com o som, a tecnologia deveria ainda evoluir mais alguns anos, mas o desejo de aliar ambos começou desde os primórdios dessas experiências.

Mas, enquanto essa junção ainda não era possível, o trabalho do som ficava por conta dos músicos profissionais, o que já acontecia nas primeiras projeções dos Lumière (BERCHMANS, 2006, p.101), pois, na época do cinema mudo, a tecnologia disponível não era suficiente para realizar as gravações e mixagens que, hoje, são utilizadas. Porém, em seu auge, a música já se mostrava importante no meio cinematográfico, principalmente nos grandes teatros:

Apenas para ter uma idéia da dimensão do mercado na época, só a cadeia de cinemas Loew's em Nova Iorque empregava 600 músicos de orquestra, 200 organistas e tinha um repertório de cerca de 50 mil partituras. (BERCHMANS, 2006, p. 103).

Tony Berchmans (2006) afirma que, nesse momento, os diretores musicais determinavam como e quando, no filme, cada música deveria ser interpretada. E enquanto isso, técnicos e engenheiros, na Europa e nos Estados Unidos, tentavam criar um meio de sincronismo de som com a película, mesmo que esses processos descobertos fossem caros e complexos.

No decorrer da história do cinema, a música não se limitou a permanecer como um mero acompanhamento. Como descreve Tony Berchmans (2006), o ano de 1908 foi considerado o marco inicial da composição para o cinema, com a contratação do compositor Camille Saint-Saens, para realizar um trabalho próprio para um filme. Só não é considerada, de fato, a primeira música de cinema, devido aos escassos recursos tecnológicos, que não permitiam sincronismo. Além disso, os altos custos da produção, e mais a sua complexidade fizeram com que o conceito em si não se estabelecesse. Somente no decorrer da história da música do cinema, a tecnologia foi se renovando e, assim, favoreceu o desenvolvimento de novas formas de acompanhamento musical.

Por volta de 1914, quando o cinema foi ganhando mais espaço, as orquestras eram contratadas para acompanhar as exhibições, seja para ajudar a história a causar mais impacto, seja para abafar o som dos projetores. Um dos primeiros diretores que deu a devida importância à música original foi D.W.Griffith, que dizia: “Veja o filme em silêncio e então veja novamente com os olhos e ouvidos. A música dita o clima do que seus olhos vêem; ela guia suas emoções; ela é a moldura emocional para os quadros visuais” (*apud* BERCHMANS, 2006. p.102).

Somente no ano de 1926 acontece a primeira música cinematográfica sincronizada. Como lembra Tony Berchmans:

O filme é “*Don Juan*”, de John Barrymore, e a música foi composta por William Axt, David Mendonza e Edward Bowes, gravada pela Orquestra Filarmônica de Nova Iorque e sincronizada com o filme utilizando o processo Vitaphone, que nada mais era do que um reprodutor de discos 33 1/3 rpm gravados em sincronia com um rolo inteiro de filme de aproximadamente 10 minutos.(BERCHMANS, 2006, p. 104).

Dentre todos os nomes do cinema, um ficará para sempre como um dos maiores representantes da sétima arte: escritor, diretor, produtor, ator e compositor, Charles Chaplin conseguiu entender como poucos a relação entre expressão corporal, narrativa e música; poucos tiveram tanta importância e impacto antes, durante e depois da chegada do cinema falado, quanto ele. De acordo com as afirmações de Manuel Villegas López (1944), é possível analisar que Chaplin foi o ápice do cinema mudo, deixando claro em sua obra suas críticas à incorporação da fala ao cinema.

Em todos os momentos triunfou e se mostrou atento à necessidade de saber colocar a música no seu lugar. Mesmo contra a fala, Chaplin nunca seria contra a música, e, desde daquele tempo, já criava as melodias de acordo com o que acreditava que as imagens pediam. (LÓPEZ, 1944)

Assim, apesar da importância da música sobre o cinema, e por toda a evolução que sofreu desde o início das projeções cinematográficas até os dias de hoje, poucos são os trabalhos, entre livros, artigos, reportagens, críticas, que abordam a questão da música no cinema. Como afirma Roy M. Prendergast: “[] a música do cinema é uma arte negligenciada” (*apud* MÁXIMO, 2003, p.3). Ou como afirma João Máximo:

O leitor já reparou que, quase invariavelmente, o crítico de cinema fala da história, do roteiro, dos atores, do diretor, da câmera, da iluminação e até do som, mas pouco ou nada da música? Pode até admitir sua importância, o quanto é necessária e tudo o mais. Contudo, talvez por não conhecê-la tecnicamente, como acredita conhecer os demais componentes, prefere passar por cima dela. (MÁXIMO, 2003, p.4)

1.2 OBJETIVO

Neste trabalho, descreve-se como a música consegue transmitir a mensagem do filme ao público espectador, quando aliada à imagem. Para isso, tem-se como referência três importantes obras cinematográficas do artista Charles Chaplin, que marcaram a transição do artista do cinema mudo para o cinema falado.

1.3 JUSTIFICATIVA DA RELEVÂNCIA

Justifica-se a escolha do tema porque a música é um elemento importante na construção da narrativa cinematográfica, como também a importe para toda uma sociedade, sendo ela um elemento comum a inúmeras e diversas culturas.

1.4 ORGANIZAÇÃO DE ESTUDO

O primeiro capítulo, ou seja a “INTRODUÇÃO”, aborda a importância da música para uma cultura e para a narrativa cinematográfica, e como a influência musical foi se tornando cada vez mais significativa no cinema.

No segundo capítulo, é descrita a metodologia do trabalho, assim, é possível observar todos os autores e obras que serviram como referência para o trabalho, inclusive para os termos técnicos utilizados.

No capítulo “CHAPLIN, O CINEMA E O SOM”, são levantadas informações a respeito da trajetória de Chaplin, desde sua vida em Londres, a descoberta do meio artístico, até seu impacto sobre o cinema. Além disso, esse capítulo aborda o relacionamento de Chaplin com a chegada do cinema sonoro e de que forma ele lidou com essa transformação.

Já no capítulo “CHAPLIN, A MÚSICA E A OBRA”, são analisados os três filmes escolhidos para este trabalho, ou seja: *Luzes da Cidade*, *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador*. Isso inclui as sinopses de cada filme, detalhes a respeito das informações do som nas respectivas obras, como a música foi se adaptando aos novos recursos sonoros, além da descrição das músicas utilizadas nas cenas escolhidas para análise.

Por fim, no último capítulo, a “CONCLUSÃO” encerra o trabalho recapitulando os principais questões do trabalho, e faz as últimas considerações a respeito da história da música, qual a sua relevância para o cinema e como Chaplin aprendeu a lidar com esse importante elemento.

2 METODOLOGIA

Neste capítulo, há informações sobre o levantamento bibliográfico, definição do diretor a ser analisado, escolha da filmografia a ser analisada, a organização do referencial de análise dos filmes, a técnica de análise dos filmes e a interpretação.

2.1 LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

Neste trabalho, são utilizadas diversas referências para a abordagem de todos os tópicos relacionados ao trabalho.

Para questões como “o que é música”, “qual a sua importância”, “quais momentos históricos da música influenciaram sua participação no cinema”, e “o que é música de filme”, as obras que melhor abordavam os temas, foram as do músico, compositor e produtor Tony Berchmans (2006), do jornalista João Máximo (2003), do musicólogo Roy Bennet (1982, 1986), da professora de música Maria Luisa de Mattos Priolli (1976), além do seminário apresentada por Carlos Klachquin (2002).

Já para entender os principais momentos da carreira de Charles Chaplin, antes e depois de se inserir no mundo cinematográfico, “qual foi a sua postura com relação ao som, durante a transição do cinema mudo para o cinema ‘falado’ ”, e “de que maneira isso influenciou na sua narrativa”, o autor Manuel Villegas López (1944) se destacou pelos detalhes, e por viver na mesma época que Chaplin, tendo assim, a experiência do impacto de Chaplin no seu momento histórico.

Já os significados e termos musicais, que foram aplicados nas análises das músicas dos filmes, quando necessários, foram retirados da obra de Roy Bennett (1982), mais precisamente em *Elementos Básicos da Música*, que, por ser um dos cadernos de música da Universidade de Cambridge, torna-se uma referência confiável, tendo em vista a tradição dessa Universidade.

Porém, como as denominações dos andamentos das melodias e acordes podem ter sentido vago, todos os andamentos, quando descritos durante as análises, foram medidos em metrônomo – aparelho que marca, por meio de oscilações, o pulso da música. O aparelho é um *Wittner Metronom*, de fabricação alemã.

Para as informações sobre uso de câmera e como isso também colabora na narrativa, o manual de Rudi Santos (1993) tornou-se a referência, sendo bastante utilizado pelos próprios professores acadêmicos.

Para entender o modo como a cinema se afastou do formato teatral para se revelar uma arte peculiar, foi utilizado Jean-Claude Carrière (1994) como referência, devido ao reconhecimento de seu trabalho e de sua experiência com o cinema.

Para introduzir a importância dos estudos da comunicação, como parte fundamental para a construção da sociedade, e assim, entender a importância da análise desse tema, após uma intensa pesquisa, foi encontrada a obra do PhD em Comunicação pela Universidade do estado de Michigan, Estados Unidos, Juan E. Díaz Bordenave (1994), que dedicou uma obra inteira sobre “o que é a comunicação”.

Os artigos de Fernando Morais da Costa são fundamentais não só para a questão histórica da música de filme, como para a conclusão da sua importância para o meio cinematográfico, e de que forma a música causa todo um impacto sobre o espectador.

E, por fim, os demais termos para descrever certos efeitos e recursos musicais no cinema foram encontrados nos textos da Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, Rosinha Spiewak Brener [19--], do músico Alfredo Verney [19--], além do *site Produção de Programas Radiofônicos*.

2.2 DEFINIÇÕES DO DIRETOR A SER ANALISADO

Baseando-se no levantamento histórico de Charles Chaplin, conclui-se que ele foi uma das mais importantes personalidades para a história do cinema. E pela sua trajetória profissional, e pelo seu destaque no cinema mudo, Chaplin tornou-se um dos grandes inimigos da fala no cinema, o que influenciou a sua narrativa, principalmente, nos filmes *Luzes da Cidade*, *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador*, que foram os três clássicos no seu período de transição para o cinema sonoro (LÓPEZ, 1944). Devido a sua relevância para a história do cinema, e por sua relação com o som e com a música, é que Chaplin foi escolhido como o diretor a ser analisado.

Este trabalho aborda de que maneira ele criou a sua arte em função dos gestos corporais, e, dessa forma, analisa o porquê do artista ter demorado a se adaptar à chegada do som no cinema. Além disso, é analisado o fato da música ter sido o primeiro recurso sonoro a que Chaplin se rendeu, e de que maneira ele utilizou os elementos constitutivos da música (como a melodia, ritmo e harmonia) e outros recursos musicais muito comuns no cinema (*leitmotiv* e *mickeymousing*), em função do roteiro. E também como readaptou a música para a inclusão de outros recursos sonoros, como a fala, por exemplo. (LÓPEZ, 1944)

2.3 ESCOLHA DA FILMOGRAFIA A SER ANALISADA

A filmografia de Chaplin escolhida foi *Luzes da Cidade*, *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador* por serem as três obras criadas por ele, ao longo de sua adaptação aos novos recursos sonoros. Por meio desses filmes, é possível analisar não só a mudança do artista com relação ao cinema “falado”, mas também a sua crítica quanto à imposição da fala no cinema, o que influenciou diretamente na edição da música de filme em suas obras.

2.4 ORGANIZAÇÃO DO REFERENCIAL DE ANÁLISE DOS FILMES

Neste trabalho, foram escolhidas cenas que exemplificassem diversos meios de utilização da música dentro da narrativa, considerando: uso dos temas (ou *leitmotiv*), uso de instrumentos musicais e recursos sonoros que ressalte os movimentos dos personagens (técnica conhecida também como *mickeymousing*), a construção do clima da história, a relação entre música e estado emocional dos personagens.

Eleitas as cenas que apresentassem uma variedade de possibilidades de combinação entre imagem e música, passou-se a descrevê-las usando critérios musicais e critérios imagéticos.

No caso das referências musicais, são utilizados os termos italianos específicos para descrever o andamento, tendo como base as pulsações do instrumento metrônomo. Os termos são (BENNETT, 1982, p.20):

- . **Largo**: largo, muito vagaroso.
- . **Adagio**: calmo, bastante vagaroso.
- . **Andante**: em passo tranqüilo, andando.
- . **Allegro**: depressa, animado.
- . **Presto**: muito depressa.
- . **Prestissimo**: o mais depressa possível.

Com relação a outros elementos da teoria musical, também importantes nas análises, são utilizadas as obras dos músicos Roy Bennett (1982) e Maria Luisa de Mattos Priolli (1976). Entre esses elementos, estão:

- . **Melodia:** sucessão dos sons formando sentido musical (PRIOLLI, 1976, p.6).
- . **Ritmo:** movimento dos sons regulados pela sua maior ou menor duração (PRIOLLI, 1976, p.6).
- . **Harmonia:** execução de vários sons ouvidos ao mesmo tempo, observadas as leis que regem os agrupamentos dos sons simultâneos (PRIOLLI, 1976, p.6).
- . **Altura:** em que medida se revelam os sons graves e agudos (BENNETT, 1982, p.7)
- . **Volume ou Intensidade:** em que medida se revelam os sons fortes ou fracos (BENNETT, 1982, p.7).
- . **Timbre:** a qualidade ou coloração dos sons (BENNETT, 1982, p.7)

Com ao tipo de orquestração e classificação dos instrumentos, o trabalho tem como base, novamente, o autor Roy Bennett (1982), que apresenta a divisão dos instrumentos em uma orquestra. Para entender melhor quais instrumentos correspondem a cada naipe, estão, abaixo, os instrumentos mais utilizados por cada “família” (BENNETT, 1982):

- . **Cordas:** violinos, violas, violoncelos contrabaixos e harpas.
- . **Madeiras:** flautas, flautim, oboé, corne inglês, clarinete, clarinete baixo, fagote e contrafagote.
- . **Metais:** trompas, trompetes, trombones, tuba.
- . **Percussão:** tímpano, carrilhão, xilofone, sinos de orquestra, celesta, bombo, caixa clara, pratos, triângulo, pandeiro, castanholas, bloco, matraca e gongo.

Também é uma referência a este trabalho, o músico Ilem Vargas (2009) – primeiro tenor do coro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e diretor e coordenador musical do projeto ACMúsica - que cedeu entrevista em 04 de junho. Ele explica algumas técnicas musicais utilizadas nas composições para filmes, que podem ser encontradas nas obras de Chaplin, e de que forma isso influencia na transmissão da mensagem. Entre essas técnicas, foram citadas:

- . **Músicas Românticas:** são, geralmente, formadas por linhas mais melódicas, que saem do esquema de repetição comum a outros estilos. São melodias de mais fácil assimilação, em que prevalece o conjunto de notas. Normalmente, a melodia principal é realizada por instrumento solo (como violinos, flautas e clarinetas). Também é comum que se realize linhas contrárias, ou seja, mudanças dos graves para os agudos, passando assim por toda a extensão da escala musical. Esse efeito tem como objetivo mexer com os sentimentos humanos.
- . **Músicas de Tensão:** geralmente formadas por notas paradas, feita por acordes dissonantes, que causam um susto e uma indagação, que precisa ser resolvida. Porém, a intensidade com que o instrumento ou a orquestra realiza o acorde também pode provocar um sentimento de susto ou tensão.
- . **Músicas Épicas:** são aqueles que anunciam alguém ou algum acontecimento. Realizadas por instrumentos de metal, elas são baseadas em ritmos de marcha.
- . **Músicas de Terror:** notas suspensas, trêmulas, geralmente, executada em tons menores.
- . **Músicas Alegres:** executadas, normalmente, em tons maiores, que leva ao movimento, e, por isso, o ritmo é o seu elemento principal.

Ainda assim, Ilem Vargas (2009) afirma que essas são apenas algumas técnicas básicas, e nada impede que o compositor crie novas variações, a fim de transmitir aquilo que sente. Por isso, que a música de filme pode ser melhor avaliada, quando estudada junto a imagem correspondente.

E para entender a associação entre a música e a imagem nos filmes de Chaplin, também é importante ter como referência alguns recursos e efeitos, como:

- . **Mickeymousing:** como ficou conhecida a técnica onde o som descreve a imagem, e que ficou mais conhecida em desenhos animados (MÁXIMO, 2003).
- . **Leitmotiv:** herança deixada pela ópera ao cinema, esse recurso é uma criação do compositor Richard Wagner, que nada mais é do que temas, que demonstra alguma expressão, caráter, clima ou personagem (BENNETT, 1986).
- . **Música Diegética:** música que participa da narrativa (VERNEY, 19--).
- . **Música Extra Diegética:** apenas audível para o espectador do filme (BRENER, 19--).
- . **Fade In:** efeito em que o som aparece gradualmente (PRODUÇÃO, 2004).
- . **Fade Out:** efeito em que o som desaparece gradualmente (PRODUÇÃO, 2004).

Com relação às referências da narrativa, são utilizados conceitos de planos e enquadramentos, além de movimentos de câmera e efeitos visuais, descritos no *Manual de Video*, de Rudi Santos (1993):

. **Enquadramento Plano Geral:** é possível ver a figura humana, mas é difícil reconhecer os personagens e a ação. Esse é um plano descritivo, mais indicado para mostrar a posição dos personagens em cena.

. **Enquadramento Plano Conjunto:** tem como objetivo apresentar o personagem ou um grupo de pessoas no cenário, permitindo reconhecer os atores e sua movimentação em cena, mais facilmente. Ainda assim, não é possível ver detalhes da ação. Assim, é um plano descritivo e narrativo, com uma maior tendência à descrição.

. **Enquadramento Plano Médio:** enquadra o ator em toda a sua altura, deixando o restante dos cenários sem destaque. Como a ação tem maior impacto na totalidade da cena, ele tem uma função narrativa.

. **Enquadramento Plano Americano:** enquadra o personagem acima dos joelhos ou acima da cintura.

. **Enquadramento Primeiro Plano:** enquadra o personagem na altura do busto, o que torna exposto o estado emocional dos atores. Assim, é considerado de caráter mais psicológico do que narrativo.

. **Enquadramento Primeiríssimo Plano:** o rosto ou parte do rosto do personagem fica em destaque. Como a ação não é percebida, o plano foca no estado emocional, transmitido através da expressão facial do ator. Além disso, ele pode ter uma função indicativa na história, direcionando a atenção do espectador para algo específico.

Entre os movimentos de câmera, estão (SANTOS, 1993):

. **Panorâmica:** a câmera se movimenta, girando ao redor de um eixo imaginário qualquer.

. **Travelling:** a câmera se movimenta em qualquer direção, não permanecendo num mesmo eixo.

. **Zoom Out:** movimento que sai de um enquadramento mais fechado para outro mais aberto. É muito utilizado para revelar, aos poucos, outros importantes elementos no cenário

E entre os efeitos visuais, estão (SANTOS 1993):

- . **Fade In:** quando a imagem aparece gradualmente, clareando.
- . **Fade Out:** quando a imagem desaparece gradualmente, escurecendo.
- . **Fusão:** efeito onde uma determinada imagem desaparece, enquanto ou surge aos poucos. Em geral, é utilizada para indicar alterações de tempo ou cenário.

Com relação à música cinematográfica, em geral, é mais utilizado o termo “trilha sonora”, que vem do inglês *soundtrack*. Porém, tal expressão se refere ao conjunto sonoro de um filme, o que inclui os efeitos e os diálogos. Já as músicas compostas para os filmes são chamadas *score*, que em português significa “partitura”. Contudo, para que não haja qualquer desentendimento quanto ao vocabulário, esses termos serão evitados. Durante o trabalho, para descrever a obra musical composta para o cinema, serão empregados nomes como “música de filme”, “música original”, ou outros similares (BERCHMANS, 2006, p.16).

2.5 TÉCNICA DE ANÁLISE DOS FILMES

Para as análises, são utilizadas cenas de cada filme, onde a música tem grande expressão, ou seja, grande interação com a ação das personagens. Essas cenas podem ser o exemplo da técnica de edição de música utilizada no decorrer dos filmes por Chaplin e sua equipe.

Assim, as ações são descritas, assim como as músicas, para, então, serem associadas entre si. Esse processo de descrição ressalta, apenas, o que é necessário na cena para essa relação imagem-música, muito semelhante ao processo utilizado por Irineu Guerrini Jr (2001), Doutor em Comunicação e Estética do Audiovisual pela ECA-USP, e professor do Departamento de Radio e Televisão da FACO/FAAP, na matéria *Música e Articulação Visual*.

Dessa forma, a música, que tende a exercer um efeito inconsciente sobre o espectador, tem seu papel na narrativa ressaltado, ou seja, mais evidente neste trabalho, o que possibilita uma maior reflexão sobre o tema analisado.

2.6 INTERPRETAÇÃO

A interpretação é feita a partir da descrição, que ressalta as semelhanças entre as músicas e as ações da história. Assim, pode-se perceber a música como elemento que colabora na atmosfera dos acontecimentos, que ajuda a definir estado emocional de cada personagem, que muitas vezes substitui a ausência da voz, que colabora para definir a posição de cada personagem na história, que anuncia novas ações antes mesmo que aconteçam, ou mesmo que cria efeitos cômicos ressaltando os gestos corporais dos personagens, num método semelhante ao utilizados em desenhos animados.

3 CHAPLIN, O CINEMA E O SOM

Charles Chaplin tinha uma consciência da interpretação da vida e do ser humano, que a maioria dos cineastas não desenvolveu. Ele seria o responsável por trazer ao mundo das telas a vida comum. E o público compreenderia, mesmo sem o uso de palavras. Não por menos, Chaplin afirmou (*apud* LÓPEZ, 1944, p.41): “O conhecimento do homem é o segredo de todo o meu êxito”.

Charles Chaplin nasceu em Londres, Inglaterra, no final do século XIX. Filho do ator de *music-hall* Charles Chaplin, e da atriz e bailarina também de *music-hall*, Florença Harley, ou Hanna Chaplin (como se chamaria após o casamento), o jovem Chaplin tinha ainda um irmão, Sidney, e uma vida repleta de dificuldades (LÓPEZ, 1944).

O casal sonhava com a fama, apresentava-se nos teatros suburbanos e sustentavam uma família, apesar de todas as restrições financeiras. Antes mesmo de saber andar, Chaplin estreou no teatro, como lembra Manuel Villegas López (1944, pg. 47): “Necessitava-se de um *baby* para ser carregado nos braços, e esse papel de ‘extra’ foi o primeiro que desempenhou”.

Porém, antes que pudessem fazer fama, o pai faleceu e a família se viu na miséria. Hanna continuou nos palcos até precisar aderir a outras funções. Contudo, o talento da atriz ensinou a Chaplin não só o amor pela arte, mas a capacidade de observar a humanidade, incluindo os gestos (LÓPEZ, 1944).

Chaplin rendeu-se ao teatro, fazendo parte da companhia de pantomima inglesa *Fred Karno*, onde entrou em contato com os elementos típicos do circo: palhaços, bailarinas, acrobatas, entre outros. Com a *Fred Karno*, viajou para os Estados Unidos duas vezes, sendo a definitiva para a sua carreira em 1912 (LÓPEZ, 1944).

Nesse ano, Mack Sennet, que acabava de montar a *Keystone Comedies*, viu em Chaplin a esperança de um novo ator de cinema: “E um dia, num teatro de segunda ordem de Los Angeles, o *Pantage’s Theatre*, em Spring Street, viu um jovem ator que o fez rir representando *Uma Noite num Music-Hall Inglêss*. Inteirou-se do nome da companhia, *Fred Karno Company*, e do nome do ator: Charles Chaplin.” (LÓPEZ, 1944, pg. 56). Mas a relação entre ambos não aconteceria de imediato. Apenas alguns meses depois, Sennet tomou a decisão de contratá-lo. Inicialmente, Chaplin não se adaptou àquela comédia rígida e cheia de padrões. Somente ao mostrar um pouco de suas iniciativas, consegui convencer Sennet de seu talento.

Foram mais de 40 produções para o ano de 1913: “Filmes exclusivamente burlescos, porque os rígidos métodos de Sennet não lhe permitiam outra coisa, senão a aprendizagem e o

descobrimto pessoal das possibilidades do cinema.” (LÓPEZ, 1944. p. 65). Mas, a partir de 1914, Chaplin passou a ter mais liberdade ao ser contratado pela *Essanay Film Company*, onde estreou com *His New Job (Seu Novo Emprego)*. Como afirma Manuel Villegas López (1944, p. 67):

Charles Chaplin já tem os elementos de sua obra [...] e vai realizando sem tréguas, inventando, criando, estabelecendo os traços essenciais do mundo em que há de viver a sua personagem, do que havia de ser o cinema cômico daí em diante, e do que haveria de representar no cinema, e em toda a arte do século XX, aquele vagabundo de sapatos enormes, de chapéu coco, de bigodinho e de bengala.

Assim, cada vez mais a fama de Chaplin se espalhava pelo mundo. A *Essanay* perdeu seu grande astro para a *Mutual Film Corporation*, que lhe ofereceu o ordenado mais alto do cinema até então. Em seguida, Chaplin partiu para a *First Nacional Exhibition Co*, que fez dele um milionário, enquanto montava seu próprio estúdio em Hollywood (LÓPEZ, 1944).

Com a chegada da década de 20, teve início o cinema sonoro, mesmo que com um som previamente gravado. Como lembra Fernando Morais da Costa (2008, p.12):

Em 1925, a *Warner Brothers* investe no aparelho desenvolvido pela *Western Electric* para garantir o som sincrônico nos filmes, através de um único dispositivo que significava uma junção maior do toca-discos ao projetor. O *vitaphone* fazia então sua estréia em seis de agosto de 1926, com a exibição de alguns curtas-metragens, seguidos do longa *Don Juan*.

De acordo com Manuel Villegas López (1944), inicialmente, houve uma resistência por parte dos produtores em geral, que já previam a necessidade de ter que reestruturar tudo em função do som. Porém, poucos anos depois, ainda na década de 20, um sucesso mudou esse quadro e a expectativa do som no cinema: *O Cantor de Jazz*, com Al Jolson, que trouxe o sincronismo entre voz e imagem, ainda que sincronizado apenas nos poucos números musicais.

De fato, as mudanças foram necessárias, mesmo que custando grandes nomes do passado. Não foram poucos os atores que desapareceram para sempre. Entre eles: Laura Laplante, Emil Janning, Doroty Sebastian, Reginald Denny, Bebe Daniels, Lillian Gish, Lil Dagover, Dolores Costello, Glen Tyron, Renée Adorée, Richard Dix e Mary Philbin. E se houve alguém que foi contra essa inovação sonora, esse alguém foi Charles Chaplin. Não querendo se render à fala, o autor se negou ao cinema sonoro.

A voz destrói a fantasia, a poesia, e beleza do cinema e de seus personagens. Eles são seres de ilusão e sua natureza deriva precisamente do silêncio em que vivem. O cinema é poesia e beleza, criadas num mundo de silêncio, e somente desse mundo de silêncio é que as personagens podem falar à imaginação e á alma daqueles que as contemplam. Obrigá-las a falar é aniquilar-lhes todo o encanto. Dar voz a sombras é uma imbecilidade e um erro tolerável apenas para o negócio, mas inadmissível como arte. Espero que essa loucura de filmes falados passe rapidamente e que os elementos de valor que existem no cinema regressem ao caminho verdadeiro. Eu, de minha parte, jamais farei minhas personagens falar, nem a nenhum dos intérpretes de minha obra, porque tudo isso é ridículo e absurdo. Creio que poderei gastar dez milhões de dólares para produzir filmes mudos. Pelo que se refere a mim, por coisa alguma neste mundo trabalharei num filme falado. Sei muito bem que estou completamente só; é-me indiferente, tenho a certeza de que ainda existe muito campo para o cinema mudo e de que a minha personagem deixaria de ser o que é no momento em que abrisse a boca. O cinema sonoro vai atrasar dez anos o progresso da cinematografia. (apud LÓPEZ, 1994. p.87)

As palavras estavam proibidas no estúdio de Chaplin, em *Brea Avenue*, pois, como poderia o homem que havia brilhado mais que todos no cinema, graças a sua inteligência, expressividade e sensibilidade no cinema mudo, aceitar uma mudança tão brusca? E, para demonstrar sua insatisfação, em janeiro de 1931, Chaplin apresentou o filme *Luzes da Cidade*. Nessa obra, não só Carlitos continuou mudo, como logo no início do filme, Chaplin fez sua crítica na cena de um discurso em praça pública, onde o prefeito, ao invés de falar, emite sons quaisquer que nada significam. Afinal, para Chaplin, a presença das palavras não tinha sentido no cinema.

Carlitos era universal. Sua pantomima era entendida no mundo inteiro. Se o vagabundo falasse em inglês, seu público se reduziria imediatamente. Ainda havia o problema de como falar. Cada espectador havia criado sua própria idéia da voz do vagabundo. Como poderia Chaplin impor então uma só e única voz para ele? Resolveu o problema ignorando os diálogos e realizando *Luzes da Cidade* como sempre, ou seja, sem voz. Sua única concessão foi acrescentar uma música sincronizada e alguns truques sonoros, [...] usando tanto os sons como as imagens para criar efeitos cômicos. Em suas obras mudas prestava muita atenção na música, interpretada ao vivo durante as estréias. Mas dessa vez assombrou o público ao compor toda a música de *Luzes da Cidade*. (PREFÁCIO, 2003)

O apogeu da inovação sonora era fato, mas o êxito mundial da mais nova obra de Chaplin também era. Assim, o cineasta venceu nesse primeiro momento, declarando: “Seguirei fazendo filmes mudos e não falados. Seguirei trabalhando em minhas próprias idéias e em minha própria personagem” (apud LÓPEZ, 1944. p. 89)

Porém, mesmo assim, a obra de Chaplin havia dado um passo na questão do som, pois se não houve fala, houve ruídos e toda uma atenção especial para a música original, que continuou como o principal elemento sonoro de seus filmes.

Logicamente, a postura de Chaplin, ou mesmo seu sucesso, não eram suficientes para frear o avanço tecnológico. E, com o tempo, o cineasta não viu qualquer alternativa, a não ser ir se rendendo aos poucos. O próximo filme seria outro dos grandes clássicos do autor, também lançado na década de 30: *Tempos Modernos*. A idéia veio da observação dessa realidade de inovação tecnológica que surgia (LÓPEZ, 1944).

Como declara o próprio Chaplin, cinco anos após a viagem que fez pelo mundo:

Quando voltei aos Estados Unidos, depois de minha viagem pelo mundo, faz cinco anos, encontrei-me com pessoas que, a respeito do que se passava com elas próprias, demonstravam a máxima confusão. Eu também experimentei semelhante confusão. Muitas coisas em que havíamos acreditado revelaram-se mais tarde loucuras impraticáveis, e nem uma só pessoa possuía uma idéia a respeito da atitude que deveria adotar diante de tudo aquilo. Estávamos dominados por uma grande perplexidade. Pareceu-me um tema para ser aproveitado num filme. Mas o único meio para assinalar isso, ao mesmo tempo com o propósito de divertir, seria o de zombar de toda a nossa situação, satirizar os tempos modernos. No transcurso desses dias, nós desprezamos certos esforços, fomos muito longe para alcançarmos o que se chama 'eficiência', para produzirmos mais e mais, e agora nos encontramos sem dispor do que produzimos. Nossa capacidade para realização em vasta escala de tudo o que necessitamos, criou a miséria. A situação é trágica, mas também absurda e ridícula e, segundo creio, podia ser tratada humoristicamente. Toda a idéia do filme consiste em demonstrar a impotência e o desamparo do homem médio, comum, na absurda situação que não pode compreender. Ele não reclama muito da vida. Tudo o que trata de fazer é 'cavar a vida', continuar vivendo. E eis que encontra uma moça que não deseja senão um lugar decente para viver. A história gira em torno das surpreendentes coisas que podem ocorrer às pessoas simples e puras, que não querem acreditar em injuriar. Para simbolizar nossos tempos, apresentei as grandes maquinarias em que eu próprio me perco (Chaplin *apud* LÓPEZ, 1944. p. 89).

Em *Tempos Modernos*, as falas acontecem, mas não pela voz de Carlitos. O filme ainda é basicamente no estilo mudo de Chaplin, com o som constante da música original ajudando a dar sentido a cada cena. O único momento em que Carlitos mostra a sua voz é um número musical, quando faz uso de uma linguagem improvisada. (TEMPOS, 1936)

Apenas em 1940, Chaplin se rendeu de vez à fala com outro clássico: *O Grande Ditador*. Na trama, Charles Chaplin vive dois papéis opostos: um judeu perseguido e um ditador, inspirado em Adolf Hitler, que apesar de suas diferentes posições sociais, são muito

semelhantes fisicamente. O resultado dessa nova postura de Chaplin acabou provocando uma renovação em suas antigas obras (O GRANDE, 1940).

com *O Grande Ditador*, [Chaplin] aceita inteiramente o cinema sonoro. Aceita-o até ao extremo de refazer e sincronizar, com músicas e ruídos, a nova representação de *Em Busca do Ouro*. *Em Busca do Ouro* é exibido novamente em Nova York, em meados de 1942, obtendo um triunfo extraordinário. Tão extraordinário que induz os atuais proprietários de seus filmes, anteriores à *United Artist*, a realizar novas cópias sonorizadas, que se apresentam unidas sob diversos títulos de conjunto. Triunfam o mesmo tanto ou mais que ao tempo de seu lançamento, há vinte anos. Chaplin já está conquistando aquilo que se chama 'posteridade', cuja invocação tem sempre um caráter de evasão não comprometedor. (LOPEZ, 1944. pg. 99).

Mesmo com essa nova fase, Chaplin não dispensou a música, que mantém um papel importante nos filmes do autor. Claro que algumas mudanças foram necessárias para aliar as diversas formas de explorar o som. É bom ressaltar que Chaplin era, antes de tudo, um detalhista, bastante dedicado com seu trabalho e na música não foi diferente.

Como lembra López (1944), Chaplin conhecia diversos instrumentos, apesar de não conhecer a leitura musical. Mas sua sensibilidade o levava a criar a música, ao final do filme. Para isso, projetava o filme, e, sentado a um piano, buscava improvisar a música de acordo com cada cena. Quando acreditava já ter terminado uma parte, repetia, até gravar num disco. Tendo em mente o significado de cada uma das partes, passava essas informações ao compositor responsável pela orquestração.

Um dos parceiros de Chaplin foi David Raksin, com quem trabalhou em *Tempos Modernos* e em *O Grande Ditador*, que afirmou:

Chaplin era um músico instintivo. Sua formação era a do *music hall* inglês. Não sabia uma nota de música, ia me assobiando ou cantarolando seus temas, eu passava-os para a pauta, harmonizava-os, orquestrava-os, e assim as coisas foram sendo feitas. Ele podia não conhecer música, mas sabia exatamente o que queria. (Raksin *apud* MÁXIMO, 2003, p. 158)

Porém, nem sempre as estratégias de Chaplin vinham de suas próprias criações. Algumas melodias eram nada mais que suas canções favoritas, que ele julgava estar de acordo com o contexto: “[...] caso da espanhola *La Violetera*, em *Luzes da Cidade*, usada, com a ajuda de Alfred Newman, como motivo da florista cega, e também da italiana *Io Cerco La Tittina*, em *Tempos Modernos*.” (MÁXIMO, 2003. p. 182). Foi em *Tempos Modernos* que Chaplin criou o seu primeiro tema original, que se encaixou perfeitamente às cenas a ela destinadas. Mais tarde, o tema se transformaria na famosa canção *Smile*, com letra de John

Turner e Geoffrey Parson, tendo como primeiro representante o cantor Nat King Cole, como também lembra João Máximo (2003).

Mas para todos esses trabalhos musicais, Chaplin precisou do auxílio de profissionais que entendessem sobre teoria musical. E, durante esse momento da sua carreira, as parcerias se deram de diversas formas. A parceria entre Raksin e Chaplin não foi das mais fáceis, devido à personalidade de ambos, isso fez com que grande parte da música do filme de *O Grande Ditador* ficar nas mãos de Meredith Willson.

Willson deu-se muito melhor com o gênio de Chaplin. Por um motivo: enquanto Raksin trabalhou lado a lado, cena por cena, nota por nota, com o ator-autor-produtor-diretor-compositor de *Tempos Modernos*, Willson – que mais tarde faria sucesso escrevendo musicais para a Broadway, um deles *The Music Man* – anotava o tema cantarolado ou dedilhado no piano por Charles Chaplin e depois o desenvolvia em casa, longe dele. (MÁXIMO, 2003, p. 157)

João Máximo (2003) afirma que a personalidade de Chaplin sempre foi uma questão diretamente relacionada à escolha de sua equipe. O próprio Raksin começou a trabalhar com ele, após a desistência de Alfred Newman (parceiro de Chaplin em *Luzes da Cidade*), devido às inúmeras exigências de Chaplin, aos seus arranjadores e diretores.

Apesar das divergências, os resultados foram aclamados por crítica e público. E todas as obras, *Luzes da Cidade*, *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador*, tornaram-se clássicos do cinema.

4 CHAPLIN, A MÚSICA E A OBRA

Nos próximos ítems, são analisados os filmes escolhidos neste trabalho, assim como são apresentadas as interações entre imagem e música.

4.1 LUZES DA CIDADE

Neste clássico de Charles Chaplin, o famoso personagem Carlitos (Charles Chaplin), o vagabundo, apaixona-se por uma humilde florista cega (Virginia Cherrill), que, por uma série de coincidências, acredita que ele é um homem rico. Sem querer desfazer a fantasia da jovem, o vagabundo tenta conseguir, de todas as formas, algum dinheiro para que a moça possa operar os olhos. Nisso, o vagabundo conhece um milionário excêntrico (Harry Myers), que passa por um processo de separação e inúmeras vezes é encontrado bêbado e deprimido. Ao salvá-lo de um suicídio, o vagabundo se torna amigo do ricoço. Porém, a cada vez que o efeito da bebida passa, o milionário volta ao seu temperamento arrogante novamente. (LUZES, 1931)

4.1.2 O SOM EM LUZES DA CIDADE

Apesar de Chaplin não se render à fala em *Luzes da Cidade*, essa é a primeira obra sonora cinematográfica do autor.

Se antes as músicas já tinham um papel importante nas projeções do cinema mudo, neste filme a ser analisado, Chaplin dá a esta questão uma atenção toda especial. Por meio de mudanças de timbres de instrumentos, variações de andamento, ritmo e intensidade, o autor cria uma forma da música corresponder à imagem, ressaltando os estados emocionais das personagens e seus gestos (principalmente para criar um efeito de humor, também conhecida como técnica *mickeymousing*). Além disso, a música também ajuda a posicionar os personagens na história, criando o clima do filme. (LUZES, 1931)

E para melhor atender essa relação entre imagem e música, Chaplin utiliza-se de temas, que ajudam na identificação (também conhecido como *leitmotiv*). (LUZES, 1931)

Além da música, restam ainda outros efeitos sonoros que correspondem ao som dos próprios objetos da cena. Como Chaplin ainda está em sua fase experimental com o som, vale lembrar que a maioria das cenas ainda carece de efeitos sonoros, se comparadas às produções

de hoje. Esses efeitos sonoros são apenas utilizados em momentos estratégicos, quando se tornam a base da pantomima. (LUZES, 1931)

Assim, Chaplin integrou o som à pantomima e ao romantismo do filme. Mas apesar de surtir impacto, e de todo o sucesso do filme na época, ainda assim, esse não seria o futuro do filme sonoro. A fala estava consolidando seu espaço, como outras formas de lidar com o som. Em outras palavras, não restaria alternativa à música, a não ser se adaptar aos novos tempos e se tornar um elemento estratégico, e não mais o elemento sonoro principal. (LUZES, 1931)

Nota-se que a presença da música nesse momento de *Luzes da Cidade*, além de constante, é extremamente descritiva. Hoje, desconstruir o papel da música de filme faz parte de certas experimentações. Mas isso aconteceria mais tarde. (LUZES, 1931)

4.1.3 ANÁLISE DO FILME LUZES DA CIDADE

Esta análise foi dividida em tópicos com algumas cenas do filme *Luzes da Cidade*, que exemplificam os principais recursos sonoros e métodos de composição utilizados durante o filme.

4.1.3.1 A PRAÇA E O MONUMENTO

A primeira cena que merece um destaque especial é a cena inicial. Num plano geral, aparece uma multidão atenta ao prefeito, que logo vai inaugurar um monumento. Para essa cena, instrumentos de sopro do naipe de metal soam acordes baseado em ritmo de marchas, que anunciam o acontecimento.

Já em plano conjunto, é possível ver mais de perto o prefeito gesticulando e falando com o público presente. Nesse momento, Chaplin fez questão de acompanhar o discurso com uma música com notas em andamento bastante acelerado, que se repetem com frequência. Até então, é a música que predomina como elemento sonoro, o que era comum nos filmes mudos.

Através do plano americano, o filme foca a atenção no prefeito que discursa. Mas, para surpresa dos espectadores da década de 30, durante o discurso que precede a inauguração, o autor faz questão de expor sua crítica à fala no cinema: desse discurso não saem palavras, apenas sons com um timbre que consegue transformar um momento sério em algo cômico. A fala não significa nada - nem para Chaplin, nem para a cena. Por meio da comédia, o autor deixa, novamente, a sua mensagem, tendo a inteligência de se aproveitar de uma

circunstância, em que, mesmo na vida real, as palavras pouco interessariam ao público. Durante esse efeito sonoro contrário à fala, a música não cessa.

Ainda durante o discurso, para destacar ainda mais esse efeito da banalização da fala, a imagem do prefeito chega a aparecer em primeiro plano.

Um casal presente na inauguração, ao lado do prefeito, também discursa. Mas o efeito cômico é o mesmo: a música agitada prossegue, enquanto no lugar das palavras, soam ruídos, que acompanham as modulações da fala, mas não dizem absolutamente nada.

No momento da inauguração, o discurso cessa, assim como a música que termina em *fade out*. No ápice da expectativa do público presente, o casal e o prefeito se preparam para tirar o pano que cobre o monumento, enquanto soam acordes introdutórios, com as mesmas características dos acordes introdutórios do início do filme: instrumentos de sopro do naipe de metais que marcam um ritmo de marcha, e emitem notas em escala crescente.

Porém, ao puxar o pano, a surpresa deixa de ser o monumento em si, mas sim o pobre vagabundo que dorme nos braços da estátua.

No momento em que puxam o pano, o plano conjunto mostra o efeito do pano revelando Carlitos e o apresentando à história. Logo em seguida, o plano médio dá um destaque na figura de Carlitos sobre os braços da estátua.

No instante da aparição de Carlitos, a música que envolve a cena não tem a mesma grandiosidade de antes, pois o arranjo se torna mais simples e o andamento diminui. Afinal, esse é o momento de levar o espectador para o mundo cômico e inocente do vagabundo, que ainda está acordando de seu sono.

Mas logo em seguida, quase emendando uma música na outra, uma nova melodia bem acelerada e orquestrada parece se revoltar junto com a multidão e as autoridades. E essa agitação permanece durante um tempo, devido às trapalhadas de Carlitos. Vale lembrar que, nessa hora, a melodia, apesar de corresponder ao sentimento de irritação das autoridades, não deixa de corresponder à pantomima de Carlitos, que acontece em meio a essa agitação. Afinal, trata-se de uma comédia, e o bom humor predomina na história.

Antes que Carlitos possa, enfim, ir embora do meio da confusão, toca o hino americano, emendando na música anterior. Interagindo com a música diretamente, toda a cena se transforma, realizando uma “quebra” no clima de toda a agitação. Os presentes ouvem atentamente o hino e mudam sua postura, para uma mais séria e respeitosa. Carlitos também tenta fazê-lo, e tira o chapéu. Mas o seu lado desajeitado e desequilibrado tira-lhe essa postura de respeito, o que o torna um elemento cômico diferente dos demais. Quando o hino acaba, toda a confusão retorna.

Nessa alternância entre a música que remete à agitação, pela presença de Chaplin, e o hino americano, também se explora um outro efeito sonoro: a diferença entre a música diegética, ou seja, que faz parte da cena, e a música extradiegética, que não interfere na ação dos personagens, e é apenas audível para os espectadores do filme. Apesar de não serem poucos os momentos em que a música diegética faz parte da história - tanto para os atores, quanto para os espectadores - é a música extradiegética que predomina no cinema, incluindo as obras cinematográficas de Chaplin. Afinal, não são todas as cenas que pedem uma orquestra ou um aparelho de som presentes.

A música é um elemento sonoro capaz de nos dirigir às emoções de maneira inconsciente. Ela se une tão perfeitamente ao visual que o espectador sente o impacto musical, mas não foca sua atenção nesse recurso - e, poucas vezes, poderia se lembrar de quais foram os momentos em que a música foi incluída no filme.

Como já dito, a música diegética (o hino americano) tem um efeito de “quebra”: interrompe uma ação por pouco tempo, dando movimento à seqüência. Essa “quebra” é capaz, inclusive, de abafar um pouco do bom humor, mas não completamente, graças a figura do Carlitos, que destoa dos demais, devido ao seu comportamento atrapalhado.

Ao término do hino, o guarda de continência, em destaque num plano americano, já se permite a obrigar Carlitos a descer da estátua. No gesto de raiva do guarda, acaba por chamar a música anterior, retornando toda a agitação de antes.

A seqüência do monumento termina quando Carlitos escapa pulando a grade, assim como faria um vagabundo. Para finalizar a cena, aos poucos que Carlitos foge do tumulto, a música perde a riqueza do arranjo, tornando-se mais simples, e de melodia mais lenta. E a música e a imagem terminam em *fade out*.

4.1.3.2 A FLORISTA ENTRA EM CENA

Num efeito de *fade in*, surge, em primeiríssimo plano, uma cesta de flores. Em poucos instantes, essas flores se fundem ao rosto também em primeiríssimo plano da florista. Esse jogo de imagem realiza uma associação direta, entre ela e o elemento “flor”. E essa associação é importante acontecer nesse início do filme, já que se repete no decorrer da história. Como música de acompanhamento, toca o som do instrumental da canção de *La Violetera*, que se caracteriza por uma linha mais melódica, com notas mais interligadas, com grande destaque para os instrumentos do naipe de cordas. Dessa forma, a imagem e o som introduzem o espectador no mundo humilde, sentimental e inocente da florista cega.

Para completar essa associação entre a florista e a flor (seu material de trabalho), a imagem do rosto da jovem se funde ao de uma imagem, em plano médio, dela sentada junto ao cesto de flores.

De repente, aparece Carlitos, que logo será apresentado também a esse mundo humilde da florista.

Sem poder atravessar a rua devido aos luxuosos carros, Carlitos faz mais uma inconveniência típica, entrando em um dos carros para atravessar o banco dos passageiros e chegar até a calçada.

Por não enxergar, a florista pensa que o vagabundo é um homem rico. Ela oferece uma flor e, para ajudar a pobre moça, Carlitos aceita, sem perceber que ela é cega. Quando ela tenta pegar a flor do chão usando apenas o tato, sem saber que a flor já havia sido recolhida, Carlitos percebe a situação e se comove. Logo em seguida, o verdadeiro dono do carro surge, entra no automóvel e bate a porta.

Chaplin não usa o som da porta batendo: vemos apenas a ação e o sentido se estabelece por associação. Provavelmente, para Chaplin, a imagem já seria o suficiente para transmitir a mensagem, mas a música era insubstituível para manter a atmosfera de fantasia.

Num plano conjunto, ela estende a mão, ao som da porta batendo, para tentar devolver o troco. Carlitos, ainda ao seu lado, prefere não se revelar, e a vigia, em silêncio. Senta-se ao lado de uma fonte e a observa. A moça se dirige com um vaso de plantas para a fonte.

Enquanto enche o vaso com água, o vagabundo continua observando a pobre moça, encantado. De repente, em meio a esse romantismo, mais uma “quebra” cômica: num breve silêncio, a música é interrompida quando a florista, sem saber que Carlitos está ao seu lado, joga água sobre ele, limpando o vaso. O silêncio já seria o suficiente, pois a mudança não é tão brusca. O clima é ainda de inocência, já que a pobre moça não compreende o que fez.

Mesmo assim, a cena cômica se torna uma brecha para o fim da seqüência. Carlitos decide ir embora e a cena chega ao fim. Música e imagem cessam em *fade out*.

4.1.3.3 O ENCONTRO

Acordes em tons menores (típico elemento de suspense e tensão nos filmes), com destaque para instrumentos de sopro do naipe de metais, soam, enquanto o entretítulo avisa ser noite na próxima cena.

A imagem surge em *fade in*. Num plano conjunto, o milionário bêbado desce as escadas com uma mala. Soam acordes graves, que se finalizam com um acorde dissonante, deixando o

clima ainda tenso, e causando uma indagação, ou seja: há alguma coisa acontecendo, e isso precisa de uma resposta.

De repente, a música, então, retoma um tom mais agudo, mas não com a mesma suavidade do tema da florista. Agora, esses acordes mais agudos e pausados apenas ressaltam a ação desse homem, indicando que algo estava para acontecer.

Já um plano americano destaca o homem envolvendo uma corda no pescoço. E na medida em que isso acontece, os acordes crescem. E, ao apertar a corda, um susto: o momento é de tensão maior, quando a orquestra corresponde a esse impacto, com notas mais fortes, agudas e de maior duração.

Mas Carlitos quebra a tensão, na sutileza, apenas chegando até o local. O milionário faz uma pausa, e dirige sua atenção até à escada. A câmera acompanha o olhar do bêbado numa panorâmica, a fim de destacar a figura de Carlitos.

Enquanto Carlitos desce as escadas, seus passos são ilustrados por sons musicais mais divertidos, ou seja, em notas de arranjos mais suaves, sem uma orquestração completa, e em escalada decrescente. Ainda ressaltando as ações, a música acompanha os gestos descontraídos do vagabundo, que acena para o homem e limpa o banco antes de sentar.

Ao parar e admirar a flor que comprou da moça, Carlitos nos remete, mais uma vez, ao romantismo e à florista. A música colabora para isso, dirigindo a atenção do espectador para essa mudança, por meio de uma música mais melódica.

Contudo, o bêbado volta ao comando da cena. A câmera realiza outra panorâmica para destacar o milionário novamente, e a orquestra retoma a tensão tornando-se mais acelerada e dinâmica, num andamento *prestíssimo*.

O homem amarra a corda numa pedra. Carlitos vai, aos poucos, penetra no universo dramático do homem, ao perceber que o bêbado está prestes a se matar.

Porém um acorde mais intenso se impõe, enquanto Carlitos tenta evitar que o homem se jogue no mar.

O silêncio toma conta mais uma vez da cena, para a bronca de Carlitos, deixando também um espaço para ressaltar o recurso sonoro da pedra que o bêbado deixa cair sobre o pé do vagabundo.

Mas, como não se trata do som real de uma pedra caindo, o efeito funciona mais como elemento cômico.

Carlitos reclama da dor saltitando, enquanto segura o pé machucado. Durante esses gestos, é acompanhado por sons em escala decrescente, que também exercem um efeito cômico.

Carlitos retira a corda do pescoço do bêbado, enquanto acordes orquestrados, bem fortes e pausados, em escala crescente, alimentam o suspense da cena.

O milionário não reage.

Carlitos, porém, muda o clima outra vez: insiste com o homem que desista de se matar e aponta para o céu, enquanto surge uma música mais melódica, de andamento mais lento, com destaque para os instrumentos de cordas, ressaltando esse sentimento de esperança.

Enquanto nossas atenções se dirigem para o universo de Carlitos, o bêbado vai penetrando nesse mundo, emociona-se e chora. Ainda no comando da cena, Carlitos encoraja o homem, tomando uma nova postura, mais forte e rígida, ao som de acordes mais intensos, pausados, em escala crescente.

Como não poderia deixar de ser, o bom humor aparece também, fazendo uma “quebra” no clima: o engasgar de Carlitos torna-se ainda mais engraçado com os sons que o acompanham (sons de arranjos mais simples, e em escala decrescente).

Carlitos se recompõe da tosse, e volta a consolar o homem, em meio a uma música mais melódica, novamente.

Porém, um “não” do bêbado, que decide se matar de novo, retoma toda a tensão, com o mesmo esquema do acompanhamento intenso da orquestra, que bem substitui a palavra do bêbado.

Carlitos tenta evitar, mas a música acelerada, que serviu como tema das tentativas de suicídio do bêbado, já indica que o que predomina é a posição do bêbado.

O perigo permanece quando a corda, sem querer, vai parar no pescoço do vagabundo. O bêbado joga a pedra ao mar.

Num breve silêncio, o vagabundo é quem cai, ao som de um recurso que ressalta a queda, em escala musical decrescente (mais uma vez a idéia de descer é acompanhada pela escala musical, assim como acontece com os passos de Chaplin na escada).

A música retorna acelerada (sendo este o mesmo tema do tumulto na inauguração do monumento) para acompanhar a agitação que se mistura com a pantomima: o bêbado vai tirando a roupa para se jogar no mar e o salvar. Contudo, acaba caindo na água (o recurso sonoro da queda aparece novamente). Os dois se atrapalham. Mas para indicar que o perigo já passou, o compasso é um pouco menos acelerado, mais precisamente em *allegro*.

Após ajudar Carlitos a sair da água, o milionário agradece pelo esforço do vagabundo. Os dois desajeitados se atrapalham novamente, e, ambos acabam caindo na água de novo. Porém, como não há mais perigo, a mesma música em *allegro* prossegue.

Quando os dois conseguem sair da água, ainda se atrapalham. A música se transforma mais uma vez. Ainda trazendo um ar levemente cômico, o andamento diminui ainda mais, ficando em *andante*. Assim, a nova melodia indica o fim do perigo e do episódio na água.

Os dois se dirigem para a casa do bêbado milionário.

Na saída, encontram com um guarda. Ao subirem as escadas, Carlitos se lembra da flor, que esquecera no banco. Como, nesse momento, a mente de Carlitos se direciona até a florista por meio da flor, volta-se a escutar um tema mais melódico.

Carlitos se despede do guarda e a cena e a música terminam em *fade out*.

4.1.3.4 NA MANSÃO DO MILIONÁRIO

Um plano conjunto apresenta a moradia do milionário.

O mordomo acende as luzes da luxuosa mansão e vai à porta, abri-la para o patrão e seu convidado. Contribuindo para o ar majestoso do ambiente, toca uma valsa no andamento *adagio*, que pode remeter o público aos palácios da realeza.

Enquanto o homem rico e o vagabundo brindam à amizade, toca-se o uma melodia não tão grandiosa como a valsa, sendo mais pausada, que se encaixa perfeitamente para construir um universo mais descontraído.

À medida que Carlitos vai ficando bêbado, a música se anima, ganhando mais velocidade. Tonto, ele cai sobre as teclas do piano, que emite as notas. Ao se desequilibrar e cair na poltrona, Carlitos cessa abruptamente a música que o acompanhava.

Contudo, quando o milionário novamente pensa em se matar, uma outra música surge diante do seu desespero, com acordes mais intensos, fortes, carregados de tensão pelos instrumentos de sopro do naipe de metal.

Mais uma vez, Carlitos tenta impedi-lo. Nessa disputa entre os dois, soam acordes ainda mais orquestrados e fortes.

Carlitos usa, mais uma vez, o seu discurso sentimental, ao som de uma melodia contínua, suave, com notas mais interligadas, e, assim mais comovente.

Contudo, o disparo acidental da arma torna-se um recurso sonoro que interrompe a música e realiza outro corte.

Um breve silêncio se mantém na mansão. Até que o bêbado se joga sobre o piano, emitindo um acorde dissonante, que causa um susto e cria um suspense.

Em outra tentativa de consolo de Carlitos, toca de uma música mais melódica.

E de repente, o milionário decide viver. Carlitos se assusta com as palavras cheias de força do homem, enquanto qualquer espectador poderia se assustar com a surpresa da força da orquestra, que se coloca no lugar das palavras do milionário.

E, para expressar a felicidade de continuar a viver, a orquestra preenche a cena com essa vivacidade: acordes em tons maiores, um arranjo orquestrado, com destaque para os instrumentos do naipe de metal, como orquestra de baile, num ritmo acelerado (em *presto*). A imagem termina em *fade out*, mas a música permanece.

4.1.3.5 O BAILE

Para dar continuidade à cena anterior, e confirmando a decisão do milionário, a música continua até a mudança da cena da mansão para a cena de um baile. Nessa transição, cria-se um efeito sonoro, onde a música diegética se confunde com a extra-diegética.

A cena do baile surge aos poucos em *fade in*, e num plano conjunto, que apresenta o ambiente e os participantes dançando no salão.

Ao término da música, os participantes vão deixando o meio do salão, abrindo espaço para os outros personagens que chegam.

A música do baile também cede sua vez a uma melodia mais tranqüila, em *andante*, que não se caracteriza pela orquestra de baile. Essa nova melodia já prepara o espectador para um momento de menos euforia.

A pantomima de Carlitos coloca a figura do vagabundo em destaque, no meio de pessoas da alta sociedade.

Entre os principais momentos, está o do charuto: após trocar diversas vezes de charuto com o amigo milionário, Carlitos arremessa o seu para longe, e este cai sobre a cadeira de uma senhora. A cena dessa senhora sentando sobre o charuto se destaca em primeiríssimo plano.

Ela levanta aos berros. Mas, se a fala não é permitida, a música a substitui e acelera o andamento. A pequena confusão, então, acontece: Carlitos tenta apagar o fogo, os acompanhantes da moça tiram satisfações, o milionário bêbado tenta defender o amigo, e, depois, a troca de cadeiras, que leva sempre alguém à queda. Somente quando Carlitos e o milionário sentam tudo se calma, inclusive a música.

Porém, essa normalidade logo é quebrada pela animação da festa. Com serpentinas voando, a alegria toma conta dos convidados, e a música, é claro, acompanha esse momento de festejo, exaltando-se ainda mais.

Na hora da comida, o macarrão é servido enquanto a serpentina se mistura ao prato. Cada um dos fios de macarrão é sugado por um efeito sonoro em escala crescente, dando apenas um toque a mais, ainda que sutil para o comportamento humorístico de Carlitos.

Outro momento interessante acontece em seguida: um casal surge no salão, e realiza uma sátira das performances de tango. A música traz um pouco da dramaticidade típica da dança, sem ser o tango de fato. Assim, imagem e o som trazem informações o suficiente para identificar o tango, mas de uma forma satírica mais adequada à pantomima de Chaplin.

O casal parece estar brigando, a ponto de Carlitos tentar separá-los. O vagabundo interrompe o número e a platéia se levanta. Só resta aos dançarinos sair. - e a música chegar ao fim.

Logo em seguida, os músicos aparecem e dão início, novamente, à música diegética, só que, desta vez, chegando ao ápice da alegria na festa.

Todos se levantam para dançar, acompanhando o ritmo dessa animação. Carlitos mostra-se contagiado com a música e com a festividade dos presentes, mas se controla. Num mal entendido, acredita que a senhora que espera o marido para dançar está lhe fazendo um gesto. Rapidamente, a puxa e os dois começam a girar de forma frenética pelo salão. O plano conjunto mostra não só a dança de Carlitos com a senhora, como a reação dos demais presentes que abrem espaço para os dois.

Na confusão, o marido consegue tirar a mulher dos braços de Carlitos, mas ele, tonto dos giros, continua se movendo sozinho. Logo gira com o garçom, que desequilibra a bandeja e deixa alguns pratos caírem, assim como ele cai - junto com Carlitos.

Como de costume na obra de Chaplin, quando o clima não permanece o mesmo dentro de uma seqüência, a música anuncia este efeito com alguma mudança ou cessando. Dessa vez, a música, assim como a imagem, cessam em *fade out*.

4.1.3.6 O REENCONTRO E A FESTA NA MANSÃO

No decorrer da história, Carlitos reencontra o amigo milionário bêbado, que lhe chama para a sua casa.

Na mansão, acontece uma festa. Inicialmente, o evento aparece em um plano conjunto, mostrando o ambiente e os convidados ao espectador. A música soa com vivacidade, orquestrada e em andamento *allegro*, como aconteceria em uma festa típica entre amigos.

Apesar das trapalhadas, e da agitação do ambiente, um recurso sonoro simples é o que marcaria toda essa passagem. Após engolir um apito, os soluços do vagabundo não escondem o fato. A cada soluço, o som do apito.

Enquanto a festa está animada, o som do apito é um incômodo apenas para Carlitos. Porém, quando um cantor se prepara para fazer uma apresentação, esse recurso se torna o elemento central para o efeito humorístico da cena, pois, constantemente, o cantor é interrompido por Carlitos. A cena sequer tem música, e nem se escuta a voz do cantor: deixa-se apenas o som do apito. Os gestos tentam disfarçar, mas em vão. O som denuncia Carlitos. E a imagem, em plano americano, possibilita destacar o movimento da parte do tronco de Carlitos, típica do soluço. Só resta ao vagabundo sair da sala.

Carlitos muda de ambiente e fica mais descontraído, pois não incomoda mais ninguém.

Uma nova música surge, nem tão melódica quanto os temas românticos e nem tão viva ou dramática. E o apito é ainda o centro da pantomima nesse momento.

Um carro pára, pensando ter sido chamado por Carlitos, e cachorros o seguem.

Até que Carlitos interrompe mais uma vez o cantor, quando invade a sala junto com os cachorros.

O som dos cachorros não é escutado, já que o filme trabalha pouco com o som ambiente. O que importa mais é o apito.

Quando Carlitos e os cães invadem a festa, é que se percebe que a música de fundo está associada à música diegética, apresentada pelos músicos da festa.

Mas com a interrupção de Carlitos e dos cães, os músicos param e a música também.

Como Carlitos já havia interrompido a música, a cena termina com o silêncio. A imagem desaparece em *fade out*.

4.1.3.7 A FLORISTA DOENTE

Ao som de uma música mais suave, melódica, Carlitos começa a entrar no universo da florista. Tenta encontrá-la, mas ela não está onde costuma trabalhar. Vai até a sua casa, e a encontra doente junto ao médico. O tema romântico dos dois reaparece: *La Violetera*, com grande destaque para o naipe de cordas.

Pela tristeza de vê-la assim, Carlitos termina sentado na escada da moradia da moça. Até que a imagem e a música cessam em *fade out*.

Saindo desse clima de tristeza e melancolia, Carlitos aparece trabalhando. Agora, a música surge com acordes em *andante*, e com o ritmo mais acentuado, que demonstram a luta de Carlitos.

Embora suas ações sejam tipicamente cotidianas, a possibilidade do cômico está sempre à espreita. De fato, o trabalho é algo comum àqueles que precisam de um retorno financeiro, mas os cavalos e o elefante passando pela rua causam apreensão acerca do que Carlitos terá de limpar mais tarde. Enfim, a imagem e música cessam, mais uma vez, em *fade out*.

4.1.3.8 CARLITOS ATRASADO

Após uma visita à casa da florista, Carlitos está atrasado para o trabalho. Os passos acelerados de Carlitos são ressaltados pelos instrumentos de corda, que acompanham, na mesma velocidade, a corrida do vagabundo.

Ao encontrar com o patrão, os dois iniciam uma conversa. Para o espectador, a mensagem dessa conversa é dada por meio de gestos, e seus respectivos recursos sonoros. Para focar esse diálogo, o plano americano enquadra os dois na tela.

Assim, nesse diálogo, Carlitos é mandado embora, o que é reforçado por um acorde forte e agudo da orquestra, que corresponde à decisão do chefe.

Carlitos, na posição de um empregado desesperado, implora e lamenta, ao som mais melódico, e, por tanto, mais piedoso.

Só que, mais uma vez, o acorde intenso define o “não” do patrão.

Primeiro, o silêncio para o fim da discussão, causando um instante de lamentação, reflexão e espera para a próxima cena. Em seguida, uma música mais melódica acompanha a saída de Carlitos.

4.1.3.9 LUTA DE BOXE

Desempregado, Carlitos faz um acordo com um desconhecido: os dois se inscrevem para uma disputa de boxe. Porém, eles forjam a luta. Dessa forma, ninguém se machuca e ainda repartem o prêmio do vencedor meio a meio.

Num efeito de *fade in*, surge a arena do boxe e a platéia, todos enquadrados em um plano conjunto, o que ajuda a apresentar o novo ambiente da história para o espectador. A música que soa é um tema vivo, em *andante*, com acordes bem orquestrados, que também ajuda a apresentar esse espetáculo.

Tudo parece estar bem, para Carlitos, que espera junto aos outros lutador num local reservado a eles. Até que a música cessa em *fade out* e soam acordes introdutórios menos orquestrados, que anunciam a chegada um outro personagem, e, assim, prepara para uma mudança na história.

Esse novo personagem entrega uma correspondência ao parceiro de Carlitos.

A correspondência surge em primeiríssimo plano e indica que o parceiro de Carlitos é perseguido pelos policiais.

O homem se desespera e foge, enquanto toca uma música com batida rítmica em *allegro* e acordes de violinos bem acelerados.

Silêncio após a fuga: a passagem desse personagem na história termina aqui.

Música mais pausada, em *andante*: só resta ao organizador do evento encontrar outro lutador para ir ao ringue disputar a vitória com Carlitos. E encontram alguém que não está disposto a negociar com o protagonista.

Carlitos tenta ser gentil, para fazer amizade com o novo oponente, e acende o seu cigarro. Porém, a fumaça que seu oponente lhe solta no rosto é o suficiente para que fique clara a posição dele na luta.

Essa fumaça marca o fim desse momento.

Para acompanhar a mudança, a música cessa e entram os acordes introdutórios, que anunciam a próxima luta.

Prestes a começar a nova disputa, soa o tema da abertura da cena do boxe, que cria uma atmosfera de espetáculo, mais uma vez. Enquanto há luta, a música prossegue para manter essa idéia.

Carlitos tenta convencer, novamente, seu oponente a entrar no mesmo jogo do homem que o levou até lá. Mas não tem sucesso.

E os mesmos sons que anunciavam o começo da luta, anunciam o fim dela. Em seguida, escuta-se o tema do filme, que foi já utilizado nesse ambiente do boxe, criando a atmosfera do espetáculo, mais uma vez.

Agora, é a vez de Carlitos.

O momento é de preparação. Os dois entram no ringue.

Ao tocar o sinal, tem início a luta.

A atmosfera muda: o tempo parece mais acelerado, e a agitação do momento pede uma música ainda mais acelerada. Soa então, novamente, a música acelerada da fuga do companheiro de Carlitos.

As cenas de luta acontecem em plano médio, exatamente, para dar o caráter narrativo, onde a ação tem maior impacto na totalidade da imagem. Destaque também para o efeito panorâmico, que possibilita acompanhar o movimento dos lutadores e do juiz.

De fato, a luta do vagabundo é outro momento rico em termos de uso da música e do som. Além dos temas musicais, o sinal da luta se torna um recurso importante para a história, marcando as passagens desses temas, ou mesmo sendo o principal elemento da pantomima.

Durante a luta, o sinal anuncia uma pausa. Mas, com a vantagem de Carlitos sobre o oponente, Carlitos ignora o som, precisando ser puxado e agarrado para se acalmar. Carlitos não quer parar e a música prossegue. Assim, mesmo descansando no banco na ponta do ringue, a música continua. A luta ainda não terminou.

Mas de repente, Carlitos imagina a florista o consolando no lugar do seu assistente. A imagem muda e a música também. Agora, a mente do protagonista está no universo romântico da florista, e a música soa mais melódica e tranquila. Porém, o efeito não dura muito, e logo Carlitos volta à realidade, vendo-se beijando a mão do assistente, que estranha o fato.

Ao despertar, a música da luta retorna. Em seguida, o sinal da luta chama os dois para o ringue de novo. Sem perder o bom humor, a luta prossegue no estilo pantomima. E para completar, a corda do sinal fica presa, acidentalmente, no pescoço de Carlitos.

Agora, o som interfere diretamente na cena.

Cada vez que se movimenta, Carlitos puxa a corda e toca o sinal. Assim, a luta pára e continua todo o tempo.

Enfim, a música cessa no último golpe do adversário, e mais uma vez os acordes introdutórios marcam a derrota de Carlitos, seguido, por fim, de uma melodia mais suave, triste, melódica. Afinal, Carlitos perde a luta.

4.1.3.10 LADRÕES NA MANSÃO

Após reencontrar o bêbado e milionário, Carlitos vai até a casa do amigo.

Uma sequência de acordes de arranjos simples, repetitivos, graves e com pausas entre si aumenta a tensão e a sensação de mistério, que cerca dois ladrões escondidos dentro da mansão do milionário.

Em seguida, a música em estilo valsa toca para a entrada dos dois amigos na luxuosa mansão.

Os dois ladrões se escondem.

O milionário ajuda Carlitos, dando dinheiro para a moça.

Os ladrões os observam, ao som de acordes mais graves e repetitivos (tensão, suspense).

Um ladrão se aproxima para pegar a arma que esqueceu perto do sofá. Quando já está próximo, a música se torna mais melódica, o que demonstra a distração dos dois, que não percebem o perigo.

Mas o milionário tem mais uma crise depressiva. No desespero, ele pega a arma pensando em suicídio – a orquestra aumenta a intensidade dos acordes.

O ladrão se esconde e Carlitos retira a arma das mãos do bêbado. Carlitos tranca a arma e senta ao lado do amigo. Nesse momento, um silêncio reflete a espera do próximo acontecimento, mais para o público espectador do que para os dois amigos - que não imaginam o que se passa.

Não demora e um dos ladrões consegue golpear o bêbado. Carlitos, assustado, se levanta e foge dos bandidos - a música fica mais frenética, como nas cenas de bastante movimento. Esse é o mesmo tema musical que soa durante a luta de boxe.

Os ladrões deixam o milionário desmaiado no chão e fogem.

Carlitos tenta ir atrás deles, mas a aparição de um guarda interrompe Carlitos – e também interrompe a música abruptamente.

Seguem apenas alguns acordes fortes, enquanto o guarda desconfiado tenta tirar explicações de Carlitos.

De repente, num plano conjunto, o mordomo surge assustado do lado de fora da mansão e chama pelo guarda - a música segue num tom de desespero: acordes agudos, fortes, acelerados e repetitivos.

Os mesmos acordes, ainda que mais suaves, continuam a indicar perigo: Carlitos é acusado de roubo.

Quando o milionário começa a acordar, a música soa mais sentimental, mais melódica, novamente com destaque para os instrumentos de cordas, carregando a esperança e o medo de Carlitos.

Mas os acordes ficam mais intensos: o milionário não reconhece mais Carlitos, e o vagabundo se desespera.

Só resta fugir. A música acompanha acelerando (retorna o mesmo tema da luta de boxe).

Carlitos apaga as luzes para despistar os guardas. O barulho de tiros e a sirene da polícia se misturam ao som da música, acirrando a posição de Carlitos contra as autoridades policiais.

Porém, mesmo em desvantagem, o vagabundo consegue enganar a polícia e fugir. Imagem e música cessam em *fade out*.

4.1.3.11 OUTONO

No silêncio, os dias se passam como mostra o calendário, com as folhas voando.

Até que uma versão mais viva e orquestrada do tema da florista (*La Violetera*) envolve a cena da jovem já enxergando, e cuidando da sua própria floricultura.

A primeira cena é a jovem em plano americano, mexendo em flores, que sempre a representou no filme. Logo, essa cena se funde a uma outra em plano médio, onde o espectador pode compreender melhor a nova realidade da jovem.

Carlitos sai da cadeia, passa por onde a florista trabalhava, mas não a encontra. A música é ainda o mesmo tema, porém, ganha um tom mais melancólico, menos vivo e orquestrado, e menos acelerado.

Novamente na floricultura, um efeito visual, demonstra também que a florista não esqueceu Carlitos: a porta de um carro é fechada, o que desperta na jovem, a fantasia de encontrar seu bem-feitor. Mas ela logo constata que não era ele.

Por perto, aparece Carlitos ainda sem destino; tudo volta ao que era antes. O tema musical muda. Agora as notas são menos interligadas, e mais graves, o que permite quebrar aquele clima romântico para novas cenas mais cômicas.

Carlitos passa e observa as vitrines, e os meninos vendedores de jornal implicam com o pobre vagabundo.

De repente, Carlitos avista no chão, uma flor, o símbolo do seu amor pela moça. E, é claro, a música que envolve a cena traz de volta o romantismo, com o tema *La Violetera*.

Ele, enfim, a vê – breve silêncio até que uma música romântica soa com destaque para os violinos, que variam as notas, como se desenhassem a música para a cena.

Ele a reconhece, mas ela nem imagina ser ele o homem que a ajudava.

Ele, distraído, vai deixando as pétalas da flor pelo no chão.

Ela oferece um a flor e uma moeda. Carlitos tenta fugir, mas ela insiste, até pegar na mão dele. Mais um momento de silêncio – e ela o reconhece.

Toca, assim, uma música de linha bem melódica, suave, também com destaque para o naipe de cordas, apesar do arranjo estar mais orquestrado que o anterior. Assim, o momento se torna mais emocionante. Essa melodia cresce de intensidade até o fim do filme.

4.2 TEMPOS MODERNOS

Carlitos (Charles Chaplin) começa como um operário de fábrica no estilo fordista. Devido à repetição constante da sua função, acaba enlouquecendo e sendo internado num sanatório. Ao sair recuperado, é acidentalmente acusado de liderar uma greve de caráter comunista. Mais tarde, encontra uma humilde jovem órfã (Paulette Goddard), que perdeu o pai e fugia para não ser encaminhada aos cuidados do Estado. Os dois passam por diversas situações, a fim de sobreviver e realizar o sonho do modo de vida da classe média americana. (TEMPOS, 1936)

4.2.1 O SOM EM TEMPOS MODERNOS

Depois do sucesso de *Luzes da Cidade*, Charles Chaplin lançaria outro dos seus maiores clássicos, na metade da década de 30: *Tempos Modernos*. Esse é considerado o último filme do vagabundo, mesmo que, em alguns momentos da história, ele ascenda socialmente como operário. (PREFÁCIO, 2002)

Nessa época, já era impossível ignorar o impacto do som no cinema, incluindo a fala. Chaplin já havia se rendido ao som na produção anterior, mesmo que se limitando a alguns ruídos para criar certos efeitos em momentos estratégicos, e, é claro, à música composta especialmente para a produção. (LUZES, 1931)

Apesar de sempre manter a opinião de que o vagabundo precisava manter-se mudo, Chaplin acabou concordando em utilizar diálogos no seu novo filme. Realizou ensaios de voz, e até gravou uma cena com o personagem do diretor da prisão. Mas, no final, acabou não aprovando o resultado e desistiu. (PREFÁCIO, 2002) Ainda assim, *Tempos Modernos* pode ser considerado como o primeiro filme falado de Chaplin, mesmo que usado, estrategicamente, para mais uma crítica do cineasta ao cinema sonoro. (TEMPOS, 1936)

Estabeleceu-se que a fala ficaria restrita às máquinas - símbolos do sistema capitalista que se relevam antagonistas da sociedade, trazendo o caos e uma vida desumana, pois é por meio da tecnologia que os burgueses opressores têm poder sobre os operários. Com o uso limitado da fala, a música se manteria como o principal elemento sonoro. (TEMPOS, 1936)

Mais uma vez compositor da música do filme, Charles Chaplin tenta relacioná-la à imagem de tal forma que a ação visual produza certos efeitos específicos. O efeito geral da trilha se assemelha ao de *Luzes da Cidade*: cada acorde ou melodia indica o tom da cena, ajudando o espectador a compreender e a penetrar no universo de cada personagem. Se

houvesse a inclusão de algumas falas e de mais ruídos, o filme se aproximaria mais dos padrões de edição e mixagem de som do cinema atual. Quando necessário, surgem entretítulos com algumas poucas palavras necessárias para localizar o espectador na história, substituindo mais uma vez a fala. (TEMPOS, 1936)

Assim, Chaplin lançava um roteiro que denunciava as condições de vida das classes mais baixas. (PREFÁCIO, 2002)

4.2.2 ANÁLISE DO FILME TEMPOS MODERNOS

Esta análise foi dividida em tópicos com algumas cenas do filme *Tempos Modernos*, que exemplificam os principais recursos sonoros e métodos de composição utilizados durante o filme.

4.2.2.1 AS OVELHAS E OS OPERÁRIOS

A abertura do filme começa com um relógio – símbolo do tempo, ou melhor, das mudanças sociais e econômicas que os novos tempos (que para Chaplin era a década de 30) apresentam.

Os primeiros segundos da abertura são de total silêncio. Até que o tema musical principal do filme “quebra” esse silêncio. Esse tema se inicia com acordes fortes realizados por instrumentos do naipe de metal, típicos de acordes introdutórios, ou seja, que anunciam alguém ou um acontecimento (recurso bastante utilizado por Chaplin). Depois desses acordes, segue a melodia com destaque para instrumentos de cordas, que trazem uma carga mais emotiva para o tema do filme.

No decorrer dessa abertura, são apresentadas as principais informações com relação ao filme, tanto a ficha técnica, quanto a sinopse: “*Tempos Modernos*. Uma história sobre a indústria, a iniciativa privada e a humanidade, em busca da felicidade” (TEMPOS, 1936). Após um tempo, a sinopse desaparece, e música e imagem somem em *fade out*.

Já em *fade in*, surge a primeira cena do filme: diversas ovelhas correm na mesma direção. A câmera é fixa e filma por cima das ovelhas, para que o espectador veja melhor todo o conjunto.

As ovelhas são brancas, com exceção de uma única negra, que se revela Carlitos ao longo do filme. Porém isso acontece apenas mais tarde.

Em pouco tempo, essa imagem das ovelhas se funde a de homens com a mesma pressa, seguindo na mesma direção. Assim, num efeito visual simbólico, esse jogo de imagens ressalta a visão de um mundo caótico, em que homens são tratados como animais. Para isso, a música é fundamental. Ela ajuda a descrever a cena por meio de acordes mais acelerados (em andamento *allegro*), repetitivos, graves, o que cria um efeito similar ao de terror.

Logo, a imagem dos homens se funde a uma outra imagem em plano conjunto, que mostra para onde esses homens se dirigem: para a fábrica. A música continua a mesma, seguindo apenas com algumas variações: alguns acordes mais agudos, ainda que fortes de instrumentos de sopro de metal.

Esse plano conjunto faz uma outra fusão com a imagem dos trabalhadores já dentro das fábricas. E em seguida, essa última imagem se funde com os operários se posicionando em seus postos.

De repente, um som agudo interrompe a música. Esse sinal faz com que um dos trabalhadores mexa nas alavancas para a fábrica começar mais uma jornada.

Apesar da predominância da música, o filme também apresenta certas cenas “mudas” que destacam outros efeitos sonoros, como ruídos e a fala. Aos poucos, Chaplin se adapta ao novo mundo da narrativa cinematográfica clássica, em que cada um desses elementos sonoros deve ser dosado de maneira a recriar mais fielmente a sensação de realidade para o espectador.

4.2.2.2 O ESCRITÓRIO DO CHEFE

Na cena seguinte, ainda não há música, apenas um ruído constante típico de algum aparelho eletrônico ligado.

O presidente da fábrica está em seu escritório. Ele realiza algumas tarefas gestuais, como mexer no quebra-cabeça, ler o jornal, tomar o remédio que lhe traz a secretária, que mostra também uma rotina tranqüila, diferente do que é visto posteriormente entre os operários.

Em seguida, o presidente liga um aparelho que possibilita vigiar os operários por meio de um telão.

O presidente toca um sinal que chama um dos funcionários.

Pelo telão, ele dá início à primeira cena realmente falada de um filme de Chaplin.

Sem a presença de qualquer melodia, a voz soa em destaque, para impor as ordens do chefe, assim como a fala entrava nos filmes de Chaplin por imposição da época.

O chefe exige maior velocidade na produção. E assim acontece.

4.2.2.3 OS OPERÁRIOS

Logo em seguida, os operários entram em cena e dão outro ritmo à história. E com isso, re-estabelecer a hegemonia do acompanhamento musical extradiegético. Para isso, a música introduz alguns acordes de sopro de metais, num mesmo efeito para anunciar (nesse caso, anunciar o início da produção e da participação dos operários). Logo, soam outros acordes mais agudos, repetitivos, com uma menor orquestração, porém acelerados (em *presto*), assim como a produção.

Na linha de produção, Carlitos tem a simples função de apertar os parafusos que passam pela esteira. Porém, quando ele se atrapalha, outro funcionário manda interromper a produção. Durante a ordem, soam os acordes finais da música, mais orquestrados, agudos e fortes. Até que se escuta o som da alavanca que pára tudo, cessando também a música.

Como em *Luzes da Cidade*, o ruído é um elemento que pode indicar mudanças na ação, realizando uma quebra na sequência. E quando há mudanças de ação e de comportamento, Chaplin também muda o acompanhamento musical.

Agora, soam acordes não mais para enriquecer a agitação do ambiente, mas para criar o efeito cômico da bronca que um dos operários dá em Carlitos, que se defende com suas desculpas. Para a bronca, acordes graves. Para as desculpas de Carlitos, notas suaves, mais agudas.

4.2.2.4 CARLITOS NO BANHEIRO

Diversas vezes, quando toda a cena se concentra no universo de Carlitos, a música se concentra também.

Num momento de relaxamento, Carlitos abandona a produção e se dirige para o banheiro fumar. A música tema da produção muda para outra mais melódica, suave, com destaque para os instrumentos de cordas.

Até que num grande telão dentro do banheiro, surge a face do patrão.

O primeiro som da voz do patrão interrompe a música. Ele ordena que Carlitos volte ao trabalho.

Carlitos, como um personagem mudo, tenta convencê-lo por meio de gestos. E antes mesmo que o patrão dê a palavra final, a música anterior da produção retorna, indicando ao espectador que é hora de Carlitos voltar para o seu posto.

4.2.2.5 APRESENTANDO A INVENÇÃO

Outra cena em que há uma interessante relação entre a voz e a música é a do invento (máquina de almoço).

Após um instante de silêncio na sala do presidente, soa uma música para a chegada de três homens, que vão apresentar o mais novo invento da fábrica. Para essa a música, o mesmo esquema das demais: acordes por instrumentos de metal, típicos de música épica. Essa música especial de apresentação causa um impacto, ao anunciar um novo momento na história, chamando a atenção do espectador para o que está por vir.

Um dos homens que acabam de chegar apresenta uma maleta eletrônica.

Em seguida, a música se limita a uns poucos acordes mais graves, de arranjos simples, de menor intensidade, com pausas entre eles, apenas para causar um suspense. Enquanto isso, um primeiro plano deixa evidente a expressão de dúvida do presidente.

De repente, os acordes cessam de vez para que o som da maleta eletrônica seja o elemento sonoro exclusivo da cena. É ela que fala a respeito dos benefícios da máquina de almoço.

Assim, é possível analisar o quanto Chaplin evita, por escolha ou por limitação técnica, trabalhar com a música aliada à fala. Parece que tudo está ainda em fase experimental.

4.2.2.6 A PRODUÇÃO ACELERA

Logo após o horário de almoço, um sinal da fábrica indica que é hora de voltar ao trabalho.

Pelo telão, o chefe exige mais velocidade na produção ao funcionário.

Assim, o tema da produção acompanha as exigências do chefe, e se torna ainda mais acelerado (em andamento *prestíssimo*).

Carlitos continua apertando os parafusos, e se atrapalha mais uma vez.

A música o acompanha acelerando ainda mais. Provocando um clima de tensão e suspense, os violinos soam acelerados e repetidos. Até que, de repente, um outro som

extradiegético produz um efeito de quebra: uma batida de pratos anuncia outra mudança na história.

Carlitos perde para a máquina e é levado para dentro dela, ao som de uma música suave, melódica de arranjo mais simples. Numa das mais belas e famosas cenas da história do cinema, Carlitos passeia pelas engrenagens da máquina, num misto de fantasia e realidade, simbolizando o homem consumido pela modernidade.

Mas, do lado de fora da máquina, o clima é outro. Acordes mais orquestrados e com notas mais graves quebram o efeito onírico da cena anterior. Um outro operário mexe na maquinaria para trazer Carlitos de volta.

Acordes intensos, fortes, mais orquestrados, tocados em escala crescente criam uma sensação de contagem regressiva, enquanto Carlitos retorna aos poucos.

Já de volta, o protagonista desvia a atenção da história para a sua própria pantomima, comportando-se em função do tique nervoso. A cada aperto, um som acompanha o gesto.

4.2.2.7 OS BOTÕES

Devido ao tique nervoso, Carlitos corre atrás dos botões da roupa da secretária, que lembra os parafusos da linha de produção.

Depois de correr até fora da fábrica, Carlitos se distrai com os parafusos do hidrante na calçada.

Enquanto isso, uma música com arranjos simples, notas agudas, em andamento *allegro*, não deixam sair o bom humor: um plano americano permite que o espectador visualize bem os botões da roupa de uma senhora que anda pela calçada. Assim, é possível prevê o desfecho.

A música cessa em *fade out* no último acorde, permanecendo um suspense, até que Carlitos começa a rondar a senhora.

Aos poucos que Carlitos começa a perseguir a mulher, a música vai retornando também. Os dois personagens correm e a música acelerando também. Até que um acorde forte e mais grave marca a presença da autoridade. O guarda é uma figura chave para quebrar e dar outra direção nas histórias de Chaplin.

Enquanto a senhora pede ajuda, a música extradiegética diminui o andamento, e se restringe a um instrumento solo, mais suave, o que transmite um momento de fragilidade

Mas quando o guarda impõe ordens à Carlitos, mostra-se como uma autoridade, ao som de acordes mais graves, de instrumentos de sopro de metal, sem a mesma leveza das notas musicais anteriores.

O tema da perseguição retorna com o guarda atrás de Carlitos.

Para despistá-lo, Carlitos entra na fábrica.

Num acorde mais grave, também com destaque ao instrumento de metal, a música cessa, e um funcionário interrompe a correria de Carlitos.

De repente, soa o sinal da fábrica.

Carlitos mexe nos comandos na máquina, destruindo os equipamentos, que explodem (acompanhados pelo barulho das explosões), e dança pela fábrica. Criando um caos dentro do ambiente de trabalho, Carlitos se torna o operário rebelde, que age contra tudo o que gerou a sua loucura, ainda que sem perder o bom humor. Assim, ele se revela de vez a ovelha negra da abertura do filme, entre os demais. Uma variação do tema da perseguição, em andamento *prestíssimo*.

Porém, quando ele se pendura no alto, pelas correntes, a tensão é maior e ninguém sabe o que pode acontecer. Assim, os acordes perdem a velocidade no andamento, e se tornam mais orquestrados e graves.

Ao retornar ao solo, a música vai perdendo a vivacidade, tornando-se mais lenta, e com arranjos mais simples, até sumir aos poucos. Dessa forma, indica o fim do perigo.

A ambulância chega, ao som da sirene.

E, numa cena mais dramática, Carlitos é levado, ao som de uma melodia de maior tensão, com acordes de grande intensidade da orquestra. Há apenas uma pequena pausa, para mais uma trapalhada de Carlitos, que joga óleo no enfermeiro. E para isso, acordes mais simples.

Quando enfim ele é levado, a tensão aumenta: retornam os acordes mais intensos (os mesmos do tema da abertura).

Música e imagem cessam em *fade out*.

4.2.2.8 CARLITOS SAI DO HOSPITAL

O mesmo tema musical anterior acompanha a próxima cena, porém com um arranjo mais suave, com as notas mais interligadas. Afinal, o entretítulo informa que Carlitos está curado, e não corresponde mais ao louco de antes.

Desempregado, a figura do vagabundo surge em cena novamente. Como de costume nas obras de Chaplin, algumas notas musicais, por meio de poucos instrumentos, ressaltam os gestos típicos de Carlitos.

Mas, ao descer as escadas do hospital, Carlitos retorna ao mundo que havia deixado. Num pequeno efeito, a imagem se funde com outras imagens típicas do caos urbano. Assim, depois de curado, Carlitos teve de retornar ao mundo que o enlouqueceu. Como faz uma referência a essa modernidade dos anos 30, soa o tema forte e impactante do filme.

Porém, logo, surge outra música mais lenta e suave, enquanto Carlitos passeia pela rua perdido, com um ar de inocência, sem saber o que fazer.

Mas, em seguida, a música deixa de priorizar o universo interior de Carlitos, para revelar a participação dele no universo a sua volta.

Um motorista deixa uma bandeira vermelha cair no meio da rua. A música se mistura ao som de tambores de marcha. Assim, algo estava para acontecer.

Carlitos pega a bandeira, acena para o motorista - e toda a melodia se torna uma marcha, que ganha um tom mais político, tornando-se como um hino.

Um plano americano foca Carlitos acenando, enquanto surge por trás dele uma passeata. Inserido nesse contexto por acaso, Carlitos, ao erguer a bandeira, torna-se o seu líder.

A marcha cessa com seu último acorde.

Em seguida, a expressão de Carlitos revela um medo, enquanto acordes de metal anunciam algo: a chegada dos policiais.

Ao som de acordes mais intensos e orquestrados, um clima de tensão toma conta da passeata com a repressão policial. Típico dos momentos de terror e tensão, os acordes são elementos em maior evidência.

Carlitos é preso.

Mais uma vez, a sirene se mistura à música da cena. Imagem e música finalizam em *fade out*.

4.2.2.9 A HUMILDE JOVEM

A música de Chaplin também vai envolver o universo da jovem humilde, que protagoniza a história ao seu lado.

Uns acordes solados por instrumento de sopro, com melodia suave anunciam a sua entrada em cena.

Em primeiro plano estão as bananas. Mas um movimento *travelling* de cima para baixo apresenta aos poucos a jovem.

Já um segundo tema musical mais acelerado acompanha a jovem roubando bananas e também distribuindo para outras crianças pobres, e fugindo do dono das frutas.

Livre da perseguição, Chaplin alivia o espectador, suavizando a cena com uma música mais melódica, enquanto a câmera destaca o rosto da jovem em primeiro plano, para evidenciá-la mais uma vez.

Logo, músicas de linhas mais melódicas revelam a realidade por trás da figura da ladra, que precisa sustentar as irmãs caçulas e o pai desempregado.

Num cenário pobre, Chaplin monta uma cena para toda essa relação de afeto, exibindo o outro lado dos que sempre são julgados pela sociedade. A música comovente e as expressões de carinho entre eles também revelam, mais uma vez, o poder de Chaplin se expressar sem o uso da voz.

4.2.2.10 A MORTE DO PAI DA JOVEM

No decorrer da história, ocorre mais um protesto. Sendo este um momento ligado aos problemas existentes na modernidade, Chaplin resolve manter uma seriedade na cena, inserindo o tema musical principal do filme.

Apenas por um instante, uma outra música mais melódica envolve o momento em que a jovem colhe pedaços de madeira. Afinal, ela ainda desconhece e se mantém distante daquela realidade do protesto.

Mas um som de tiro desperta a sua atenção, marcando mais um retorno à tensão. Esse efeito do som também serve para ligar os acontecimentos das duas cenas: a da jovem e a do protesto. Assim, o tema do protesto retorna.

A moça corre em direção ao som do tiro.

Todos os protestantes correm e abrem espaço para a câmera mostrar o homem estendido no chão.

De repente, um acorde orquestrado em sua intensidade máxima, com destaque para os instrumentos de metal corresponde ao grito de dor da jovem, que reconhece o pai morto.

Quando já não há o que fazer ou esperar, o que resta é o lamento, e, para isso, Chaplin opta por uma música mais melódica, comovente de maior carga dramática, onde se destacam as notas mais lentas dos violinos, dando fim à cena.

4.2.2.11 CARLITOS NA CADEIA

Após salvar os policiais de outros bandidos, Carlitos ganha privilégios na cadeia.

Ao som tranqüilo e sereno dos pássaros, Carlitos lê o seu jornal na cela. Num primeiro plano, é possível ler a notícia do acontecimento da cena anterior, que é a manchete do jornal: “Greves e Tumultos”. O que faz uma ligação de Carlitos com o mundo exterior e com a vida da jovem.

Ainda sem um acompanhamento musical, o rádio traz a notícia na sala do diretor de polícia: Carlitos será solto. Assim a máquina substitui a voz dos atores. Provavelmente, em um filme onde os atores falam, a notícia teria vindo de um dos personagens e não do rádio.

Somente quando cessa a voz do locutor, a música extradiegética retorna, e a cena focaliza, novamente, os personagens.

O xerife, então, manda chamar Carlitos para lhe dar a notícia.

4.2.2.12 CARLITOS E A ESPOSA DO PASTOR

Antes de Carlitos receber a notícia de que está livre, o pastor e sua esposa vão visitar a cadeia.

Numa das cenas, Carlito fica a sós com a esposa do pastor, na sala do xerife. A personalidade seca e soberba da senhora e a humildade do Carlitos presidiário proporcionam uma cena cômica para o espectador, baseada na expressão contida, onde o som é o elemento principal.

Agora, a música não teria qualquer participação. O silêncio é estratégico para ressaltar outros recursos sonoros.

O plano americano mostra os dois, lado a lado, tomando café. De repente, eles até escutam sons de gases. A câmera alterna entre um primeiro plano de Carlitos, e um primeiro plano da senhora, confundindo o espectador, tornando-se impossível reconhecer o “culpado”. O latido do cão da senhora que se dirige ora para Carlitos, ora para a senhora também ajuda a confundir.

Carlitos liga o rádio para distrair a atenção do barulho. Contudo, numa coincidência, a voz do rádio anuncia pílulas para digestão, e ele o desliga. O desconforto permanece. Eles trocam olhares de desconfiança.

De repente, ela aplica um jato forte de água, para encher o copo, interrompendo bruscamente o silêncio e assustando Carlitos. Mas, ao vê-la tomando o remédio, a expressão de Carlitos dá fim à cena, reconhecendo-a como a “culpada”.

Os policiais e o pastor voltam, trazendo a música novamente.

4.2.2.13 CARLITOS E A JOVEM APÓS A FUGA

Após sair da cadeia, Carlitos faz de tudo para ser preso novamente, e voltar a ter a vida confortável de antes. Enquanto isso, a jovem humilde foge da polícia, após o roubo de um pão. Por fim, eles decidem fugir juntos.

Na primeira cena após a fuga, eles andam tranquilamente, enquanto toca uma melodia mais suave e melódica, que permanece quando eles sentam na grama e se olham felizes. Esse é o tema instrumental de “*Smile*”, canção que seria sucesso além das telas de cinema.

Num jogo de plano-contraplano, alternam-se as imagens em primeiro plano de cada um, focando os gestos e olhares dos dois personagens. Assim, o casal dialoga, dentro de um mesmo universo, ao som de uma única música romântica, que demonstra o sentimento que os une.

De repente, eles vêem um casal típico da classe média americana se despedindo: a esposa fica em casa e o marido sai para trabalhar.

De repente, o tema muda. Ainda que bem melódico, ele ilustra o momento em que Carlitos sonha com ele e a jovem vivendo no mesmo padrão americano.

Quando o sonho vai acabando, a imagem do pensamento de Carlitos se funde a imagem dele como vagabundo na vida real. A música vai sumindo em *fade out*. Após alguns segundos de silêncio, retorna o tema de *Smile*, para o casal: Carlitos e a jovem.

Carlitos promete conseguir uma casa para eles viverem juntos.

Um guarda aparece e os dois saem. Imagem e música cessam em *fade out*.

4.2.2.14 LADRÕES NA LOJA

Na cena seguinte, soa uma música mais viva, em *allegro*: houve um acidente na loja, e essa é a chance de Carlitos conseguir um emprego e lhes dar uma vida nova.

Já como vigilante noturno, Carlitos explora a loja com a jovem, até que a coloca para dormir, ao som de uma música suave e melódica.

Mas, de repente, acordes mais graves surgem logo que aparecem os ladrões da loja, em cena.

Inicialmente, Carlitos não percebe. Mas quando os vê, leva um susto. A música acompanha: soa um acorde bem forte e orquestrado.

Tensão e pantomima se fundem em uma única cena: Carlitos se desequilibra nos patins, enquanto o ladrão dispara tiros, que se misturam com a música cada vez mais animada e acelerada (em *allegro*).

De frente para os barris de bebida, Carlitos acaba bêbado com o líquido que sai nos buracos feitos pelos tiros.

Carlitos vai ficando bêbado. E enquanto bebe, a música vai diminuindo o andamento e a intensidade. Logo, essa música emenda com outra mais melódica, enquanto a cena de Carlitos bebendo se funde a imagem da jovem dormindo tranquilamente.

4.2.2.15 O NOVO EMPREGO

Durante o roubo na loja, um dos assaltantes reconhece Carlitos como seu antigo amigo na fábrica. Bêbado, Carlitos comemora o reencontro com os ladrões.

Porém, o incidente leva Carlitos para a cadeia mais uma vez.

Após sair da cadeia, o casal passa a viver num barraco, ou seja, na linha da pobreza, imitando a típica vida americana da classe média, assim como muitos casais humildes sonhavam.

Mas de repente, Carlito lê no jornal que vão reabrir a fábrica. Então, soam os acordes tema do filme, fazendo uma ligação entre Carlitos e a vida de operário.

Decidido a conseguir uma vaga, a música acompanha a animação de Carlitos.

Uma melodia num andamento *allegro* soa, com destaque para os instrumentos de sopro do naipe de metais, que soam notas em escala crescente.

Carlitos corre desesperadamente, passa todos aqueles que esperam um emprego na frente da fábrica e consegue uma vaga.

4.2.2.16 GREVE E PRISÃO

No novo emprego, Carlitos não demora até receber a notícia de que os trabalhadores entraram em greve.

Do lado de fora da fábrica, os policiais ficam de vigia e empurram os operários que deixam a fábrica. Soam acordes graves. Há uma certa tensão.

Carlitos sai da fábrica e também é empurrado pelo policial. Um acorde mais forte e agudo da orquestra ressalta o empurrão do policial sobre Carlitos. Esse recurso sonoro destaca o movimento, além de propor uma expectativa em relação ao que pode acontecer, já que a relação autoridade/Carlitos nem sempre é pacífica.

Porém, acidentalmente, Carlitos acerta um tijolo na cabeça do policial.

Para o momento da queda do tijolo, a música cessa num *fade out* bem rápido, e escutamos apenas o efeito do tijolo - que desencadeia, em seguida, todo o caos. Mas uma vez o efeito sonoro muda o clima da história.

A partir daí, mais um momento de tensão e perigo. Para dar uma maior seriedade à cena, soam os acordes temas do filme, mais uma vez. A multidão se agita e Carlitos é preso. E a sirene, novamente, dá um tom de veracidade à cena, misturando-se com a música.

4.2.2.17 A JOVEM DANÇARINA

Surge em *fade in*, um carrossel. E num movimento de panorâmica, a câmera se dirige até a jovem que dança ao som da música diegética carrossel, no meio da rua.

Ela acaba chamando a atenção do dono do restaurante, que pensa nela como uma atração.

A imagem dela dançando na rua, em plano americano, se funde rapidamente, com, a dela mesma também em plano americano, porém dançando profissionalmente no salão. Nesse momento, a música do carrossel cessa no seu último acorde e logo emenda a música da orquestra de baile.

Com essa fusão de cenas, a história faz um “salto” no tempo. E nessa passagem de tempo, é possível perceber a mudança nos padrões de vida da jovem. Na primeira imagem, a jovem se encontra desarrumada e suja, dançando ao som de uma melodia simplória de um carrossel. Já na segunda imagem, ela está vestida como uma artista, dançando acompanhada por uma orquestra de baile, o que lhe concede o status de profissional.

Ao dançar no salão, ela faz alguns giros para trás, enquanto a câmera realiza um *zoom out*. Isso possibilita vê-la um plano mais aberto, e assim, apresentar melhor ao espectador esse novo ambiente, onde ela está inserida.

4.2.2.18 CARLITOS, O GARÇOM

Após sair da cadeia, Carlitos consegue um emprego, onde a jovem trabalha como dançarina.

Agora, Carlitos é o garçom, ainda que desajeitado.

Nesse ambiente, as músicas diegética e extradiegética fazem parte da história, sendo que a diegética é tão ou mais participativa que a extradiegética, o que não é comum.

Um dos clientes pede pato assado. Carlitos sai da cozinha para levar o pato assado ao cliente. Coincidentemente, ao atravessar o salão, a orquestra começa a tocar uma música em *allegro*, animando ainda mais a festa.

Todos vão para o salão dançar. Carlitos se mistura na multidão, e é levado por ela. Com a bandeja levantada para o alto por uma das mãos, ele parece bailar em volta do salão.

Assim, Chaplin cria a pantomima por meio de música diegética, e por meio do gesto que mais cabe para acompanhar esse elemento sonoro: a dança. De fato, essa é a principal característica das músicas alegres e de festa: o ritmo para acompanhar os movimentos.

Enquanto Carlitos é levado, a câmera começa a filmar de um ângulo de cima da multidão, por um movimento de *travelling*, onde Carlitos se destaca dos demais, principalmente devido à bandeja com o pato assado, que também parece bailar com as pessoas.

Acaba a música, e o público aplaude. Carlitos aproveita para sair do tumulto, mas logo a música retorna, ainda mais animada, em andamento *presto*. Novamente, Carlitos se vê sem saída.

Num primeiro plano, a câmera mostra o pato assado ficando preso no lustre do salão, enquanto Carlitos está no meio da multidão.

Até que a música chega ao fim.

Carlitos consegue uma brecha, porém, o pato está preso no lustre.

Carlitos chega até o cliente para servi-lo, mas não há pato algum. Nesse momento, volta a música extradiegética, numa orquestração mais leve, com destaque para a melodia do instrumento de sopro de madeira, em *allegro*.

Porém, logo ele recupera o pato e serve o cliente.

4.2.2.19 O IMPROVISO DE CARLITOS

Após o trabalho como garçom, Carlitos tem o seu momento artístico, como já havia combinado com o dono do salão.

Mas antes de cantar para a platéia, anota nos punhos a letra, para não esquecer.

Ele ensaia sua performance gesticulando bastante, ainda que não se ouça a sua voz, somente a da música no salão.

Ao som da anúncio da orquestra, Carlitos está pronto para entrar.

Um pouco de silêncio, até que a orquestra começa a música, e Carlitos entra no salão.

Mas, ao começar a dançar, acaba movimentando os braços, e joga para longe o pano dos pulsos com a letra da música. Ele dança aproveitando cada variação da música, e improvisando a falta de palavras. Sem ter o que fazer, começa a improvisar no canto também. Carlitos faz alguns sinais de espera com os braços, como se regesse a orquestra controlando o andamento da música, que vai diminuindo. Enfim, Carlitos, pela primeira e última vez, mostra a sua voz.

Ainda acreditando que o vagabundo não poderia falar, Chaplin se rende à voz por meio do elemento sonoro que mais apreciou e usou em seus filmes, a música.

Carlitos canta, ainda que se utilizando de uma língua criada por ele no último momento, dentro da melodia da canção *Io Cerco La Tittina* (anterior ao filme *Tempos Modernos*). Assim, o que Carlitos fez esses anos todos, gesticulando com o corpo, ele completa com a voz, criando uma nova linguagem, ao misturar uma série de sons conhecidos, mas que nada significam. E Carlitos triunfa, tirando aplausos e risos da platéia a cada fim de estrofe. Assim, a platéia reconhece o talento de Carlitos, mesmo sem compreender as suas palavras. A linguagem de Carlitos, então, continuava universal.

Mas, infelizmente, apesar do sucesso, a jovem é reconhecida pela polícia, e eles precisam fugir.

4.2.2.20 NA AURORA

Já na aurora, uma música melódica, acompanha o lamento dos dois pobres, que não conseguiram vencer economicamente, e se tornam dois vagabundos mais uma vez.

O tema *Smile* (tema do casal) é a melodia marcante desse momento, consagrando um dos finais mais belos e famosos da história do cinema.

A jovem chora, e Carlitos, como sempre sem desistir, tenta animá-la. Como essa sequência tende a demonstrar mais os sentimentos dos dois, o tipo do plano mais utilizado é o plano americano, que deixa as expressões dos personagens em maior evidência do que os planos mais abertos, e permite mostrar mais a gesticulação por meio dos braços.

Os dois se levantam da beira da estrada, e começam a caminhar em direção da câmera. Já mais próximos da câmera, num plano americano, Carlitos pede a ela que sorria (mais uma vez, os atores estão mais em evidência para destacar a expressão). Só então, a câmera faz um movimento de *zoom out* para melhor mostrá-los andando pela estrada.

A melodia, então, marca a cena final enquanto os dois caminham pela estrada. Mais uma vez, o tema *Smile* une dois universos em um só.

A música continua nos créditos, até que se encerra num grande acorde final

4.3 O GRANDE DITADOR

Um barbeiro judeu (Charles Chaplin) perde a memória em batalha na Primeira Grande Guerra. Após anos, retorna a seu antigo bairro, sem saber das mudanças políticas sofrida pelo seu país, agora, liderado pelo ambicioso ditador Hynkel (Charles Chaplin). Ao lado dos demais judeus do gueto, o que inclui a jovem Hannah (Paulette Goddard), o barbeiro tenta escapar do anti-semitismo. Mas, a semelhança entre o judeu e o ditador gera uma troca de papéis, levando a um dos desfechos mais famosos do cinema. (O GRANDE, 1940)

4.3.1 O SOM EM O GRANDE DITADOR

Somente na década de 40, Charles Chaplin aceita a fala definitivamente ao lançar o filme *O Grande Ditador*. (LÓPEZ, 1944)

Com isso, Chaplin necessita realizar algumas adaptações em sua narrativa, o que inclui a utilização da música na história. Afinal, a música deixa de ser o principal elemento sonoro, não sendo mais necessária a sua presença constante na narrativa. (O GRANDE, 1940)

De fato, todas as mudanças não são tão radicais. Chaplin ainda conserva muito do seu modo peculiar de usar os gestos corporais e, para isso, faz uso da música como forma de colaborar na narrativa. Assim, a função da música em *O Grande Ditador* muito se assemelha com aquele exercido em *Tempos Modernos*, ou mesmo em *Luzes da Cidade*, como: criar a atmosfera do filme e tornar mais evidente os sentimentos e estados emocionais dos personagens. (O GRANDE, 1940)

Porém, a música não precisa mais ser tão descritiva como antes. Assim, a edição final da música em *O Grande Ditador* mantém semelhanças com outras obras anteriores de Chaplin, mas ao mesmo tempo se aproxima ainda mais da edição da música utilizada nos filmes de hoje. A música se torna mais discreta, surgindo em momentos estratégicos, e exercendo um papel mais inconsciente sobre o espectador, mas nem por isso menos importante. (O GRANDE, 1940)

4.3.2 ANÁLISE DO FILME O GRANDE DITADOR

Esta análise foi dividida em tópicos com algumas cenas do filme *O Grande Ditador*, que exemplificam os principais recursos sonoros e métodos de composição utilizados durante o filme.

4.3.2.1 ABERTURA

Como havia feito em filmes anteriores, Chaplin faz questão de usar uma música especial para anunciar algo ou alguém. Assim, antes mesmo de aparecer a primeira imagem, soam instrumentos do naipe de metal que anunciam a abertura do filme.

Nessa abertura, a música logo cresce em intensidade e na orquestração preparando o público para algo grandioso, o que se enquadra, perfeitamente, numa história baseada em grandes fatos históricos e líderes mundiais.

Ainda na abertura, a música também apresenta uma outra variação: enquanto surge na tela a ficha técnica do filme, a música se torna mais melódica, com maior destaque para os instrumentos do naipe de corda, mas sem perder a grandiosidade.

Porém, a melodia é interrompida por outros acordes introdutórios, também executados por instrumentos de metal, seguidos de outros acordes também intensos, grandiosos, anunciando, agora, o início do filme. A primeira cena é uma sinopse, que posiciona o espectador na história, apenas com palavras, sem o uso da voz: “Qualquer semelhança entre o ditador Hynkel e o barbeiro judeu é mera coincidência. Essa história acontece entre duas guerras mundiais quando a loucura estava desencadeada, que a liberdade mergulhava e que a humanidade era rudemente sacudida.” (GRANDE, 1940)

A música se encerra num acorde ainda mais intenso e grave, enquanto o filme informa: “A primeira Guerra Mundial 1918” (GRANDE, 1940).

4.3.2.2 PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

Na primeira cena, os soldados batalham em meio aos sons de guerra (tiros, explosões, etc.). Mas não há música.

Um locutor de rádio se torna o narrador do filme, como se o espectador do filme também fosse um ouvinte de rádio, à espera de mais informações sobre a guerra.

Já em torno de um grande canhão, o soldado, interpretado por Chaplin, é o responsável por puxar a corda e disparar a bala. O som do disparo mexe com o personagem, que reage com um susto. No segundo disparo, sons estranhos demonstram que algo de anormal está acontecendo. A bala cai no chão e, em seguida, só há silêncio.

Se, em *Luzes da Cidade* cada movimento tinha seu acorde ou nota instrumental - principalmente, nas cenas de pantomima - em *O Grande Ditador* isso é menos freqüente. Como já dito, a música ainda tem a sua função, e sempre terá nos filmes de Chaplin. Mas, sendo *O Grande Ditador* uma obra totalmente falada, a música deixaria de ser o principal elemento sonoro, e muitas cenas vão carecer de uma melodia que as acompanhe.

Pode-se até pensar que, por ser outra obra experimental (já que o autor até então nunca havia trabalhado com diálogos nessa proporção), Chaplin poderia ainda não saber usar a música em certos momentos. Se a música era a responsável pelo que a fala deveria fazer, como unir dois sons tão significativos num mesmo trabalho?

Provavelmente, Chaplin tenha preferido focar seus esforços em outras formas de efeitos. Como exemplo, nos momentos iniciais de guerra, em que o som é tão participante, o silêncio se torna uma estratégia para ressaltar os ruídos (prática já utilizada em *Tempos Modernos*).

De fato, a continuação da cena dos soldados e da bomba tem um clima de suspense e surpresa graças ao silêncio, e os sons da própria bomba. Eles causam medo e curiosidade na tropa, e uma expectativa para o público do filme, de qual seria o próximo som. Pra finalizar a sequência, um grande som: a explosão.

Muitas outras cenas seguem sem a presença da música. Ela apenas retorna quando o soldado judeu ajuda um homem ferido a pilotar seu avião, para realizar uma importante entrega. Quando o homem pensa que a morte está próxima, se dá conta que é primavera no seu país, Tomânia, e começa a se lembrar, de forma lírica, de sua esposa cuidando dos seus narcisos. Nesse momento, uma melodia sublinha a lembrança do homem ferido, correspondendo ao estado emocional do personagem.

Porém, em seguida, o som da queda do avião se torna um ruído, que quebra o momento, levando a história para um outro clima. Com o ruído, a música cessa e o silêncio retorna.

O entregador e o soldado se encontram em terra, até que são avisados de que a guerra acabou e que eles a perderam. Só resta ao homem chorar. Esse choro mistura-se ao tema grandioso do filme, enquanto se destacam as primeiras capas dos jornais. As notícias trazem informações do que acontece naquele tempo histórico do filme, criando um efeito semelhante aos dos entretítulos nos filmes mudos. Enquanto isso, ocorre uma série de fusões de imagens, que também ilustram uma passagem de tempo na história do filme.

4.3.2.3 A VOZ E O DISCURSO

Sem a música para fins explicativos, a voz do narrador destaca-se novamente para situar os dois protagonistas na história: enquanto o judeu é hospitalizado, Hynkel assume o país com mãos de ferro. Agora, a voz se torna um elemento descritivo.

Trazendo mais uma herança de suas antigas produções, Chaplin utiliza-se de outro recurso de *Tempos Modernos*: durante o seu discurso, o ditador Hynkel protagoniza uma cena de humor, baseando-se na total falta de significado das palavras. A sua língua se assemelha aos sons da língua alemã, mas nenhuma palavra tem tradução.

Os gestos e as expressões do ator são essenciais na interpretação, o que justifica o uso intenso do plano americano, onde é possível visualizar alguns detalhes do rosto, os braços do ator, além de dar alguma noção do espaço a sua volta. Em alguns instantes, o ditador faz gestos semelhantes aos de Carlitos, rompendo com a postura séria de ditador.

Carlitos, em sua *performance* no salão de *Tempos Modernos*, domina a orquestra com as mãos, enquanto Hynkel domina os sons de sua própria audiência.

Agora, a voz do narrador tem uma função mais do que explicativa, mas sim humorística: ao traduzir o discurso do ditador, o significado nem sempre corresponde ao que o espectador imagina. Longas palavras são traduzidas com pequenas palavras, ou então os mesmos sons são repetidos com significados diferentes.

A música só entra no desfecho do discurso: respeitando o ambiente político, apresenta-se em ritmo de marcha e se mistura ao som dos aplausos.

4.3.2.4 O GUETO

Depois das primeiras cenas de Hynkel, soa uma música mais melódica, de arranjos mais suaves, com destaque para os instrumentos do naipe de cordas. Logo, a música apresenta um

ritmo típico judaico, introduzindo o espectador no ambiente do bairro judeu. Agora, a música aproximar o espectador daquela atmosfera, fazendo uso de sua tradição musical.

A câmera acompanha a entrada de um judeu no cortiço, num movimento de *travelling*. Quando o judeu está prestes a entrar no cortiço, a música dá o seu último acorde, e vai sumindo aos poucos em *fade out*, enquanto se torna audível para o espectador, o cantarolar desse personagem.

4.3.2.5 APRESENTAÇÃO DE HANNAH

No cortiço, o homem recém chegado conversa com o Sr. Jaeckel, dono do cortiço. Eles conversam sobre a realidade do país, e logo fazem a apresentação de outra das principais personagens da história: Hannah.

Quando o Sr. Jaeckel acaba de falar da vida difícil da jovem, soa uma música bem melódica, com destaque para os violinos, enquanto a câmera faz um movimento de *travelling* (Grua), até chegar à porta da moradia da jovem. Assim, a música enfatiza o lado dramático e frágil da jovem, já descrito anteriormente por Jaeckel.

Logo, a jovem sai pela porta. Quando desce as escadas do cortiço, a música vai cessando em *fade out*.

Hannah encontra os dois senhores conversando, e os cumprimenta.

Logo em seguida, Hannah sai do cortiço para entregar a encomenda de roupas lavadas. Apesar das dificuldades, ela se mostra uma mulher persistente. Assim, sai sorridente pelas ruas, enquanto a melodia retorna mais alegre, com o movimento de violinos mais acelerados, mantendo, ainda, uma suavidade do arranjo.

Enquanto a câmera mostra Hannah em plano americano, a música extradiegética cessa em *fade out*. Porém, logo em seguida, outra música (dessa vez extradiegética) na voz dos soldados nazistas anuncia a chegada deles, realizando uma quebra no clima. As vozes surgem em *fade in*, correspondendo à aproximação deles com relação ao local onde Hannah se encontra (o espectador escute pelo ponto de vista de Hannah).

Ainda em plano americano, a expressão dela muda, trazendo um ar de preocupação. Assim, indica perigo.

4.3.2.6 A CHEGADA DO JUDEU AO BAIRRO

No hospital, onde o barbeiro judeu (Chaplin) se encontra, dois funcionários conversam sobre esse caso, e, durante o diálogo, explicam sua situação. Porém, é também durante o diálogo que os funcionários recebem a notícia de que o judeu fugiu do hospital. Mas, por não considerarem um caso sério, não se preocupam em procurá-lo.

Toda essa cena do diálogo tem um caráter mais explicativo, servindo apenas para inserir o judeu no filme, novamente. Assim, Chaplin não utilizou nenhum acompanhamento musical.

A cena dos funcionários de funde à cena da chegada do judeu ao seu antigo bairro. Durante a fusão, a música ressurgue no filme: alegre, ritmo acelerado (em andamento *presto*), com um arranjo com destaque para as notas mais agudas dos instrumentos de corda.

O judeu se dirige imediatamente para a sua barbearia. Porém, devido à amnésia causada enquanto servia a Primeira Guerra, ele não se dá conta dos indícios de que ficou muito tempo longe: diversos gatos dentro da barbearia, as placas de madeira onde está escrito “judeu”, feito pelos nazistas e a poeira no local.

Mas, de repente, soam acordes bem graves, por instrumentos de sopro de metal, seguidos de uma melodia bem simples, lenta, com alguns solos de instrumentos de sopro e notas trêmulas de violinos. Esse tema realiza outra quebra no filme. O judeu, enfim, percebe que algo está estranho na barbearia. A câmera mostra esse momento num plano médio. O judeu faz uma expressão de não entender, e anda em direção ao problema. A câmera acompanha o judeu num movimento de panorâmica relevando ao espectador as diversas teias de aranha que cobrem a pia, a cadeira do barbeiro, o caixa, o espelho e até parte do teto.

A câmera, então, faz um efeito de *zoom in*, até realizar um primeiro plano do judeu, destacando a sua expressão de espanto.

4.3.2.7 O BARBEIRO JUDEU CONTRA A MILICIA

Do lado de fora da barbearia, os milicianos pintam as janelas das propriedades judaicas. Para acompanhar o momento, soam outros acordes graves, de arranjos mais densos, e de maior intensidade que ressaltam a tensão e a sensação de perigo.

O barbeiro judeu, sem conhecer as mudanças políticas que seu país havia atravessado, acaba desrespeitando os soldados.

O judeu e o miliciano começam a brigar. Para cada empurrão do soldado no judeu, soa um acorde intenso, ressaltando o movimento (técnica bastante utilizada nos filmes com Carlitos).

O judeu reage e a briga é acirrada. Hannah tenta defendê-lo e bate com a panela na cabeça de cada miliciano. Porém, acidentalmente, Carlitos também é acertado na cabeça por Hannah. Tonto da pancada, ele caminha como um bêbado tentando se equilibrar, alternando seus passos entre a rua e a calçada. E para dar um tom a mais nessa comédia, toca uma melodia tipo circense ou dos brinquedos típicos de parques de diversão. Essa música tem um arranjo simples, acompanhando os passos acelerados do judeu.

Logo depois, o miliciano leva mais uma pancada na cabeça, e o tema retorna. Agora, o miliciano e o judeu estão desequilibrados, e parecem dançar juntos ao som da música. A melodia só termina quando o miliciano cai no chão, e as notas se encerram em escala decrescente.

O judeu escapa, mas logo seria perseguido novamente. Os milicianos retornam à barbearia, e exige que ele pinte a vidraça da barbearia com o nome “judeu”. Por enquanto, só há diálogo, e não música. Mas o barbeiro reage.

A música retorna no exato instante em que o barbeiro joga o balde de tinta no rosto do miliciano, trazendo de volta o clima de confusão. A música é mais acelerada acompanhando a tentativa de fuga do barbeiro. Mas logo ele é cercado por outros milicianos. Enquanto os milicianos se aproximam e o cercam, as notas aceleradas dos instrumentos de cordas se tornam mais agudas, assim como as notas dos instrumentos de sopro de metal, que também compõem a música.

Já capturado, um dos soldados diz ter uma idéia do que fazer com o barbeiro. A música cessa. Enquanto os milicianos preparam para enforcar o barbeiro, o silêncio musical apenas cria um suspense, sobre como essa situação poderá ser resolvida.

Porém logo, um som de corneta anuncia a chegada de alguém. Interrompendo o enforcamento, todos param diante da presença do comandante Schultz.

Para sorte do barbeiro, o comandante é o mesmo homem que foi salvo por ele na Primeira Guerra Mundial.

O barbeiro acaba salvo também.

4.3.2.8 HYNKEL E O GLOBO

Outra cena importante, quanto ao uso do recurso musical acontece após uma conversa na sala de Hynkel, entre o ditador e Garbistch, ministro do interior, quando esse sugere que Hynkel se torne o imperador do mundo.

Enquanto Garbistch sai da sala, o universo de Hynkel começa a dominar por completo. Então, soa um tema bem melódico, lento, com destaque para os instrumentos de corda, o que inclui um solo de violino. Assim, ele inicia um jogo com o globo, semelhante a uma dança, como se a música extradiegética também fizesse parte da mente do ditador.

Esse é o momento em que o espectador tem um maior contato com o interior do ditador. A cena mistura um lirismo com alguns movimentos cômicos do ator (o que remete a Carlitos), enquanto delira em sua megalomania.

Por um momento, a música envolve esse momento íntimo de Hynkel que sonha com o mundo em suas mãos.

Contudo, o globo estoura, soando acordes mais graves. Esse momento, mexe com os sentimentos do ditador, que se desespera, parecendo prever a sua própria queda do poder.

Aos poucos, a cena do ditador se funde a da barbearia.

4.3.2.9 A DANÇA HÚNGARA

De volta à barbearia do judeu, esse é o momento da música diegética agir diretamente na performance do personagem. O locutor anuncia no rádio a Dança Húngara, número 5, de Brahms. Enquanto faz a barba do cliente, o judeu acompanha cada variação dentro da música, numa exatidão que é possível tanto pensar que o barbeiro estaria regendo a música, ou que a música estaria regendo-o.

4.3.2.10 O PASSEIO

Ao longo do filme, Hannah e o barbeiro ficam amigos e decidem marcar um encontro. O gueto estava em paz, graças a amizade entre o barbeiro e o comandante que foi salvo por ele. O casal passeia feliz ao som de uma música em *allegro*, com arranjo suave. Logo quando Hannah começa a elogiar Hynkel, a música cessa em *fade out*.

Porém, de repente, os alto-falantes na rua transmitem um discurso de Hynkel. A voz furiosa do ditador e o olhar de preocupação no rosto do judeu e de Hannah revelam que há

algo de errado. Logo, outros personagens que estão na rua também prestam atenção às palavras do ditador.

O discurso é realizado, novamente a partir da linguagem improvisada (o falso alemão). Assim, o espectador reconhece o perigo por meio dos outros atores e por meio da entonação da voz.

Todos na rua fogem. Hannah e o barbeiro decidem voltar.

Porém, durante o trajeto de volta para casa, a voz de Hynkel os interrompe diversas vezes, parecendo reger as ações do casal protagonista. Ao dar intensidade à voz, o casal se assusta e se esconde. Quando acelera o discurso, o casal corre ainda mais.

Em um momento, o judeu deixa cair o chapéu e a bengala no chão. Quando a voz está mais tranquila e suave, o judeu se aproxima de seus objetos. Mas ao chegar perto deles, a fala revigora-se e o judeu recua com susto. O medo e o humor se reúnem numa mesma cena.

Por fim, é no andamento do discurso de Hynkel, que o judeu escapa de um soldado e se esconde.

4.3.2.11 A INVASÃO DA MILÍCIA

Já escondidos, não demora até que a milícia tente invadir o gueto. A chegada dos milicianos é anunciada pelas suas vozes, que cantam, assim como fizeram no início do filme.

De repente, esses mesmos milicianos invadem o cortiço. E numa das cenas mais dramáticas do filme, a câmera foca um pássaro preso na gaiola, enquanto é possível ouvir os soldados quebrando tudo. Não há acompanhamento musical.

Chaplin, muitas vezes, faz associações de imagem nas suas obras, criando metáforas dentro das histórias. O pássaro preso remete à situação dos judeus durante o governo de Hynkel, que eram perseguidos e não tinham liberdade. Ainda, pode-se ir além e dizer que o pássaro na gaiola simboliza a situação real dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, devido à política preconceituosa de Hitler.

O silêncio musical é estratégico mais uma vez, para ressaltar o barulho da milícia.

4.3.2.12 OSTERLICH

No decorrer da história, o comandante Schultz e o barbeiro são presos e levados pelos milicianos. A música soa em um ritmo de marcha acompanhando os passos do barbeiro

marchando na prisão. Música e imagem somem em *fade out*, enquanto o barbeiro começa a dormir.

Em seguida, surge em *fade in* a imagem Hannah e Jaeckel se mudando para Osterlich, a terra dos sonhos de Hannah, onde acredita que pode viver em paz e longe da política de Hynkel. Para esse momento de felicidade e esperança de uma vida melhor, a música acompanha num arranjo orquestrado, destacando-se os violinos que seguem uma linha mais melódica, típica das músicas românticas.

A música prossegue enquanto eles trabalham e passeiam pelos campos desse novo lar.

Hannah escreve para o barbeiro na prisão. Ao acabar de escrever, um plano americano mostra a jovem lendo a própria carta antes de enviar. Numa fusão de imagens, aparece um plano americano já do barbeiro lendo a carta na prisão. A música continua nesse momento, fazendo uma ligação entre o barbeiro e os amigos que estão em Osterlich.

4.3.2.13 O BAILE

No palácio, Hynkel oferece um baile no palácio, após a chegada do ditador Napaloni e sua esposa.

Nesse grande evento, todos dançam no salão ao som da música diegética da orquestra. Mais precisamente, uma valsa em *adagio*.

Hynkel convida a esposa do Napaloni para uma dança. Mas a senhora acima do peso acaba por conduzir o ditador, que não esconde o fato em suas expressões. Assim, no meio do majestoso momento, os dois quebram esse clima, e o transformam em algo cômico.

4.3.2.14 A TROCA DE PAPÉIS

Schultz e o barbeiro fogem da prisão.

Confundido com Hynkel, o judeu segue as ordens de Schultz e acaba aceitando invadir Osterlich.

Juntos, Schultz e o falso Hynkel são levados de carro para onde o ditador realizará um discurso. Eles saem ao som dos tambores e dos instrumentos de metais, o que torna a presença do ditador grandiosa, mantendo também o caráter político.

Logo depois, outro tema mais melódico soa para ilustrar a tragédia do povo judeu.

4.3.2.15 O DISCURSO FINAL

Já ao lado dos representantes do partido, Schultz insiste que o judeu faça um discurso como Hynkel, sendo essa a única esperança dos dois.

Ao ouvir a palavra “esperança”, o judeu a repete e tem uma inspiração. Assim, começa a tocar uma música bem melódica e suave, para uma das cenas de maior impacto emocional do filme: o discurso final do judeu. Assim, a mesma música que foi tema do momento mais íntimo de Hynkel (tema quando o ditador dança com o globo) torna-se o tema que introduz o momento mais íntimo do judeu no filme.

Ele vai até o microfone, todos esperam, e a música vai cessando.

Nesse momento, Chaplin vive outro de seus maiores momentos no cinema, com o famoso discurso a favor da igualdade.

Para melhor destacar a figura do judeu, o plano se mantém em primeiro plano e em plano americano.

No decorrer do discurso, ele toma a mesma força de Hynkel, mas para dizer o contrário de tudo o que pensa o verdadeiro ditador.

E ao contrário dos discursos de Hynkel, onde o espectador do filme não compreendia nada, no discurso do judeu as palavras são claras, e precisam ser entendidas pelo público.

No final, pede que todos se unam, e o povo corresponde gritando e aplaude aclamando. Enquanto soam os aplausos, faz-se um corte seco para a imagem em plano geral da multidão que o assiste.

De repente, numa fusão de imagem, aparece Hannah chorando no chão dos campos de Osterlich. Ela começa a prestar atenção no discurso, e soa o tema melódico que antecedeu o discurso.

A imagem dela se funde à do judeu, que lhe transmite uma mensagem de esperança. Durante uma mensagem, outra fusão para um primeiríssimo plano de Hannah, que ouve o discurso.

O filme então termina num primeiríssimo plano de Hannah, destacando assim a expressão de felicidade e esperança de um mundo melhor.

5 CONCLUSÃO

A importância da música ao transmitir uma mensagem, aliada à imagem, tem origens distantes, e apoiadas em diversas teorias. Após algumas experimentações no cinema mudo, a música tornou-se o principal elemento para acompanhar as projeções. Para alguns, ela apenas quebrava o silêncio, ou abafava o som dos projetores. Já o compositor Hanns Eisler (*apud MÁXIMO*, 2003. p.10) afirma um novo pensamento:

O cinema em si devia produzir nas pessoas um efeito fantasmagórico semelhante ao do teatrinho de sombras, e as sombras sempre foram associadas a fantasmas. A função mágica da música era afugentar os espíritos do mal que as pessoas inconscientemente temiam. A música começou a ser empregada como antídoto da imagem. Era necessária para livrar o espectador do incômodo de ver figuras de gente agindo, representando ou mesmo movendo os lábios como se falassem, mas em silêncio. O fato de essas figuras serem vivas e não-vivas ao mesmo tempo é que constituía o seu caráter fantasmagórico. A música surgiu não para dar-lhes vida [...] mas para exorcizar o medo ou ajudar o espectador a absorvê-los.

Todas essas teorias, de fato, encaixam-se, perfeitamente, na questão do papel da música. Porém a sua significância é muito mais que simplesmente não abafar sons ou exorcizar o medo. A música teve e tem uma importância imensurável na própria construção e evolução da linguagem do cinema.

O progresso da sétima arte é a resultante de diversas experiências em anos e anos, o que levou a descoberta do poder da edição.

Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostentava um processo como esse. (CARRIÈRE, 1995. p.14)

E quando se discute a questão da edição, o assunto remete não só a criar sequências de imagens, mas também definir as posições dos sons, e assim, da música. Afinal, a música é um elemento, que vai colaborar para esse processo, ajudando a dar continuidade às cenas interrompidas pelos cortes dessa edição. Para justificar isso, o professor Robert Stam (*apud DA COSTA*, 2008, p.15) afirmou que:

as convenções do realismo dramático exigem que toda imagem esteja acompanhada pelos ‘sons naturais’ gerados por essa própria imagem na vida real. O som amplifica, juntamente com as imagens, o poder mimético do veículo. Completa a imagem com seus poderes evocativos e dinamiza o discurso narrativo camuflando a descontinuidade através do fluxo contínuo de som sobre os cortes.

Os sentidos da audição e da visão são capazes de passar várias informações sobre o que acontece em volta. No cinema, não seria diferente. Assim, se imagem e som tendem a se complementarem de forma a dar um sentido completo ao espectador, a música fará esse papel de uma forma peculiar.

Não por menos, a tentativa de unir imagem e som é tão antiga quanto às projeções cinematográficas. Pode-se dizer ainda que, aliar imagem e música é um processo que vem antes mesmo do nascimento do cinema. Como exemplo, as óperas, que nada mais são do que ações musicadas, têm suas origens no final século XVI, ainda período Barroco (BENNETT, 1986).

[] muito antes da magia dos irmãos Lumière (cujas primeira e histórica projeção em 1895 já foi acompanhada de piano), o significado e a função do que viria a ser a música do cinema já estavam nos dramas musicados, nas óperas, nas operetas. E sendo o cinema, de certo modo, a projeção em tela do teatro, da arte da representação, a música que servia a esta haveria de servir a ele. (MÁXIMO, 2003. p.09)

De fato, o cinema muito se apoiou em outras formas de arte, até construir uma linguagem única. E entre essas artes, estava o teatro. Inclusive, certos recursos musicais operísticos ressurgiram no cinema, como modelos para a construção da música de filme. Entre esses artifícios, os chamados “temas” ou *leitmotiv* - criação de um dos maiores mestres da ópera romântica: Richard Wagner. Esse artifício possibilitava criar uma identidade para cada personagem ou cena por meio da música, o que contribuía para a construção da narrativa (BENNETT, 1986.).

Mas a história da música mostra que suas funções, desde o teatro até o cinema, tornaram-se ainda mais abrangentes. E quanto mais descobriam como manipular esse poder do som, mais a música se tornava influente.

Por fim, é a música um dos principais elementos que situa o espectador na história, construindo todo um clima (seja ele de suspense, romântico, tenso, dramático, etc), não só por meio da identificação da melodia, mas pelo seu impacto sobre as emoções do espectador. Por

meio de melodias e acordes, os personagens ganharam vida, tanto seus sentimentos, como suas ações.

Como afirma Fernando Morais da Costa (2008, p.15): “A música dirige as emoções do espectador, e para tanto precisa ser redundante com relação ao que as imagens mostram”.

Um dos maiores representantes do cinema mudo, e depois do cinema falado, Charles Chaplin, foi também um dos maiores exemplos do impacto e da transformação da música de filme. Inicialmente, mesmo tendo a sensibilidade e o perfeccionismo para saber o que era preciso para as suas obras serem aplaudidas por críticos e público, Chaplin demorou a se render ao som, incluindo a própria música.

Devido a sua trajetória, o artista criou um estilo baseado numa linguagem corporal universal e muito peculiar, temendo que, a partir do momento em que desse voz aos seus personagens, ele pudesse se tornar um ator como qualquer outro. Chaplin não viveu para as palavras, mas sabia substituí-las como ninguém por meio dos gestos.

Contudo, nem mesmo o fascínio que Chaplin causava foi capaz de libertá-lo da evolução do som. Mas, como ainda tinha duras críticas a essas inovações, começou abrindo-se para a música – elemento sonoro já presente em todas as projeções de seus filmes. Na música, Chaplin conseguiu enxergar a chance de enriquecer seus filmes, por meio de um elemento sonoro de caráter mais universal do que a própria fala, que depende de uma linguagem específica.

Quando resolveu compor para o filme *Luzes da Cidade*, Chaplin realizou um importante trabalho para a época, e para a história do cinema. De fato, a relação da música com a imagem era constante e bastante descritiva, chegando muitas vezes a substituir a fala. Assim, a ação da música era mais evidente para o espectador. Quando Chaplin achava pertinente à história, até os simples movimentos dos personagens eram envolvidos pela música, destacando cada efeito, tornando-o aliado, principalmente, da pantomima.

Mas aos poucos, quando precisou inserir outras formas de elementos sonoros Chaplin foi dosando a música, que continuava a ser um importante recurso.

Chaplin aproveitou todas as funções da música. Por meio delas, explorou universos até antagônicos dos personagens, como mostrou que a música também era capaz de unir esses personagens em um único universo. Chaplin também criou expectativas, e as desvendou, fez uso dos temas, destacando-se com a melodia que consagraria a canção *Smile*, tempos depois. E de fato, cada utilização meticulosa de temas, andamentos, intensidades e timbres era o que nos dava referência do papel de cada personagem na história.

A música de hoje, ainda, tenta se corresponder ao que se vê nas telas, baseando-se nas antigas técnicas. Mas o próprio Chaplin foi mudando a sua forma de lidar com a música, deixando-a mais discreta, atuando cada vez mais de maneira inconsciente sobre o público. Assim, analisamos dois comentários a respeito. Primeiro, de Fernando Morais da Costa (2008, p. 15):

O que não se deve deixar de notar é que, disfarçado sobre a aparente simplicidade do acompanhamento supostamente realista das imagens, há um amplo e meticuloso conjunto de regras para a utilização do som, de forma que o espectador esqueça exatamente a sua construção.

E também um de Claudia Gorbman (*apud* DA COSTA, 2008, pg.15), que afirma que além de prover continuidade e exacerbar emoções, ela também confere unidade narrativa graças à repetição dos temas, para servir de comentário a personagens ou situações específicas; seria ainda invisível na tela, ou seja, na maior parte das vezes não há referência na imagem de onde afinal vem a música sem que o espectador preocupe-se com isso. Afinal todos os outros elementos sonoros estão ligados ao que se vê. As ligações com a imagem o espectador são tão íntimas, que o espectador esquece de pensar sobre a sua localização especial.

A relação entre voz, ruídos e música nos filmes de Chaplin foi ganhando proporções diferentes. E quando a fala ganhou o status de elemento sonoro principal, o que vem a acontecer somente em *O Grande Ditador*, a música prova a sua importância por continuar nas produções do artista. Afinal, ela perde o posto principal, mas ganha poder através da subjetividade.

Mesmo depois de Chaplin, a música passou a atingir o público de maneira mais inconsciente, a ponto de pouco se deixar perceber em que momento atuou. Assim, ela conseguia entrar e sair de forma a não desconcertar o espectador. Segundo Gorbman:

Posta sob diálogos, por vezes, subordinada às imagens sempre, a música na maior parte do tempo funciona como uma base que o espectador não ouve por si mesma, mas a percebe de forma difusa no amálgama que compõe a ação na tela (1987 *apud* DA COSTA, 2008, p. 16)

Mesmo com os progressos, não se pode deixar de pensar que *Luzes da Cidade*, *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador* também foram tipos de laboratórios para Chaplin. De fato, o artista foi se aproximando da maneira de lidar com a música, que é mais comum atualmente. Mas também, Chaplin viveu mais para os gestos e, quando pôde, criticou o som.

E, assim, é possível deduzir que de forma alguma, essas obras seriam perfeitas aos olhos do espectador de hoje. Muito ainda seria explorado no campo da edição da música.

Talvez seja o poder da música atuando no inconsciente do espectador, e as mudanças que recebeu ao longo do tempo, o que justifica a pouca atenção que dão a ela entre os trabalhos realizados a respeito do cinema. Pouco já foi divulgado sobre esse impacto da música como forma de ressaltar a realidade para além das telas, de forma que o público faça parte da realidade do personagem por alguns momentos.

O importante é a música conseguir penetrar até os sentimentos do espectador. Isso será o suficiente para cativar e provocar a imaginação deste. Não por menos, o jornalista João Máximo (2003, p.04) afirmou: “[...] o crítico de cinema fala da história, do roteiro, dos atores, do diretor, da câmera, da iluminação e até do som, mas pouco ou nada da música?”

Realmente, a história da música de filme começou sem grandes prestígios, e os próprios músicos não davam o devido valor à sua profissão.

De certo modo, os próprios compositores de cinema podem ser responsabilizados por parte do descaso. (...) a quase totalidade deles – pelo menos os de uma primeira geração- foi para em Hollywood por acaso. Eram músicos que sonhavam com o mundo da grande ópera, da sala de concertos, da regência. Prepararam-se para serem os Beethovens, os Mozart, os Wagner do século XX, e acabaram, por circunstâncias várias, convertendo-se nos gênios efêmeros de uma arte nova, contestada, mas extremamente popular e, em razão de tudo isso, por eles mesmos minimizada, a ponto de não se orgulharem de seu ofício (MÁXIMO, 2003, p. 04)

Ma hoje, o conhecimento sobre as ferramentas do cinema são bem mais explorados, e ainda assim os trabalhos carecem. Então, o que poderia explicar a falta de atenção sobre a música seja o fato de que pouco se consiga explicar a respeito da interpretação dos sentimentos do espectador.

Contudo, apesar do que representa para um filme, não se deve atribuir um valor acima do merecido. A música tem sua importância desde sempre, mas nem na época de Chaplin, quando a música era o principal elemento sonoro, ela seria capaz de definir a qualidade de um filme por si mesma. A música é um dos elementos, mas não o único, como lembraria João Máximo (2003, p.05): “(...) música de má qualidade, ou pelo menos inadequada, pode arruinar uma cena, mas nada, nem uma partitura perfeita, pode salvar um filme.”

Assim, conclui-se que a partir do momento em que se busca perceber, através das obras de Chaplin, por exemplo, as várias facetas da música, é possível ir além da própria música, pois ela é parte de todo um impacto da linguagem audiovisual.

Durante as experiências de Chaplin, tornou-se claro o empenho em lidar com a música da melhor maneira possível, por reconhecer o seu valor. Talvez não seja possível dominar e nem compreender a arte da música de filme por completo, mas cada reflexão é um passo para o entendimento, que favorece uma evolução dos meios meticolosos de lidar com ela. Meios estes que a tornam agora tão eficientes, quando “invisíveis” pelo seu espectador.

REFERÊNCIAS

BENNET, Roy. **Uma Breve História da Música**. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [1986]. 79 p.

BENNET, Roy. **Elementos Básicos da Música**. Tradução: Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [1982]. 96 p.

BERCHMANS, Tony. **A Música do Filme**. São Paulo: Ed.Escrituras, 2006. 191 p.

BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O Que é a Comunicação**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. 105 p.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Tradução: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira [1994]. 221 p.

COSTA, Fernando Morais da. **O Som no Cinema**. Caixa Cultural.

LÓPEZ, Manuel Villegas. **Carlitos – A Vida, a Obra e A Arte do Gênio do Cine**. Tradução: Melo Lima. Rio de Janeiro: Cia. Editora Leitura [1944]. 255 p.

MÁXIMO, João. **A Música do Cinema – Os 100 Primeiros Anos**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2003. 521 p.

PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. **Princípios Básicos da Música para a Juventude – Volume 1**. Rio de Janeiro: Ed. Casa Oliveira de Músicas LTDA, 1976. 142 p.

SANTOS, Rudi. **Manual de Video**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993. 208 p.

BRENER, Rosinha Spiewak. **2001: Odisséia no Espaço – Trilha Sonora**. [19--]. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/2001trilha.htm>>. acesso em 01 jun. 2009.

GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **PICNIC – Música e Articulação Visual**. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_picnic2.htm> acess em 01 jun. 2009.

KLACHQUIN, Carlos. **O Som no Cinema**. Disponível em:
<http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=116&Itemid=79>.
acess em 20 abr 2009.

VERNEY, Alfred. **A Sinfonia dos Pássaros**. [19--]. Disponível em:
<<http://www.scoretrack.net/thebirds.html>>. acess em 01 jun 2009.

Produção de Programas Radiofônicos. Disponível em:
<http://www.jornalexpress.com.br/noticias/detalhes.php?id_jornal=11371&id_noticia=29>.
acess em 01 jun. 2009.

VARGAS, Ilem. Rio de Janeiro, 1998. Entrevista cedida em 04 de junho de 2009.

LUZES da Cidade. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions, c2005. 1DVD.

TEMPOS Modernos. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Estados Unidos: United Artists/ Charles Chaplin Productions. C2005. 1DVD.

O GRANDE Ditador. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions. c2007. 1DVD.

PREFÁCIO, Luzes da Cidade. Direção: Philippe Truffault. Warren Bros. c2003.

PREFÁCIO, Tempos Modernos. Direção: Philippe Truffault. Warner Bros. c2003.