

O inesperado na espera esperada: relações entre música, escapatória, fratura e cinema a partir da semiótica greimasiana*

Caio Menezes Graça de Carvalho**

Resumo: O presente artigo busca abrir frentes de discussão para repensar a fruição musical de maneira a dar uma possível resposta de cunho prático a uma reflexão feita pelo semioticista Algirdas Julien Greimas em sua obra *Da Imperfeição* (2002, p. 86), lançada em 1987: “Entre as práticas do gosto socializado, que conduzem à usura das categorias estéticas, e o grande evento, que talvez acontecerá, existirá um caminho pessoal por traçar?” Problematiza-se, dessa maneira, os modos de vivência – principalmente os modos de vivência estética. Diante dessa provocação pontual, a evocar o assunto da originalidade, valemo-nos da proposta semiótica da referida obra – com ênfase nos conceitos de “escapatória” e “fratura” – e da linguagem e do discurso figurativo do cinema – mais precisamente do filme *Begin again* (*Mesmo se nada der certo*, 2013, dir. John Carney) – para, assim, por meio da experiência musical coalescente, vislumbrar algum caminho ansiado pela questão acima.

Palavras-chave: música; semiótica; Greimas; estética; cinema.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186431>.

** Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: cmgdcarvalho@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3367-256X>.

Introdução

A originalidade é, a princípio, um termo curiosamente ambivalente. Relativo a uma atribuição de tudo aquilo que é original, tal vocábulo evoca duas linhas de atuação perante a história: independência e tradicionalidade. Independência enquanto *unicidade* e *exclusividade*, e, contraditoriamente (e em maior sintonia com a própria raiz da palavra), *tradicionalidade*, *legado*, por remetimento ao conceito de *fonte* e, portanto, ao conceito de *vínculo* e de *procedência*. Contudo, como argumenta o crítico cinematográfico Michel Ciment (2013), esse paradoxo é perfeitamente diluível em um posterior momento de análise. Qualquer pretensão de independência, de unicidade, pressupõe (ou, ao menos, deveria pressupor) o reconhecimento de uma tradição (ou das tradições), da “evolução das formas”, como o próprio autor define (Ciment, 2013, p. 51). “Para afirmar sua diferença, é importante ter consciência histórica, sentir-se ligado ao passado. Pintores, escritores e músicos já experimentaram isso há muito tempo” (Ciment, 2013, p. 51). Sendo assim, em ressonância com determinadas apreciações do semioticista Algirdas Julien Greimas (2002), originalidade e socialização são termos que não podem ser entendidos separadamente.

[...] a originalidade, enquanto projeto de busca e valor da vida pessoal, condena-se ela mesma à sua socialização. A ideia de gerações – uma invenção dos românticos – que se sucedem, negando cada vez mais a antiga, é a afirmação de uma “originalidade coletiva”. As Artes e as Letras progridem assim no ritmo das gerações – ou talvez, mais tarde, das semi-gerações – enquanto que a vida – isto é, os modos de pensar, de sentir, de amar, sem falar do modo de se vestir – segue-as ou precede-as, já não se sabe mais (Greimas, 2002, p. 78).

Se nem as investidas mais radicais da arte conceitual – como a concepção de um mero pensamento como uma obra de arte em si – já não escapam ao estigma socializante de qualquer empreendimento artístico (o que cada vez mais dilui o sonho da *originalidade* enquanto cisão pura, individual, imaculada), como ‘originalizar’ (enquanto construção puramente pessoal, íntima), dentro da “originalidade coletiva”, os modos de vivência? Ou, como perguntou o próprio Greimas: “Entre as práticas do gosto socializado, que conduzem à usura das categorias estéticas, e o grande evento, que talvez acontecerá, existirá um caminho pessoal por traçar [...]?” (Greimas, 2002, p. 86). O uso de um tipo de *escapatória* dentro do percurso narrativo de dois personagens no filme *Begin again* pode nos dar alguma pista – e quem sabe até alguma resposta. Escapatória relacionada a um dos dois grandes alicerces¹ da estrutura tradicional da Arte, a

¹ A música e a arquitetura são, respectivamente, os pilares das Artes do Tempo e das Artes do Espaço, segundo a classificação de Ricciotto Canudo (1995, p. 41), precursor da teoria e da crítica cinematográficas.

música, que andou de mãos dadas com o cinema desde bem antes do cinema falado. Mas o que é “escapatória”, segundo a semiótica greimasiana? E que escapatória musical seria essa? E por que convocar o cinema como método de exposição? Vamos por partes.

Antes de tudo, é necessário dizer que o discurso figurativo (usado em exaustão pelo cinema) não deixa de ser uma ferramenta válida de exposição da realidade representada – condição epistemológica já admitida por Greimas em *Da imperfeição*. No próprio *Dicionário de semiótica*, inclusive, Greimas e Courtés, ao discorrerem sobre a figurativização, abordam-na como uma “[...] especificação e [...] particularização do discurso abstrato, enquanto apreendido em suas estruturas profundas” (2016, p. 212), a lançar mão de antropônimos, topônimos e de cronônimos – elementos que, respectivamente, correspondem, no plano da sintaxe discursiva, “aos três procedimentos constitutivos da discursivização: a actorialização, espacialização e temporalização” (2016, p. 212). Tais procedimentos, “que se podem inventariar como indo dos genéricos (o ‘rei’, a ‘floresta’, o ‘inverno’) aos específicos (nomes próprios, índices espaço-temporais, datações etc.), [...] confere ao texto, segundo se supõe, o grau desejável de reprodução do real” (2016, p. 212).

Um filme narrativo de ficção, encarado como texto, produz uma história com base em elementos referenciais expositivos que encontramos no ‘mundo real’, podendo criar suas próprias regras de verossimilhança para esse ‘mundo possível’ – o que permite, por exemplo, que vacas saibam e consigam lutar *kung fu* com humanos, tal como no filme *Kung pow*.² Contudo, por mais fantástico que seja um filme, ele se calca em um fundo de representação da realidade, do ‘mundo real’, proporcionado sobretudo pelo testemunho fotográfico a repousar em qualquer plano cinematográfico (Metz, 1972, p. 94). Assim sendo, podemos concluir que os ‘mundos possíveis’ fílmicos são uma espécie de ‘parasitas’ do ‘mundo real’, ainda que aqueles não deixem de operacionalizar algum nível de mentira em relação a este – sem que isso signifique necessariamente que não queiram afirmar algo de verdadeiro para além da verdade literal.

A depender do filme, podemos ter, por exemplo, representações deveras eficientes de ‘n’ experiências estéticas do cotidiano, como a fruição musical. A própria música, na verdade, encontra-se fortemente consolidada como um dos recursos expressivos da linguagem fílmica³ – para muitos, aliás, um recurso essencial. “Um não pode viver sem o outro [música e cinema]. Já pensaram nisso? [...] quem duvidar, tire o som da tevê quando estiver passando uma cena famosa e veja como os filmes ficam menos eficientes sem sua trilha musical”,

² *Kung pow*, 2002, dir. Steve Oedekerk.

³ Linguagem plenamente já codificada, a integrar um sistema próprio de expectativas, diretrizes, convenções e opções técnicas e/ou formais devidamente catalogadas – fenômeno franqueado, mister ressaltar, pelo desenvolvimento e imposição econômica do cinema narrativo clássico, como pontua Ismail Xavier (1983, p. 11).

comentou o crítico cinematográfico Rubens Ewald Filho no prefácio do livro de Berchmans (2012, p. 11), mas... Menos eficientes em qual sentido? Naquele que diz respeito ao que a cena *quer* (com base no que se infere a respeito dos dois polos do sujeito da enunciação). Ou melhor: diz respeito às intenções identificáveis (sejam ideológicas, emotivas, intelectivas, narrativas) da estratégia de enunciação do filme. A música, portanto, faz parte de um conjunto de *escolhas*. Traduz uma programação (*lato sensu*).

Se é verdade que a cotidianidade seja cheia de recorrências, socialmente autorrenováveis (com base nas quais um etnólogo, por exemplo, teria um primeiro percurso de leitura antropológico, a partir, claro, de um recorte e método bem definidos – falando a grosso modo), toda experiência estética, segundo o *Da imperfeição*, vem ao nosso encontro (ou vamos ao encontro dela) enquanto possibilidade de reprogramação individual do cotidiano vivido – seja como fratura (o “grande evento”), ou seja como escolha, como escapatória, que não está isenta de gerar programas automatizados.

É o que veremos melhor nos próximos parágrafos.

Desenvolvimento

A noção de *parecer*, no que diz respeito à semiótica greimasiana, abarca o que se representa na mente em razão de um aparecer, um estímulo sensitivo desencadeado pelas manifestações externas do *ser*. A própria etimologia de “parecer”, inclusive, advém do latim vulgar *pareocere*, incoativo de *parere*, “aparecer”. Sendo assim, o parecer é imperfeito, pois representação imaginária. [...] “o antônimo de ‘visão’”, como já dizia Greimas, “não é outro senão ‘realidade’” (Greimas, 2002, p. 37) – definição perfeitamente coextensível a qualquer representação sensível do ser. É justamente a partir dessa imperfectibilidade do parecer, contudo, – que “oculta o ser” (p. 19), – “que se constroem um *querer-ser* e um *dever-ser*,⁴ o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade –, é vivível”. (p. 19). Não estamos mais, portanto, no âmbito do ‘isto tem sentido’, mas do ‘isto *faz* (ou pode fazer) sentido’. Transformação e rearranjo são, assim, as palavras de ordem.

Na obra *Da Imperfeição*, lançada em 1987, o autor retoma o ‘grau zero’ da palavra sentido para amalgamá-lo ao significado semiótico por excelência, por assim dizer, do vocábulo. O processo construtivo do sentido, dessa forma, não deixaria de abarcar também os desdobramentos da experiência sensível, das qualidades impressivas, de nossa ‘tradução’ do mundo operacionalizada por meio do nosso aparato anatômico impressionável: olhos, ouvidos, língua, nariz e pele. Cultivar a disponibilidade de abertura ao estésico está diretamente relacionado,

⁴ É mister ressaltar que as condições prévias do fazer do sujeito, notadamente reconhecidas pela semiótica, implicam um querer, um poder e/ou um saber fazer, levando em consideração a competência cognitiva dos sujeitos (Reale, 2018, p. 36).

portanto, ao “aparecimento de uma outra semantização, seja do mundo percebido, seja do sujeito que o percebe” (Oliveira, 2002, p. 11). E falar em cultivar essa disponibilidade é falar em escolhas, em intencionalidade, em desenvolvimento. É falar em *escapatórias*.

Espera e escolha compõem um par conceitual importante dentro dos novos caminhos epistemológicos e analíticos dados à semiótica pelo *Da Imperfeição*. Tais categorias dizem respeito aos modos como podemos nos posicionar, dispor-nos, diante das possibilidades de semantização sentida que o plano das experiências ‘vividas’ pode desencadear. Tal plano do ‘vivido’, a englobar os vários modos de apreensão estética, sensível, impressionável do mundo e do outro, abre-nos a diferentes modos de presença do estético, seja enquanto possíveis arranjos e rearranjos do cotidiano, seja enquanto telas do parecer (parecer que, por sua vez, é uma tela do ser), encarnadas sob o nome de obras de arte.

Colocar-se em espera diante das possibilidades de arranjar e rearranjar a ‘realidade’ (realidade representada) não deixa de se caracterizar como uma escolha, obviamente, mas é uma escolha de manter-se em vigília perante os *desdobramentos estéticos* da eventualidade, das irrupções imprevistas (as chamadas *fraturas*), em que o valor estético visado aparece como um objeto que deve ser providencialmente dado ao sujeito. Temos, dessa maneira, o que Greimas (2002, p. 83) denomina de “esperar o inesperado”. Os resultados bem-sucedidos dessa procura passiva, postos enquanto “sentido sentido” – usando uma expressão de Eric Landowski (1997) –, a fazerem-se dentro (e, sobretudo, a partir) do plano do ‘vivido’, *podem* e *devem*, contudo, ser procurados *ativamente*. Trata-se não mais de esperar o inesperado, mas de buscar e criar as condições das reapresentações da realidade representada. Trata-se das chamadas *escapatórias*, práticas ativas destinadas a nos aproximar da apreensão de formas pré-produzidas e/ou já conhecidas de presença sensível do sentido.

Tais investidas pessoais rumo a um ‘fazer estético’ não nos isenta, contudo, de cair justamente na exaustão da esteticidade, de desaguar, em termos greimasianos, na espera do esperado, em “sequências de brincadeiras gastas” (Greimas, 2002, p. 82), de nos fazer recorrer, enfim, a uma “estética das cenas domésticas” (p. 82). A escuta musical, por exemplo, enquanto *escapatória*, oferece-nos um bom exemplo de um âmbito que não raro é exaurido de ‘cenas domésticas’, recorrentes, já esperadas. Ouvimos as mesmas músicas (ou os mesmos tipos de música), por meio de fones de ouvido, nas ruas, nos ônibus, nos metrô, mas parece que, em médio ou longo prazos, não nos surpreendemos mais com elas – ou não nos empenhamos para que as músicas que ouvimos nos surpreendam mais (e o mesmo se pode dizer de nós em relação ao cotidiano vivido). Eis, assim, que surge uma problemática interessante. Como reclamar, então, alguma investitura do inesperado *na espera esperada* desse tipo de *escapatória* tão calcada (igual a tantas outras) na dimensão estética do gosto integrado? Como, a partir do centro da própria engrenagem, inventar a contra

mola que resiste? (Usando-me de uma metáfora presente na letra de “Primavera dos dentes”, composição da banda *Secos & Molhados*). A abertura ao sincrético e às novas possibilidades de sentir que ele oferece pode nos dar alguma resposta. Trata-se de se abrir a uma apreciação musical *coalescente*, oposta àquela feita de olhos fechados, monoisotopicamente.⁵ Dá-se, assim, ensejo à *pancalização*⁶ do detalhe vivido na cotidianidade em concomitância à música ouvida (vivenciada) através, por exemplo, de fones de ouvido (plugados a qualquer aparelho que toque música, obviamente), a nos colocar em uma relação ainda mais íntima, literalmente próxima, perante o que está sendo ouvido. Quebra-se *deliberadamente* a recorrência (*isotopia*) sonora do discurso *sensível* da cotidianidade vivida, dando a esta uma trilha musical a construir um *sentido sentido* em meio a esse sincretismo de impressões sensitivas. Transfigura-se a ‘realidade’ (realidade representada) em surrealidade, em reapresentação de uma verdade impressionável. O banal, o cotidiano (ou pelo menos aquilo que já possui um significado culturalmente recorrente), rearranja-se, dessemantiza-se, ao sabor das disponibilidades de sentido que o *ethos* sonoro de cada música opera ao ouvinte. E nada impede que as portas de desconstrução do próprio *ethos* musical, em sincretismo às impressões do plano vivido, fiquem frágeis em decorrência do que está a ocorrer no próprio plano vivido.

Observar o movimento da vizinhança, à noite, depois do trabalho, dentro de casa, ouvindo “I-10” do James Farm, um quarteto americano de jazz contemporâneo; passar através de um campo florido, em um dia ensolarado, enquanto se ouve “Alakazam” do Justice, um duo francês de música eletrônica; observar um grupo de urubus sobrevoando em círculos o céu ao mesmo tempo em que se ouve “Love’s theme”, uma peça instrumental tocada pela orquestra de Barry White, a Love Unlimited Orchestra; esperar o ônibus na parada, fazer o sinal para ele parar e, assim, adentrá-lo quando o veículo estacionar rente ao paralelepípedo enquanto se está a escutar “Assim falou Zaratustra” de Richard Strauss, compositor e maestro alemão; observar uma mãe interagindo com o seu bebê, no Parque Ibirapuera, enquanto se está a ouvir “Malignant narcissism” do Rush, banda canadense de rock. Tudo isso são possibilidades de dessemantizar as situações experienciadas no plano do vivido através do sentido que o *ethos* sonoro de cada música empreende quando sentido pelo ouvinte durante a experiência da situação vivenciada, seja visualmente e/ou por meio da tasteabilidade, do canal olfativo, do degustativo (e até mesmo do sonoro, uma vez que nada impede que os sons ‘do mundo’ – conversas, barulho de trânsito, chuva,

⁵ O adjetivo “coalescente” é usado, aqui, em seu sentido metafórico. O termo diz respeito ao que é aderente, aglutinante, enfim, ao que junta, ao que se liga (*lato sensu*). No caso, uma apreciação musical coalescente preocupa-se em não deixar de estar atrelada, “aglutinada”, ao que os outros sentidos podem oferecer.

⁶ Relativo à *pancália*, “termo formado a partir do grego pân, ‘todo’, e kállos, o ‘admirável’ (e não somente o ‘belo’, apenas uma de suas manifestações). Na proposição de Greimas, a imperfeição é um dos mecanismos de pancália” (Oliveira, 2002, p. 12).

latidos de cachorros da vizinhança etc. – não se façam presente durante qualquer escuta musical, contribuindo também com esse novo estado de coisas sentido).

Esse jogo das possibilidades apresenta mecanismos próprios de defesa contra a exaustão estética da apreciação musical coalescente. Pode-se, em um segundo bloco de momentos, observar o movimento da vizinhança ouvindo, desta vez, “Alakazam”; observar a mãe e seu bebê enquanto se ouve “Assim falou Zaratustra”, e assim por diante. Músicas e práticas do cotidiano permitem se colocar em permuta – inclusive permuta fortuita, dada ao acaso, se optarmos pelo ‘modo aleatório ativo’, por exemplo, em um aplicativo de reprodução de faixas musicais em mídias móveis durante o uso desse aplicativo.

Quando falamos em *ethos* na música, estamos a dar ênfase ao caráter semantizante presente nas qualidades impressivas da própria composição musical enquanto combinação de sons – qualidades que chegam até nós na forma de ritmo, melodia, timbre, textura etc. Refiro-me, em outras palavras, a toda classe de significantes *puramente* musicais à parte de qualquer letra que porventura possa acompanhar qualquer composição sonora. É verdade que o sistema semiótico destinado a representar graficamente uma peça musical (sistema conhecido por notação musical) trata seu plano expressivo enquanto correlacionado a um sistema de valores matemáticos e medidas oscilográficas ou espectrográficas (Eco, 2014, p. 77), portanto, o significado atribuído a cada nota musical não ultrapassa um valor de frequência sonora em relação à escala utilizada para fazer a notação, mas também é verdade que nenhum arranjo ou composição musical está desprovido de estar associado culturalmente a um caráter sentimental intersubjetivamente reconhecível – àquilo que os gregos antigos chamavam de *ethos* da música, “um certo padrão de sentido afinado segundo um uso, e que fazia com que algumas melodias fossem guerreiras, outras sensuais, outras relaxantes, e assim por diante” (Wisnik, 2002, p. 117). O *ethos* musical se relaciona, dessa maneira, aos diferentes tipos de combinação sonora, de arranjos musicais, que constituem diferentes disposições de sentido a constituírem o caráter significativo do som. Esse *ethos*, ao atravessar e ser atravessado pelo sistema sincrético de percepção estética sob a qual o ouvinte deliberadamente se submete, constitui-se como moeda de troca concernente às relações de permuta entre o *sensível* e o *inteligível* – o que torna estes âmbitos do “ser-consciente” difíceis de serem trabalhados como isolados um do outro. Nas palavras de Landowski:

[...] a experiência chamada “estética” raramente convoca um deles [o sensível ou o inteligível] sem mobilizar também o outro. Como saber, por exemplo, se o prazer que experimento diante de certo quadro ou ao escutar certa canção é “puramente” da ordem do sentir ou se ele pressupõe – ou até mesmo produz –, ao mesmo tempo, determinada forma de conhecimento? (Landowski, 2002, p. 129).

Uma seleta parte de uma cena especial do filme *Begin again* (*Mesmo se nada der certo*, 2013, dir. John Carney) se presta a ilustrar bem essa via de mão dupla entre o sensível e o inteligível em uma experiência de dessemantização do plano vivido. Faz parte de um ponto avançado no desenvolvimento do percurso narrativo dos personagens Gretta James e Dan Mulligan, durante o qual ambos estão passeando à noite pelas ruas de Nova York e ouvindo juntos as mesmas músicas através de fones de ouvido ligados a um cabo *splitter* (que liga dois fones em uma mesma entrada). Dan, interpretado por Mark Ruffalo, é um produtor musical com problemas na carreira, na vida amorosa e familiar. Despedido da gravadora, a qual ajudou a fundar, ele deve encarar, além disso, as consequências do fim de seu casamento, a escassez de ideias e inspirações e a falta de tato para lidar com a filha adolescente. Gretta, interpretada por Keira Knightley, é uma cantora inglesa que se mudou para Nova York com seu namorado americano por causa de uma oportunidade na carreira dele. Ela, contudo, acaba descobrindo uma traição e decide terminar o relacionamento, ficando temporariamente à deriva na cidade. Em plena crise, um amigo a convence a cantar em um bar, onde será descoberta por Dan, que também está tendo que lidar com seus fracassos naquela noite. O produtor musical, ao ouvir a performance de Gretta, enxerga arranjos⁷ para incrementar a canção escutada, e, certo de que Gretta pode alcançar o sucesso com um direcionamento correto, aborda-a naquela mesma noite e naquele mesmo lugar (não sem alguns pequenos e necessários atritos entre ambos). O encontro inicial dos dois, da introspecção que Gretta canta até a forma como Dan enxerga os arranjos na música da personagem, já antecipa como o filme desenrolará, através da música, um triângulo de afeto que guia toda a narrativa. Este triângulo alcança sua simbolização máxima justamente quando Gretta e Dan estão ouvindo as mesmas músicas juntos, como dito anteriormente. Tais músicas, diegéticas, ouvidas apenas por essas duas personagens, passam a ser escutadas também por nós, espectadores, com uma dimensão tal como se fossem extradiegéticas.

É noite, as cores e luzes da cidade de Nova York não rivalizam com as duas primeiras músicas escolhidas por Greta e Dan: “Luck be a lady” (na versão cantada por Frank Sinatra) e de “For once in my life” (no arranjo cantado por Stevie Wonder). O frisson e a pompa que esta cidade cosmopolita oferta nesta cena combinam com os *ethos* altivo e festivo, respectivamente, destas duas composições – sem falar que elas, através de suas letras, estão mais interessadas, por assim dizer, em ilustrar as expectativas e os sentimentos compartilhados pelos personagens, seja de um com relação ao outro (“For once in my life”) ou de ambos perante aquela noite ou, por que não?, perante a vida (“Luck be a lady”). São os desdobramentos da terceira música, contudo, que ilustram o que nos interessa.

⁷ Literalmente, graças às capacidades das técnicas e da linguagem cinematográfica.

Após as cenas com aquelas músicas acima, encontramos Gretta e Dan isolados, sentados em um banco de uma passarela larga, relativamente pouco iluminada. Gretta, pronta para dar o *play* em uma faixa, diz a Dan:

– Temo que você ache essa música meio cafona, mas ela é uma de minhas favoritas, de um dos meus filmes favoritos. Preparado?

“As time goes bye”,⁸ uma balada jazz⁹ cantada por Doodley Wilson, começa, então, a ser ouvida por eles (e por nós). Os personagens decidem se levantar e andar, ainda embalados pela fruição da canção. Corte. Gretta e Dan agora estão sentados em um degrau de uma praça qualquer em Nova York (ver Figura 1 do Apêndice). Diante deles, uma loja de sapatos, um banco, duas ruas perpendiculares; transeuntes estão passando, jovens ciclistas estão fazendo manobras, uma pessoa está sendo levada embora por dois policiais, cinco pessoas vestidas com indumentária étnica (aparentemente indiana) estão conversando entre si (sendo que três delas, pelo menos, não aparentam ser indianos). Não há luzes multicolores. A cidade se apresenta, assim, como uma vitrine de coisas mais mezinhas, mais consuetas, até para um morador de um centro regional.¹⁰ “As time goes by” continua a ser compartilhada e ouvida entre Dan e Gretta (e nós), ‘pincelando’ aquele cenário pós-moderno e aquelas narrativas banais, urbanas e atomizadas com uma autocomplacente paixão, um otimismo triste e uma linda eupatia,¹¹ combinados com um sentimentalismo datado, a evocar representações subjetivas de uma época (o período entre guerras) e de um lugar (os Estados Unidos).

Segue-se, então, o diálogo:

Dan Mulligan: – Por isso amo música.

Gretta James: – Por quê?

Dan: – Uma cena banal de repente se enche de significado. Todas as banalidades, de repente, se tornam pérolas de beleza e efervescência... Graças à música.

E ele continua, mudando um pouco o rumo da conversa:

⁸ Tal versão da música, a começar logo com o intérprete cantando “*You must remember this / A kiss is just a kiss*”, está presente na trilha sonora do filme *Casablanca* (*Casablanca*, 1942, dir. Michael Curtiz), lançada em 1997, 55 anos depois do lançamento da película.

⁹ Esta música é o que se costuma chamar de “balada”, e é normalmente confundida com um estilo de jazz porque se utiliza de *blue notes* (notas diminuídas na melodia) e permite ao pianista fazer digressões harmônicas criativas. Boa parte do *jazz cantado*, como as canções interpretadas por Billie Holiday, Frank Sinatra e Tony Bennett, são também consideradas jazz, mas na verdade são *standards* que receberam um tratamento orquestral cheio de elementos que eram utilizados no *swing* (que é considerado jazz por ter sido uma ponte entre o jazz tradicional e o *bebop*). Os arranjos de alguns *cantores de jazz* incluem solos de saxofone, piano, trompete e outros instrumentos que são profundamente jazzísticos, o que acaba criando uma linha muito tênue sobre o que seria o que não seria jazz.

¹⁰ “Cidades que exercem influência econômica sobre algumas pequenas cidades que se situam na mesma Unidade Federativa à qual pertencem. Exemplo: Rio Verde (GO), Guarapuava (PR), São José do Rio Preto (SP)” (Pena, 2021).

¹¹ Sentimento de resignação; aceitação do sofrimento; paciência, conformidade.

Dan: – Devo dizer que quanto mais envelheço, mais essas pérolas ficam raras para mim.

Gretta: – Mais cordão que pérolas?

Dan: – É, tem muito cordão até chegar nas pérolas. Este momento é uma pérola, Gretta.

Gretta: – De certa forma é, não é mesmo?

Dan: – Tudo isso tem sido uma pérola (Carney, John, 2013).

Por mais que Dan vá se inclinando, do começo ao fim desse diálogo, a prestar mais atenção à sua miséria pessoal (e à satisfação em ter Gretta ao seu lado) do que em trazer à tona mais informações sobre sua própria experiência estética daquele momento, é inegável, nesse personagem, uma satisfação em rememorar uma reserva de *uso* pessoal na música, nesse produto tão socialmente compartilhado, apreciado e discutido. Dan se depara novamente com as possibilidades de sentir diferentes dessemantizações de situações próprias ao seu plano do vivido (ou de pelo menos daquilo que já possui um sentido culturalmente recorrente) por meio de uma escapatória: a escuta musical veiculada através de fones de ouvido.

É notório, contudo, que o filme não se preocupa em oferecer ao espectador mais do que alguns segundos dessa mesma experiência de Dan – constatação que se faz compreensível para um longa-metragem cuja poética narrativa está mais interessada na organização propriamente dita dos fatos (história e enredo) do que na própria linguagem. Ora, a música está a serviço da trama de *Begin again* e não o contrário. Um vislumbre do sabor das dessemantizações (tanto para nós quanto para o próprio Dan) é dado somente entre 1h:09m:13seg e 1h:09m:28seg de filme, quinze segundos durante os quais tudo o que importa, ali, são os novos regimes de sentido oriundos da interação entre o *ethos* de “As time goes by” e as narrativas banais, urbanas e atomizadas citadas acima. “Uma cena banal de repente se enche de significado (graças à música)”, disse Dan, lembram-se? Um sujeito de vestes despojadas (gorro, camiseta azul-marinho surrada, calças jeans), de pele aparentemente parda e andar cambaleante (de bêbado errante ou de quem fora espancado?), sendo levado calmamente por um policial pardo e outro branco (para onde?), nos remete a um mal-estar socioeconômico (seja por qual caminho decidamos problematizar tal exposição). De repente, essa representação, essa passageira representação de um mal-estar ganha possíveis contextualidades extra-fílmicas inesperadas (muitas até *nonsenses*, talvez, ao sabor da imaginação) ao som de “As time goes by”, e parece pôr em mira, enquanto oferta e efeito emotivo, não uma sensação de raiva ou de ímpeto por qualquer tipo de julgamento, por qualquer tipo de juízo, mas uma triste benevolência ou uma leve e aliviante melancolia, quase redentora (tal como um dia péssimo, terrivelmente errático, que acaba com um ensinamento consolador). Pena que isso dure menos de cinco segundos – é apenas uma das

ilustrações (tratada, pelo filme, como *mera* ilustração) do discurso de Dan a respeito da sua experiência estética, discurso que se completa com “todas as banalidades, de repente, se tornam pérolas de beleza e efervescência, graças à música”. Tem-se, assim, nessas duas partes do discurso, uma construção a representar a não rara intrinsecabilidade entre os âmbitos do sensível e do inteligível na experiência estética, fato já sublinhado por Landowski tal como citado acima – a não anular, contudo, qualquer outro modo de presença do sentido, a chegar às raias do inefável, que porventura o sujeito da apreensão estética possa sentir; presença que o próprio Greimas qualifica como “cognitivamente inapreensível” (2002, p. 70).

Conclusão

Dentro de uma visão mais clássica a respeito da importância da música no cinema, há quem tenha defendido que é quase impossível fazer um filme sem música, como o compositor Bernard Herrmann (1911 – 1975), que criou *scores*¹² para diversos longas-metragens consagrados, como *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, 1941, dir. Orson Welles), *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966, dir. François Truffaut), *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, 1976, dir. Martin Scorsese), e diversas produções de Alfred Hitchcock, incluindo *Psycho* (*Psicose*, 1960) e *Vertigo* (*Um corpo que cai*, 1958). “Filmes precisam do cimento da música. Eu nunca vi um filme melhor sem música. Música é tão importante quanto fotografia” (Herrmann *apud* Berchmans, 2012, p. 22), teria afirmado o compositor. Não obstante ser correto que a maneira como os filmes pedem um elemento musical varie muito em função da linguagem, do estilo ou da época, como afirma Tony Berchmans (p. 22), geralmente o cinema precisa de música tal como necessita de direção de arte, fotografia, atores etc. E se é verdade, por exemplo, que já se falou muito sobre a experiência cinematográfica como aquela que mais se assemelha ao estado de sonho,¹³ o que faltaria à experiência de vigília para que esta fosse comparada a uma experiência cinematográfica, uma vez que já temos um mecanismo de registro de imagens funcionando dentro de nossas cabeças – afora o fato de que não se discute que a vida social possa ser compreendida seriamente como um palco em que se encenam papéis diversos (tal como Erving Goffman demonstrou em *A Representação do eu na vida cotidiana* [1959])?¹⁴ Não é à toa, portanto, que a escapatória de Dan e Gretta

¹² Termo em inglês para “trilha sonora original do filme”.

¹³ “O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente em estado de sonho. Jacques B. Brunius assinala que a noite paulatina que invade a sala equivale a fechar os olhos. Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente” (Buñuel, 1983, p. 336). Ou ainda: “Como deixar de identificar as trevas do cinema às trevas noturnas, os filmes ao sonho!?” (Desnos, 1983, p. 320).

¹⁴ Vale lembrar **que** a metáfora não é um recurso eminentemente estético, estando presente também no pensamento científico (Eco, 2012, p. 130).

abre brecha para se representar músicas diegéticas *como se fossem* extradiegéticas, como já comentamos acima – artifício, inclusive, muito usado no filme *Baby driver* (*Em ritmo de fuga*, 2017, dir. Edgar Wright). O que significa que o jogo pode se inverter com a experiência musical coalescente: o ‘mundo real’ passa a ser, assim, parasita dos ‘mundos possíveis’. ‘Mundos’ geridos ao sabor das trocas entre o *ethos* musical e o discurso do vivido.

Ademais, percebam que o conjunto de circunstâncias de apreensão relativo a essa experiência de ‘cinematografar a vida’ através da música, no filme *Begin again*, foi construído parte aberto à *fratura* (ao acidente, ao acaso, dentro de uma lógica diegética, naturalmente), e parte preso à *escapatória* (ao uso deliberado de uma “moldura emocional” pré-fabricada, para usarmos uma metáfora do diretor D. W. Griffith).¹⁵ Dão-se, assim, as possibilidades do inesperado na espera esperada, tal como vínhamos argumentado ao longo deste artigo. Tal “fazer estético”, usando as palavras Landowski:

não deixa de evocar o tipo de táticas nas quais um investigador científico se empenha quando procura compreender a estrutura de seu objeto de conhecimento: ‘eis aí uma sequência de vida ‘vívida’ como uma sucessão ininterrupta de escolhas que conduz pouco a pouco à construção de um objeto de valor’ (Landowski, 2002, p. 137). ●

Referências

- AUGÉ, Gaspard; ROSNAY, Xavier de. Alakazam. Intérpretes: Gaspard Augé e Xavier de Rosnay. *In*: JUSTICE. *Woman*. Produção: Justice. Paris: Banger Records, Because Music, 2016. Álbum (54 min 10 seg). Faixa 3 (5 min 11 seg).
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 4. ed. São Paulo: Escrituras, 2012.
- BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. *In*: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilmes, 1983, p. 333-337.
- CANUDO, Ricciotto. La leçon du cinéma [L’Information, 1919]. *In*: MOREL, Jean-Paul ; DOTOLI, Giovanni (org.). *L’usine aux images*. Paris: Séguier Arte Éditions, 1995, p. 41-43.
- CIMENT, Michel. *Conversas com Kubrick*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac-Naify, 2013.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio* [on-line]. Disponível em: <http://aurelio.ig.com.br/dicaureliopos/home.asp>. Acesso em: 14 jun. 2021.
- DESNOS, Robert. Os sonhos da noite transportados para a tela. *In*: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilmes, 1983, p. 319-321.

¹⁵ “Veja o filme em silêncio e então veja novamente com olhos e ouvidos. A música dita o clima do que seus olhos veem. Ela guia suas emoções. Ela é a moldura emocional para os quadros visuais” (Griffith *apud* Berchmans, 2012, p. 102).

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FILHO, Rubens Ewald. Prefácio. In: BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 4. ed. São Paulo: Escrituras, 2012, p. 11-13.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Pref. e trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

HARLARD, Eric. I-10. Intérpretes: Joshua Redman, Aaron Parks, Matt Penman, Eric Harland. In: JAMES FARM. *James Farm*. Produção: James Farm. Burbank: Nonesuch Records Inc., 2011. CD (69 min). Faixa 7 (4 min 31 seg).

HUPFELD, Herman. As Time Goes By. Intérprete: Doodley Wilson. In: *Casablanca* – original motion picture soundtrack. Produção: George Feltenstein e Bradley Flanagan. Los Angeles: Warner Records, 1997. CD (64 min). Faixa 20 (2 min 44 seg).

LANDOWSKI, Eric. *De l'imperfection*, o livro do qual se fala. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Pref. e trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002, p. 125-150.

LANDOWSKI, Eric. Viagens às nascentes do sentido. In: SILVA, Ignácio Assis (org.). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: EDUNESP, 1997, p. 21-43.

LEE, Geddy; LIFESON, Alex. Malignant narcissism. Intérpretes: Neil Peart, Geddy Lee e Alex Lifeson. In: RUSH. *Snake and arrows*. Produção: Nick Raskulinecz e Rush. Toronto: Anthem, 2007. CD (62 min 50 seg). Faixa 12 (2 min 17 seg).

LOESSER, Frank. Luck Be A Lady. Intérprete: Frank Sinatra. In: FRANK SINATRA. *Sinatra '65: the singer today* (compilação). Los Angeles: Reprise Records, 1965. Disco de vinil (29 min 05 seg). Lado B, faixa 11 (5 min 18 seg).

METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MILLER, Ron; MURDEN, Orlando. For once in my life. Intérprete: Stevie Wonder. In: STEVIE WONDER. *For once in my life*. Produção: Henry Cosby, Don Hunter e Stevie Wonder. Los Angeles: Tamla Records, 1968. Disco de vinil (32 min 38 seg). Lado A, faixa 1 (2 min 16 seg).

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Prefácio. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002, p. 9-14.

PENA, Rodolfo F. Alves. Hierarquia das cidades. *PrePara ENEM* [online], 2021. Disponível em: <https://www.preparaenem.com/geografia/hierarquia-das-cidades.htm>. Acesso em: 14 jun. 2021.

REALE, Manuella. *O sabor do saber: divulgação científica em interação no Youtube*. 165 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, FAFICLA, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2018.

RICARDO, João; APOLINÁRIO, João. Primavera dos Dentes. Intérpretes: Ney Matogrosso, Gérson Conrad e João Ricardo. In: SECOS & MOLHADOS. *Secos & Molhados*. Produção: Moracy do Val. São Paulo: Gravadora Continental, 1973. Disco de vinil (30 min 54 seg). Lado A, faixa 5 (4 min 50 seg).

STRAUSS, Richard Georg. Also sprach Zarathustra, Op. 30 [2012]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Szdziv4tI9o>. Acesso: 8 out. 2021.

WHITE, Barry. Love's Theme. Intérprete: Love Unlimited Orchestra. *In*: LOVE UNLIMITED ORCHESTRA. *Rhapsody in White*. Produção: Barry White. Los Angeles: 20th Century Records, 1974. Disco de vinil (38 min 37 seg). Lado B, faixa 8 (4 min 08 seg).

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. *In*: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002, p. 114-123.

XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilmes, 1983.

Apêndice

Figura 1: Gretta e Dan conversando e ouvindo música.



Fonte: filme *Begin again* (2013).

**The unexpected in the expected wait:
relations between music, escaping, fracture and cinema based
on Greimasian semiotics**

CARVALHO, Caio Menezes Graça de

Abstract: The present study aims to open discussions in order to rethink musical fruition, with means of giving a possible and practical answer to a reflection made by semiotician Algirdas Julien Greimas into his work *De l'imperfection* (2002, p. 86), published in 1987: "Between practices of social taste that drive to a stealing of aesthetic categories and the main event, which maybe will happen, will there be a personal path to thread?" Thus, it problematizes the ways of experiencing – mainly the forms of aesthetic experience. Faced with this impressive challenge that elicits the topic of originality, it was taken advantage of the semiotic proposition of the aforementioned text – emphasizing the concepts of "escaping" and "fracture" – and the language and the figurative speech of cinema – precisely the movie *Begin again* (*Mesmo se nada der certo*, 2013, dir. John Carney) – in order to, through the musical coalescent experience, glimpse some path craved by the question mentioned above.

Keywords: music; semiotics; Greimas; aesthetics; cinema.

Como citar este artigo

CARVALHO, Caio Menezes Graça de. O inesperado na espera esperada: relações entre música, escapatória, fratura e cinema a partir da semiótica greimasiana. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: "Semiótica, Música e Canção". São Paulo, dezembro de 2021, p. 291-305. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

CARVALHO, Caio Menezes Graça de. O inesperado na espera esperada: relações entre música, escapatória, fratura e cinema a partir da semiótica greimasiana. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17.3. Thematic issue: "Semiotics, Music, and Song". São Paulo, december 2021, p. 291-305. Retrieved from: www.revistas.usp.br/esse. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 31/05/2021.

Data de aprovação do artigo: 21/07/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.
This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

