

***Hasta la Vista Baby* – a manipulação subliminal da música de cinema e o diluimento de fronteiras no território do gosto**

Vítor Rua¹

Resumo

Na actualidade, é através da publicidade, das séries televisivas, dos *cartoons* e dos filmes, que grande parte das pessoas escuta um certo tipo de sons musicalmente organizados que não ouviria noutras circunstâncias. Este texto aborda a manipulação subliminal desenvolvida em alguns géneros cinematográficos e audiovisuais, bem como a importância da sonoplastia no cinema e na publicidade.

Palavras-chave: Sonoplastia, subliminal, funcionalidade, *cartoons*, cinema, publicidade.

¹ Vítor Manuel Ferreira Rua é Mestre em *Etnomusicologia* e doutorando em *Musicologia Histórica* na Universidade Nova de Lisboa. Investiga sobre novas teorias do som e o *near silence* (nova tipologia musical).

1. *Legitimated, Middlebrow & Popular taste*

Segundo Pierre Bordieu², o gosto do público pelo cinema, está intimamente ligado ao seu estrato social e *background*. Bordieu classifica esse gosto em três categorias diferentes³, sendo a primeira o *legitimated taste* (alguém que escolhe prioritariamente ver Bergman ou Kubrick) e acredita que as pessoas que afirmam ter este tipo de gosto são mais compatíveis socialmente com as classes dominantes. A segunda categoria por ele considerada é o gosto *middlebrow*, uma média entre dois extremos e tido como o lado legitimado de um cinema mais popular. A terceira categoria considerada é o *popular taste*, e aplica-se a pessoas que gostam de um certo tipo de cinema, consoante aquilo que a TV lhes dá a visionar. Alguns chamarão a esta última categoria, um gosto não-refinado. Seguindo o pensamento de Bordieu, ele acredita, por exemplo, que os professores interagem melhor com crianças que possuem o gosto "legitimado" e, que o gosto de cada um está ligado às classes sociais. Assim, na sua perspectiva, quanto mais alta for a classe social de um estudante, mais possibilidades ele tem de vir a ter sucesso escolar. No entanto esta categorização das classes sociais já vem de trás.

Para os pertencentes à terceira categoria (*popular taste*), é apenas numa certa publicidade, séries, *cartoons* e nos filmes, que ocorre a oportunidade de escutarem certo tipo de música, ou seja, no *medium* que Bordieu refere como sendo o formador do gosto desses indivíduos: a TV.

O que se pode então ver e ouvir na televisão nos dias de hoje, que permita aos espectadores do *popular taste* um “vislumbre” do *legitimated taste*? É sobre isso que reflecto em seguida.

2. *2001 Odisseia de Sons Organizados*

Um indivíduo pertencente à categoria do *popular taste*, que sintonize um canal de TV prestes a emitir o filme de Stanley Kubrick, *2001 Odisseia no Espaço*, assistirá a uma obra-prima do cinema e ouvirá uma miríade de composições musicais que, noutras circunstâncias não veria nem ouviria. A exemplo, o filme inicia com a palavra *Overture* enquanto se ouve *Atmosphères* do compositor György Ligeti, de seguida, no genérico da MGM, ouve-se a obra de Richard Strauss *Also Sprach*

² Na sua obra, *A distinção — Uma crítica social da faculdade do juízo*, Edições 70, Lisboa, 2010.

³ Dwight MacDonald, parte da distinção de três níveis intelectuais, *high*, *middle* e *lowbrow* mudando-lhes a denominação de acordo com um intento polémico mais violento: contra as manifestações de uma arte de elite e de uma cultura propriamente dita, erguem-se as manifestações de uma cultura de massa que não é tal, e que por isso, ele não chama de *mass culture*, mas de *masscult*, e de uma cultura media, pequeno burguesa, que ele chama de *midcult*. (Eco 2005:37).

Zaratustra. Embora durante a *Alvorada do Ser Humano* a música seja inexistente – apenas com uma sonoplastia constituída de sons da natureza, vento, pássaros e ruídos dos antropóides –, com a aparição do monólito surge de novo a música de Ligeti. Também a descoberta do osso de um animal como arma (símbolo de poder), faz regressar a música de Richard Strauss. Na continuação, o homem-macaco atira o osso ao ar – e quando este começa a descer e se transforma numa nave espacial que desliza em silêncio sobre a tela, com o *zoom* da câmara sobre a nave –, surgem as primeiras notas do *Danúbio Azul* de Johann Strauss Jr.. Posteriormente, quando uma nave passa sobre a Lua, ouvimos em surdina o coral *Lux Aeterna*, de György Ligeti. Já na Lua, os astronautas aproximam-se do monólito e retorna – como num *leitmotiv* – a música *Atmosphères* de Ligeti. Num outro momento, uma nave voa em direcção a Júpiter e escutamos a peça da *Suite Gayaneh*, de Khatchaturian. Ainda para a palavra *Entreato*, Kubrick reserva a música de Ligeti, que acompanha todo o processo do desligar do computador Hal, bem como toda a cena rumo ao infinito. No final do filme, numa espécie de eterno retorno, surge de novo o tema *Also Sprach Zaratustra*.

Como pudemos constatar, este filme contém música dita clássica/erudita normalmente enquadrada nas categorias do *legitimated* e *middlebrow taste* de Bordieu. É assim, que assistindo a apenas um filme e no conforto das suas casas (através da TV), indivíduos pertencentes à categoria do *popular taste* usufruem, mesmo sem o saberem, de compositores integrados no *legitimated* e *middlebrow taste* – como é o caso de Johann e Richard Strauss, Ligeti e Khatchaturian. Podemos com pertinência interrogar-nos: “Em que outras circunstâncias poderiam ouvir Ligeti nas suas vidas?”.

Escolhi a obra *2001 Odisseia no Espaço*, de Kubrick, por ser um caso paradigmático no uso de música clássica/erudita no cinema.

3. Psycho Killer

Uma mulher toma um banho de duche e conseguimos ver, através da cortina de plástico, um vulto que se aproxima. Só se ouve o som de água a correr. Uma mão puxa a cortina e ouve-se o som das argolas de plástico a deslizarem no metal. A mulher finalmente vê o homem e grita. O homem empunha uma faca e começa a esfaquear a mulher que grita de dor e diz “No!”. Ouve-se o som da faca a penetrar na carne vezes consecutivas. A água continua a correr. O homem pára de esfaquear a mulher e sai de cena. A mulher, já em silêncio e quase sem vida, escorrega e tenta agarrar-se à cortina arrancando-a. Ouve-se o ruído das argolas a soltarem-se da vara de metal e o ruído do plástico. A mulher cai no chão sem vida sob o ruído da água a correr.

A cena acima relatada é a *mítica* cena do chuveiro do filme de Hitchcock, *Psycho*, mas este relato descreve apenas os sons concretos, ou seja, a sonoplastia do filme. Porém, na realidade esta cena é acompanhada de música. A música que entra no preciso momento em que o vulto abre a cortina com a faca na mão e acompanha toda a cena do esfaqueamento, é constituída por uma instrumentação de cordas em *staccato* com um som estridente agudo repetitivo. Somente quando o assassino se retira a música muda de ambiente: em tom dramático ouvem-se dois acordes que se mantêm repetitivamente durante o deslizar do corpo da mulher; inicia-se então um *rallentando* sobre os mesmos dois acordes até ao momento em que a mulher se agarra à cortina, nesse instante a música pára para ficar somente o som concreto da água a correr.

Assistir a esta cena sem música ou com música é tão distinto quanto *beber água ou beber vinho*, isto é, é totalmente diferente! A força dramaturgica que a música de Bernhard Hermann transmite a esta cena é tal, que se assistirmos à mesma cena mas sem a música, uma das cenas mais representativas do *suspense* hitchcockiano quase se transforma numa cena banal. A música de Hermann sublinha de forma exemplar quer a surpresa e o horror que são visíveis no rosto da vítima, quer o ritmo e a cadência das facadas. Esta cena revela o poder que a música pode assumir na diegese cinematográfica, ampliando e enformando a dramaturgia imagética.

4. *Private Jokes*

No filme de Kubrick anteriormente analisado, *2001 Odisseia no Espaço*, o nome do computador protagonista é Hal. Ora, se a cada letra do nome Hal, substituirmos a letra que lhe vem imediatamente a seguir no alfabeto, obtemos o seguinte:

H+ (a letra seguinte no alfabeto) = I

A+ (a letra seguinte no alfabeto) = B

L+ (a letra seguinte no alfabeto) = M

IBM. Ora, IBM é o nome de uma conhecida marca de computadores (uma das únicas da altura e a mais conhecida do público). São raras as pessoas que se apercebem desta curiosidade a qual foi sempre desmentida pelo autor do romance, Arthur C. Clarke⁴. Mas a probabilidade da relação do nome do computador com a referida marca ter acontecido acidentalmente é de um para um milhão. Assim, e segundo a análise de Rob Ager, poderemos afirmar ter sido um acto propositado e não assumido apenas porque terá havido um desentendimento com a empresa IBM relativo ao

⁴ Nomeadamente em “Dawn of Hal: History of Artificial Intelligence”, Dr. Arthur C. Clarke Interviewer, Dr. David G. Stork”, in [<http://www.2001halslegacy.com/interviews/clarke.html>], acedido em 23.07.2010.

patrocínio de parte do filme⁵. Sendo então do desconhecimento do público e desmentido pelos próprios autores, este facto funciona como uma *private joke*, entendida somente por alguns.

Também na música para cinema existem muitos outros casos de *private jokes*. Um dos exemplos mais paradigmáticos está presente em *Blade Runner*, de Ridley Scott, cuja música foi composta e interpretada por Vangelis. Neste filme, e sem querer pormenorizar a análise do argumento, os *replicants* – construídos pelos humanos para os substituírem na execução de tarefas –, são fabricados com uma idade específica e um prazo de vida estipulado pelo construtor, mas com a implantação de uma memória que lhes permite aceder à simulação de um passado, que julgam real. Concomitantemente, a palavra “memory” surge várias vezes ao longo no filme. Sempre que tal sucede, ouve-se uma música específica – uma voz cantada – que funciona como *leitmotiv* sempre que a palavra “memory” é pronunciada. Ora, coloco aqui a hipótese – a que cheguei após muitas audições –, de que essa voz seja a voz do cantor Demis Roussos⁶ mas em *tape reverse*. Na minha perspectiva, Vangelis estabelece assim uma relação entre a sua própria memória, o seu passado musical – já que na sua juventude Vangelis fez parte do grupo *Aphrodite Child*, do qual fazia igualmente parte Demis Roussos – e a ausência real de memória dos *replicants*, de forma que, durante todo o filme, se alguém diz a palavra *memory*, essa voz recorrente do passado, surge. Sintomaticamente este não é um facto evidente para um qualquer espectador de *Blade Runner*, contudo esta mensagem subliminal pode ser encarada como um exemplo do que designo de *private joke*. Uma meta-memória.

Encontramos um outro exemplo, agora no território da sonoplastia, em *Frenzy*, de Hitchcock: numa cena em que se vê um carro a subir uma montanha até ao cimo, mas onde o som do motor do carro diminui de volume à medida que este se vai aproximando, em vez do que seria suposto acontecer – aumentar de volume. Ou seja, encontramos aí um diminuendo em vez de um crescendo. Este caso pode ser entendido como mais uma das muitas *private jokes* a que Hitchcock nos habituou, no entanto, sendo este facto aparentemente óbvio, provavelmente poucas pessoas se apercebem desse engenhoso e contraditório efeito *Doppler*.

5. O Automóvel Coro

É igualmente na publicidade, que indivíduos pertencentes ao *popular taste* podem ouvir certos tipos de música que noutras circunstâncias nunca ouviriam. Vejamos um exemplo de música vocal

⁵ Em análise de Rob Ager, “Kubrick: and Beyond the Cinema Frame”, in [<http://www.collativelearning.com/2001%20analysis%20new.html>], acedido 23.07.2010.

⁶ Cantor da chamada música “ligeira”.

contemporânea e original, composta com o objectivo específico de promover um automóvel Honda e transmitido em todas as televisões nacionais e mundiais: numa garagem um coro e um maestro assistem a uma projecção do automóvel ora parado ora em movimento, sendo que o coro mimetiza todos os sons produzidos pelo automóvel: o motor, o vidro eléctrico a descer, o vento, a chuva, o leitor de CD's, o limpa-vidros. Tudo só com a voz! Similarmente, e no território da música dita “cult”, na composição *Stripsody* de Cathy Berberian⁷, a partitura pictográfica substitui os tradicionais símbolos musicais por desenhos de animais, vento, super-homem, máquinas, e a voz mimetiza todos esses sons.

No seu procedimento, estes dois exemplos, um do *popular taste* outro do *legitimated taste*, são muito semelhantes, num caso o coro mimetiza os sons associados ao automóvel e no outro a intérprete mimetiza sons da Natureza.

Em conclusão, os espectadores que normalmente não teriam oportunidade de ver ou ouvir a obra da Cathy Berberian, ainda que de tal não sejam conscientes, têm-lhe neste anúncio acesso. Por seu turno, os espectadores do anúncio da Honda vivem uma experiência sonora próxima dos ideais da chamada música concreta e ao mesmo tempo podem ter um vislumbre do que é a escrita vocal coral da nossa Era. Enquadra-se assim uma certa contaminação do território do *legitimated taste* ao do *popular taste*.

6. Tom & Jerry versus Black & Decker

Além do cinema e da publicidade, é ainda nos *cartoons* que se oferece ao *popular taste* e *middlebrow* a oportunidade de ouvir, por exemplo, música concreta: o som de uma porta a bater, o lavar dos dentes, uma janela a partir, o som do vento, da chuva, o som de um automóvel a derrapar, tudo isto são exemplos de sons concretos. A técnica e os métodos utilizados podem variar, nuns casos os sonoplastas podem recorrer a sons pré-existentes de uma qualquer sonoteca, noutros, recorre-se à *bruitage*. Tal como na música acusmática, onde não sabemos de onde provém o som, nos *cartoons*, o som de uvas a caírem no chão é realizado pelo bater das unhas numa lata de espinafres. Ao nível musical, também nos *cartoons* encontramos uma variedade de estilos, desde imitações *a la* Beethoven até à música *hip-hop* série B. Deste modo, grande parte da força diegética dos *cartoons* reside na sua sonoplastia.

⁷ Cathy Berberian *Stripsody*, for solo voice (Edition Peters, 1966).

7. James Last *but not the Liszt*

Se as letras impressas deste artigo fossem aparecendo gradualmente acompanhadas de sons diversos (*e.g.* gato a miar, porta a ranger, derrapagem, buzina, nota de vibrafone), e se se tratasse de um anúncio a uma impressora ou a um computador; ou se fosse o início de um filme no qual um plano de mãos que escrevem é acompanhado do som das unhas e dedos a bater nas teclas; ou ainda, se se tratasse de um *cartoon* onde as letras com vida própria dançassem sobre a folha de papel ao som do rabiscar de uma esferográfica, qualquer um destes casos seria exemplo de sons organizados, ou seja, música, e neste caso concreta. Estes são exemplos musicais, que a *popular taste* normalmente nunca ouviria noutras circunstâncias. Assim, quando se desliga o volume nos intervalos dos anúncios da TV, ou quando se ignoram certos *cartoons* ou filmes, alguns espectadores estão a perder a oportunidade de se aproximarem musicalmente do *legitimated taste*, uma vez que geralmente não frequentam concertos de música acusmática/concreta ou ambientes especificamente dedicados a esse tipo de música, nem ouvem CD's desses estilos musicais.

Referências bibliográficas

Bourdieu, Pierre. 2010. *A distinção — Uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70.

Cathy Berberian *Stripsody*, for solo voice, 1966. Edition Peters.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1970.

Sites

“Dawn of Hal: History of Artificial Intelligence, Dr. Arthur C. Clarke Interviewer, Dr. David G. Stork”, in [<http://www.2001halslegacy.com/interviews/clarke.html>], acedido em 23.07.2010.

“Kubrick: and Beyond the Cinema Frame”, in [<http://www.collativelearning.com/2001%20analysis%20new.html>], acedido 23.07.2010.

“2001: A Space Odyssey – How Stanley Kubrick used Hal to depict IBM”.

in [<http://www.liveforfilms.com/2011/07/23/2001-a-space-odyssey-how-stanley-kubrick-used-hal-to-depict-ibm/>], acedido 23.07. 2010.