

Como o místico se torna musical na música para filme de Philip Glass - obras dos últimos 10 anos

Helena Maria da Silva Santana,
Departamento de comunicação e arte, Universidade de Aveiro, Portugal
Maria do Rosário da Silva Santana
Escola Superior de Educação. Comunicação e Desporto da Guarda, Portugal

Abstract

Philip Glass is a composer of international success collaborating with several filmmakers from the 80s of last century. Throughout his vast musical output to film, and not only, we find the use of a wide range of musical technics and processing of sound, supporting the construction of a sound copyright in collaboration with other cultural actors.

*Researching the musical production of Philip Glass for film, documentary or other record, we find that it is extensive and significant. Held over 30 years, it projecting various topics and ways of doing things with art. In those works it is noted more recently a series of films where the subject shows us a spiritual, mystical and/or religious concern: the case of *The Spain Apostle* (2010) under the direction of Fernando Cortizo (in collaboration with other composers), or *O Nosso Lar* (Our Home, 2010) under the direction of Wagner de Assis.*

We intend to understand how the musical it's constructed to elucidate these contents. We aim to analyze the sound in order to understand which techniques are used and whether they show different musical forms, in particular those works made from the year 2000.

In this way, we search facts that allow us to tell whether the musical it's redefined to be better integrated into filmic content or, if on the other hand, it remains the same over the years, and it is the visual that acquires the imagistic content of each proposed theme and movie work.

Keywords: Film Music, Philip Glass, O Nosso Lar, The Spain Apostle, Musical evolution

Introdução

Philip Glass é um compositor de reconhecido mérito e sucesso internacional. Colaborando com diversos realizadores e produtores de cinema e de audiovisuais desde a década de 80 do século passado, confirmamos o uso, ao longo da sua vasta produção, de um vasto conjunto de técnicas de elaboração e transformação do musical que, no seu caso, primam pela constância, pela singularidade e pela simplicidade não só técnica, como estilística e estética. Estas características manifestam-se não só ao nível dos materiais, estruturas, planos e estratos de som que determina, como ao nível das configurações e estruturações timbricas e musicais

que impõe. Notamos contudo que, apesar da simplicidade que demonstram, apoiam a construção de um sonoro de autor que se redimensiona na colaboração que faz com outros atores e autores culturais.

Inquirindo sobre a produção musical de Philip Glass para filme, seja para curta ou longa metragem, documentário ou outro registo, verificamos que a mesma é extensa e significativa. Substantificada ao longo de mais de 30 anos de carreira, nela se projetam diversas formas de agir e interagir com o homem e a sociedade, bem como diversos temas que abordam não só questões de ordem política, como religiosa, académica, científica, mística, artística, cultural e ambiental, sendo que no conjunto das obras sobressai um corpo de criações onde a temática nos mostra uma preocupação maioritariamente espiritual, mística e/ou religiosa: caso das películas *Compassion in Exile; the Story of the 14th Dalai Lama* (1982, sob direção de Mickey Lemle), *Jeripapo* (1995, sob a direção de Monique Gardenberg), *Kundum* (1997, sob a direção de Martin Scorsese), *Mishima: a life in four chapters* (1984, sob direção de Paul Schrader), *Transcendent Man* (2009, sob direção de Roert Barry Ptolemy), *When the Dragon Swallowed the Sun* (2010, sob a direção de Dirk Simon), *The Spain Apostle* (2010, sob direção de Fernando Cortizo (em colaboração com outros compositores)), ou *O Nosso Lar* (2010, sob a direção de Wagner de Assis), estas últimas alvo do nosso particular interesse e motivação. Esta produção, extensa e significativa, exteriorizou em nós o interesse de tentar perceber a forma como o compositor evolui técnica e estilisticamente ao longo de todos estes anos da sua produção. Sendo um autor predominantemente Minimalista, e de cuja característica não se afasta ao longo de toda a sua produção musical, é nossa intenção perceber de que forma a obra musical se constrói de modo a elucidar os conteúdos narrativos do filme, e analisar o sonoro de forma a perceber quais as técnicas utilizadas e como estas se mostram, ou não, diversas daquelas presentes em outras obras, nomeadamente as concebidas a partir do ano 2000, ou mesmo daquelas pertencentes à sua música puramente instrumental ou vocal. Neste fazer, buscaremos factos que nos permitam dizer se a obra musical se redefine para se integrar melhor nos conteúdos fílmicos, ou, se por outro lado, ela permanece a mesma ao longo destes anos, sendo que é no visual, e pelo visual, que adquire os conteúdos imagéticos da temática proposta a cada filme e obra.

É do conhecimento geral que, e musicalmente, Philip Glass recebe várias influências nomeadamente da música popular americana, das músicas extraeuropeias, do Jazz e do Rock-and-Roll. Vivendo a uma dada altura da sua vida na baixa nova-iorquina, convive com a marginalidade criativa da época, recebendo identicamente as suas influências. Paris e Nadia Boulanger manifestam-se essenciais na caracterização e definição da sua linguagem musical e do seu estilo. É com ela que adquire uma sólida base técnica que se revelará essencial na definição e qualificação da sua futura produção musical. Glass estuda ainda com Allá Rakha e Ravi Shankar verificando que a música indiana se baseia em princípios radicalmente diferentes dos da música ocidental¹. Este facto será essencial na definição e caracterização de um estilo. A partir de 1967, e aquando do seu regresso aos Estados Unidos, simplifica radicalmente a sua escrita tanto a nível melódico, como rítmico, harmónico e temporal. As grandes e elaboradas texturas contrapontísticas são substituídas por texturas mais simples onde predominam o unísono, o paralelismo e a repetição que se realiza (ou não) por desfasamento e utilizando as técnicas da construção (ou desconstrução) motivada como a adição (ou subtração) dos elementos constituintes do objecto sonoro base².

Devido à natureza do material sonoro, da dinâmica e do tempo, as obras que têm por base este processo, resultam num longo unísono que se desenvolve indefinidamente no tempo e no espaço. Estáticas adquirem uma nova forma de estar e de se desenvolver constituindo exemplos de um Minimalismo que se revelará, conforme os casos, mais ou menos radicalista. Na Música Minimal, as estruturas e o processo de construção da obra manifestam uma vontade de conceber o estatismo, a contemplação, a suspensão temporal, a meditação e a transformação lenta das estruturas musicais, bem como dos outros níveis linguísticos, imagéticos ou estruturais e formais do objecto de arte que integram. Estes procedimentos encontram-se na base de algumas obras, as mais significativas, de alguns compositores minimalistas tanto americanos como europeus, nomeadamente o autor em estudo. A repetição de elementos resulta sempre diferente embora inicialmente, e se não detivermos a nossa atenção no processo proposto, isso se revele de difícil percepção³. No caso da música para filme existe uma dinâmica que é construída com o intuito de elucidar os conteúdos imagéticos e discursivos da narrativa fílmica que, se em alguns casos permanece num total estatismo e suspensão temporal, noutras realiza a aumentação ou diminuição constante da velocidade dos objetos sonoros e consequentemente visuais propostas (Trilogia *Quatsi* por exemplo).

Segundo afirmações suas, o autor compõe música para imagens em movimento⁴. No nosso entender

esta afirmação revela realmente a sua concepção de música para filme. Na sua obra, a sua construção do sonoro elucidada, desenvolve e redimensiona sempre os outros estratos narrativos do filme, captando os conteúdos, os espaços, os movimentos e as caracterizações sucessivas dos conteúdos discursivos do filme. Por outro lado, as temáticas abordadas e, em alguns casos, os elementos técnico-construtivos do filme, permitem que o som determine fortemente os seus conteúdos imagéticos (*Anima Mundi* e *Evidence* por exemplo). Este conceito de imagens em movimento parece momentaneamente em contradição com o seu estilo musical, pois Glass compõe música minimal, e Minimalista, onde o estatismo e a transformação lentas dos elementos e estruturas musicais é predominante. No entanto, uma reflexão sobre a sua prática criativa leva-nos a perceber que, no conjunto da sua obra, as técnicas minimalistas, e não só a repetição pura dos elementos e das estruturas musicais, servem a imagem de uma forma ativa e consequente. Minimalismo não quer dizer minimal, no sentido da incipiência de meios e fins. Minimalismo alude a uma economia de meios, de objetos, de técnicas e de procedimentos que visa o relevar de outras estruturas linguísticas e vivências. Ao se despojar do acessório para manifestar o essencial, Glass, permite a quem frui, e neste caso o registo fílmico, um espaço de expansão de si e do outro que não se encontra fechado. Quando a linguagem e o espaço de construção musical se revela mais fechado, a manipulação do fruidor é mais controlada e efetiva; se aberto, a capacidade de construção de obra, maior.

Realizar uma música para filme torna-se, no entanto, diferente da concepção de uma obra para dança, teatro ou mesmo da concepção de uma ópera. O filme, fixo, representa uma realidade que depois de produzida não sofre qualquer alteração ou variação. As outras artes entre as quais a dança, o teatro ou a ópera, não sendo fixas, possuem um certo grau de variabilidade presente no momento da sua criação/interpretação. Depois de uma breve passagem pelo mundo da ópera e do teatro musical⁵, Glass concebe vários projetos, nomeadamente de música para teatro, dança e filme⁶. Focando a nossa atenção na música para filme, e a partir dos anos 1980, verificamos que trabalha com vários realizadores entre os quais Godfrey Reggio, Paul Schrader, Errol Morris, Tod Browning, Joseph Conrad, Peter Greenway ou Martin Scorsese. Mais recentemente colabora com Michael Mackenzie, Stephen Daldry, Sat Hon, Neil Burger, Laurent Charbonier, Woody Allen, Dirk Simon, Fernando Cortizo, Wagner de Assis, Clifford Ross ou Jim Whitaker entre outros. Desta colaboração surge um vasto conjunto de obras de entre as quais destacamos: *The Baroness and the Pig* (2002, sob a direção de Michael Mackenzie), *The Hours* (2002, sob a direção de Stephen Daldry), *Taiji: Chaotic*

Harmony (2006, sob a direção de Sat Hon), The Illusionist (2006, sob a direção de Neil Burger), Animals in Love (2007, sob a direção de Laurent Charbonnier), Cassandra's Dream (2007, sob a direção de Woody Allen), When The Dragon Swallowed the Sun (2010, sob a direção de Dirk Simon), The Spain Apostle (2010, sob a direção de Fernando Cortizo), O Nosso Lar (2010, sob a direção de Wagner de Assis), The Harmonium Mountain (2011, sob a direção de Clifford Ross) ou Project Rebirth (2011, sob a direção de Jim Whitaker). The Spain Apostle (O Apóstolo, 2010) sob direção de Fernando Cortizo filme realizado em colaboração com outros compositores e englobando outros géneros musicais, nomeadamente a música popular, ou Nosso Lar (2010) sob a direção de Wagner de Assis, serão alvo do nosso particular interesse e motivação como já referido.

Como o místico se torna musical na música para filme de Philip Glass

No conjunto da obra de Philip Glass verificamos que o autor apresenta ao longo do seu catálogo uma produção muito diversa e reveladora das suas preocupações não só criativas, como sociais, religiosas, místicas ou ambientais. Assim, e logo no início da sua produção musical compõe para alguns filmes que denotam diversas preocupações de ordem humanista e ambiental, dos quais destacamos aqueles realizados em colaboração com Godfrey Reggio: *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1987), *Anima Mundi* (1992), *Evidence* (1995), e *Kaqoyqatsi* (2002). Este conjunto de obras prima pela originalidade e qualidade da sua concepção não só sonora como visual. *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi* e *Naqoyqatsi*, compondo a trilogia *Qatsi*, revelam momentos de grande beleza; a narrativa visual encontrando o seu paralelo na sonora. Tecnicamente Glass usa a repetição continuada de elementos, bem como a transformação continuada da velocidade de execução desses elementos e estruturas musicais a que dão origem. A transformação dessa velocidade surge alocada a diferentes elementos de escrita, assim como ao uso de diversas métricas e velocidades de execução. A maior ou menor densidade textural e timbrica enfatiza os conteúdos manifestos em obra. Sem texto, diálogos ou personagens, os conteúdos musicais surgem como personagens e delineadores de um conteúdo que elucida a temática manifesta imagem. A tensão e a distensão das texturas e estruturas musicais delinea conteúdos de maior um menor densidade dramática. Assim, o fruidor surge emerso num sonoro que o constrói e manipula sem cessar não o permitindo sair. Se a música minimal quer a alienação e o transe, constrói no filme a tensão e a reação dramática.

Pela música e com a música, esta trilogia é uma das mais belas e singulares da história do cinema de

vanguarda. Sem conter na sua realização qualquer diálogo ou personagem possui duas narrativas que se complementam interagindo na realização de um discurso novo e original. Representando cada um dos filmes faces de uma mesma realidade – a vida nas suas diversas formas – esta trilogia representa um marco na criação cinematográfica contemporânea. Concebida, ao longo de vinte anos, contem aspectos e discursos que refletem princípios de auto-semelhança, elementos discursivos e técnicos que se repetem ao longo das três obras, dando continuidade a um discurso que embora diversificado na sua abordagem, demonstra uma semelhança marcada. *Anima Mundi* resulta numa combinação de som e imagem elaborado a partir de várias fotografias do mundo animal e de imagens originais. A parte musical baseia-se em ritmos e música étnicos pouco explorados e difundidos. Imagem e som pretendem refletir a harmonia e diversidade do mundo animal na sua variedade de espécies, elementos e sistemas constituintes. *Evidence* mostra a alienação do ser humano, face ao mundo, provocada pela visualização constante e exaustiva da televisão e os aspectos psicológicos deste tipo de ação. O autor focando a sua atenção no olhar de uma criança que visualiza o filme *Dumbo* da Walt Disney, revela um estado de paralisia mental tornando-se aos poucos semelhante a um paciente de um hospital psiquiátrico, a um deficiente mental ou mesmo a um drogado. Reggio pretende mostrar de que forma a televisão e os meios audiovisuais manipulam e controlam o ser humano e as consequências físicas, psicológicas e sociais de tal facto. *Evidence* retracta em poucos minutos o efeito provocado pela alta tecnologia e a aceitação passiva por parte do ser humano de uma situação que o enfraquece e domina de forma lenta mas eficaz. Refletindo sobre a condição do ser humano e da sua ação no (e sobre o) mundo, imagens e som, convergem na realização de objetos artísticos de uma elevada beleza plástica e sonora, contendo em si uma dimensão artística raramente conseguida, revelando Glass a sua preocupação com o mundo, a vida, a destruição, a calamidade e a morte. O filme *O Nosso Lar* apresenta um tema controverso – a vida para além da morte. Neste fazer pensamos que podemos ligar este interesse de Glass a uma preocupação de ordem filosófica e existencial que, procurando incessantemente perceber o porquê e o para quê da existência, procura nas diversas religiões, nas diversas correntes filosóficas e musicais, uma resposta para uma angústia que se mostra não só existencial mas também criativa. Quando afirmamos que esta angústia é criativa queremos dizer sobretudo que é uma angústia que se mostra não só potenciadora do ato criativo, mas também enquanto potenciadora de objetos de arte que se revelam exemplos de uma construção fundada e fundamentada em pressupostos de ordem não só técnica, mas, e sobretudo, vivencial, mística e

musical. Neste fazer denota uma forte preocupação humanista e ambiental e um progressivo interesse pelas filosofia e pela religião como veículos de resposta a um conjunto de questões fundamentais que se colocam a todo o ser humano numa qualquer fase da vida e que se resume à questão: qual o significado, o porquê e o para quê da existência, e conseqüentemente, qual o significado, o porquê e o para quê da vida e da morte.

Neste sentido diversas construções do pensamento humano surgem ao longo da história da humanidade enquanto resposta, ou tentativa de resposta, a estas inquirições do espírito humano. Fruto da necessidade, da ignorância e do medo, diversas lendas são construídas e, enquanto misto do real e do fantástico, dão corpo a histórias que pela sua natureza, são traduzidas em obra. Enquanto obra fílmica dão corpo a diversos objetos que nos moldam a forma de ser e pensar agindo sobre as nossas emoções e os nossos sentimentos; *O Apóstolo*, um exemplo.

O Apóstolo

Em *O Apóstolo* (2010) realizado sob a direção de Fernando Cortizo, a parte musical surge composta por diversos autores, de entre os quais Philip Glass. Para além de música composta por este, o filme encontra-se ilustrado com excertos de música da autoria de Xavier Font⁷ e Aturo Vaquero⁸, incluindo ainda alguns excertos de música popular espanhola. O uso de diferentes efeitos sonoros que ilustram de forma viva e continuada a narrativa do filme é uma constante, sendo que os sons são aqueles que melhor ilustram não só os objetos, como as personagens, as situações, as vivências, as emoções e a narrativa fílmica, construindo o terror, o suspense e a emoção contínuos. O uso da orquestra e das vozes de forma predominantemente homofónica e homoritmica favorece a característica minimalista da música do filme quando da autoria de Philip Glass. Notamos que a construção por repetição continuada dos mesmos motivos é uma constante no autor revelando-se delineadora de um estilo que se mostra uniforme na sua obra. A mestria da orquestração permite que a natureza e a particularidade dos timbres e da sua combinatória se revistam de uma aura que enobrece e clarifica os conteúdos imagéticos da narrativa, do texto, dos diálogos, das personagens, das emoções e dos sentimentos.

O uso de sons da natureza próprios do ambiente das cenas que se mostram e sequenciam determina uma forma de caracterizar esses mesmos ambientes contribuindo para a natureza, por vezes fantasmagórica e alegórica dos sons, das imagens e dos contextos expressos. Embora, e na opinião de alguns críticos de cinema, as expectativas face ao filme de alguma forma saem logradas, o produto final deste filme de animação em *stop-motion* revela uma

forma inabitual de contemplarmos o filme de animação para um público adulto revelando um nível de inteligência e perspicácia elevados⁹.

Em *O Apóstolo*, um filme de animação realizado com a técnica de *stop-motion* como referido, e assinada por Fernando Cortizo, assistimos inicialmente à fuga de dois prisioneiros, *Xavier* e *Ramon* numa viagem em busca de um tesouro perdido numa aldeia do norte de Espanha e que se vai revelar cheia de vivências de natureza não só material mas, e sobretudo, imaterial. Recém-fugido da prisão, *Ramon* vai à procura de um tesouro que foi escondido anteriormente numa aldeia pequena e solitária, mas o que lá encontra é um ambiente sinistro e que lhe mostra que a prisão onde se encontrava se mostrava bem mais amigável e desprovida de armadilhas que aquela pequena aldeia aparentemente pacata, calma e feliz. O espaço revela-se ao longo da narrativa uma prisão, uma cadeia ainda mais terrível que aquela de onde tinha fugido mais o seu amigo *Xavier*. Nela encontra anciãos sinistros, e acontecimentos estranhos como desaparecimentos de pessoas, para além de espíritos vários que atentam os habitantes, bem como um sacerdote que não segue os pressupostos de um religioso convencional. Na trama que se forma o nosso fugitivo cruza-se ainda com o Arcebispo de Santiago numa história de terror, humor e fantasia. As paisagens naturais, a recriação da catedral Santiago de Compostela e as expressões fantasmagóricas de alguns personagens induzem-nos para um clima marcado por uma escuridão e pelo medo. O nevoeiro do Caminho de Santiago abre espaço para a introdução do fantástico, a música e a natureza do sonoro expresso enfatiza-o. Tecnicamente *O Apóstolo* surge uma obra de inegável valor artístico, encontrando-se delineado, numa inflexão gótica, que nos remete para alguns trabalhos de Tim Burton. Realçamos ainda o arrojo do cineasta em ser fiel a diversas lendas galegas e construir um filme de animação destinado maioritariamente a adultos. Destacamos identicamente a banda sonora da autoria de Philip Glass, que claramente dá densidade e dramatismo ao ambiente criado.

O Nosso Lar

O Nosso Lar (2010) realizado sob a direção de Wagner de Assis ilustra um tema controverso e que nem sempre reúne consenso por parte de quem discute o tema – a vida para além da morte. *Nosso Lar* é o nome de uma Colónia Espiritual apresentada por André Luiz num livro com o mesmo nome redigido em 1947. Neste documento, o autor transmite-nos aquilo que observa sobre a vida no mundo espiritual, assim como toda a sua experiência pós-morte elucidando-nos sobre a vida no mundo espiritual. No livro, e conseqüentemente no filme, é-nos mostrado um mundo pleno de vida e de atividade, cuja organização revela uma estrutura exemplar, e onde a vida acontece para além da vida.

Assim, André Luiz, revela-nos um mundo espiritual onde espíritos que desencarnaram realizam um conjunto de atividades de interajuda àqueles que vão desencarnando e que, em consequência disso, passam por diversos estádios entre os quais o de recuperação e educação espiritual. Mostra-nos ainda que a morte não existe e que nesses estádios encontramos a ajuda de outros espíritos de categoria superior à nossa que nos amparam e auxiliam continuamente. *O Nosso Lar* permite-nos antever o mundo espiritual que nos aguarda quando abandonarmos o corpo carnal pela morte física revelando que existe vida para além da vida. É interessante notar que a evolução manifesta por Glass no que toca às temáticas dos filmes para os quais compõe a parte musical, nos mostra uma preocupação crescentes com o místico, o religioso e o espiritual, ao longo dos anos e, essencialmente com a existência humana e material e a sua fase de extinção física e corporal¹⁰.

Do ponto de vista estritamente musical, sabemos que sobre a influência da música na definição, construção e captação de conteúdos imagéticos e emocionais numa obra, e no entender de David Raksin, a música tem como propósito “ajudar a contar a narrativa do filme” (Prendergast, 1992: 213). Neste sentido perguntamo-nos que ajuda pode a música dar. Se esta ajuda se projeta na construção de mais um estrato de significação de conteúdos imagéticos e visuais, ou se se projeta na construção de um espaço referencial para projeção do eu de quem constrói e frui o objecto fílmico? Aron Copland entende que um compositor não pode fazer muito mais do que “através da música, potenciar o valor dramático e emocional [do filme]” (Prendergast, 1992: 213). A solução do problema colocado por Roy Prendergast encontra-se, para ele, entre estas duas posições, pois, uma banda sonora, pode conter diversas funcionalidades (Burt, 1994). Em determinados momentos pode descrever ou comentar musicalmente uma cena onde focaliza o significado ou o sentimento aí manifesto, sem alterar a percepção daquilo que observamos, ou, por outro, enfatizar as emoções nela manifestas. Neste caso, observamos que a componente sonora tanto pode provocar mudanças abruptas na ação e nos sentimentos dos personagens revelando efetivamente o que pensam ou sentem (*O Apóstolo*), como revelar e expandir aspectos subjetivos relacionados com lugares ou ideias presentes nos conteúdos da narrativa, garantindo unidade e coerência discursivas, emotivas e conceptuais à obra (*O Nosso Lar*). Não podemos, no entanto, nunca esquecer o imaginário de quem frui e a sua construção de obra.

Na atualidade, o procedimento de composição de bandas sonoras evoluiu de forma drástica no que concerne os meios de produção, gravação e pós-produção de obra, embora, no que concerne a

resolução de problemas de ordem expressiva, técnica (compositiva), estética e estilística, a materialização de uma banda sonora não se encontra muito longe do obtido em meados do século anterior. No processo de análise que ora nos remetemos, notamos também que, quando tentamos perceber como se encontram relacionados os diferentes discursos que compõem a narrativa fílmica a ação se torna igualmente difícil. O trabalho conjunto entre realizador e compositor facilita a construção de uma narrativa musical que enfatiza os conteúdos sensíveis do filme, ajudando na sua construção, captação e fruição. Mas este trabalho não é fácil. Perceber o que a componente musical pode ou não fazer, para elucidar, mascarar, acompanhar, reafirmar, sublinhar ou ilustrar, os conteúdos narrativos, expressivos e emotivos de um filme, é factor de discussão constante entre os agentes criativos. Neste contexto, Alex North refere que os compositores são músicos dramáticos, pois o seu pensamento encontra-se refém da história e da forma como ela é narrada, sendo que a banda sonora, fornecendo consistência à história relatada, revela a sua essência, aprofundando conteúdos dramáticos e focalizando aspectos concretos. Neste sentido, notamos que ao longo dos filmes *O Apóstolo* e *O Nosso Lar*, a componente sonora realça determinados momentos da narrativa, caracteriza personagens, revela pensamentos e sentimentos, distingue intenções, valores e ideários, tanto dos seus atores e autores, como dos seus fruidores e intérpretes. A componente musical surge ainda com o intuito de introduzir o ambiente emocional da história narrada e vivida, preparando o espectador para os acontecimentos que irão suceder. Neste sentido observamos que a componente sonora se revela delineadora, se não clarificadora, dos conteúdos imagéticos, expressivos, dramáticos e emocionais da obra vivificada. Mas se a componente musical concorre para a construção do objecto fílmico, muitos são os autores que entendem que o discurso musical não se deve sobrepor ao discurso da narrativa e ao discurso das imagens. Glass no nosso entender segue esta linha de pensamento pois a componente sonora de *O Nosso Lar* nunca se sobrepõe aos conteúdos narrativos sejam de natureza vivencial, filosófica ou espiritual, surgindo clara e diafana.

Conclusão

Nos filmes apresentados revela-se o ser humano face a uma realidade que se percute desde os tempos mais antigos – o contato com o mundo espiritual, assim como a manifestação de diversas temáticas de ordem filosófica, mística, religiosa e espiritual. Estas realidades e os imaginários daí decorrentes transpõem-se de forma magistral na forma como o criador, compositor e cineasta, concebem a obra de arte musical, e o filme em particular. A música enfatizando a imagem constrói-

lhe um outro nível de significação, bem como um outro vivenciar de uma realidade que, quando não informada, surge plena de temor e crueldade. O primeiro dos filmes *O Apóstolo*, um filme animado, desenha um novo olhar sobre realidades bem importantes da vivência humana: a vida, a morte, os espíritos, a crueldade, o sinistro, o fantasmagórico, o humano.

O segundo, *O Nosso Lar*, elucida-nos sobre uma realidade ainda envolta em mistério e sobre a qual muito se fala mas pouco se evolui seja por ignorância, seja por medo, seja por manifesta incapacidade de aceitar o real, visto vivermos num mundo onde a materialidade e a ciência imperam sobre outros valores bem mais significativos para o equilíbrio humano. A literatura especializada sobre o assunto abunda mas, fruto de um escamotear constante por parte das autoridades quer políticas, quer científicas ou religiosas, surge escassa enquanto *corpus* do domínio público. Através deste filme, somos elucidados sobre a vida além da morte, permitindo-nos o registo compreender a forma como a vida se processa depois da morte do corpo carnal.

Técnicas de composição, transformação, variação e sequenciação do discurso visual refletem-se na concepção do discurso sonoro. As massas sonoras, de maior ou menor densidade, construídas por espaços de timbres específicos revelam um discurso pictural reflexo de uma realidade mutante. Saliente-se a elevada concepção estética das obras fruídas. Universos de som e imagem surgem num discurso que celebra a vida, e a morte, nas suas diversas formas. As técnicas de estratificação, de repetição, derivação e sequenciação de elementos cria um ritmo sonoro e visual próprio. Os sons, as melodias, as harmonias e os ritmos, repetidos, variados, transformados, provocam um discurso que reflete a dinâmica discursiva da obra. Os elementos recorrentes, surgindo metamorfoseados pelo timbre num momento posterior, espelham a sua origem comum dando continuidade (*O Nosso Lar*). As técnicas de transformação e transfiguração dos elementos visuais conduzem a novos elementos visuais que, no entanto, não perdem a sua identidade. As emoções e os sentimentos que espelham surgem também eles reflexo de um sonoro que enfatiza os seus conteúdos imagéticos e imagísticos. Musicalmente assistimos ao mesmo fenómeno, à mesma realidade; os sons ganham um corpo e uma densidade imagética e imagística fruto do visual e do narrativo que ilustram.

Nestas obras, sonoro e visual confluem para a criação do objecto artístico não existindo um sem o outro pois a sua existência em separado, mutila-se. Fruindo o objecto artístico que se nos apresenta claro e incisivo, verificamos que os excertos que compõem a narrativa musical, encerrando todas as características técnicas e estilísticas do compositor, se revelam de uma intensidade dramática elevada necessitando de tempo para se desenvolver e fruir.

Visualizando e analisando estes filmes, constatamos que a música de Glass se revela contra as correntes dominantes. De uma intensidade dramática bastante elevada, que se determina na repetição de objetos sonoros bastante simples, a repetição continuada de breves elementos rítmicos, melódicos e harmónicos que se desenvolvem lenta e gradualmente através de minúsculas variações dos seus constituintes, faz progredir o discurso numa ou outra direção infligindo por vezes uma modificação profunda na textura que se realiza de forma, no entanto, quase imperceptível a cada novo momento e quadro narrativo e, sobretudo, pelo timbre (*O Apóstolo* e *O Nosso Lar*). Sabemos que todas as componentes de um filme concorrem para a ilustração e transmissão de uma mensagem. Nas obras analisadas, o discurso sonoro não se sobrepõe à narração do conteúdo dramático. Permite, isso sim, uma melhor compreensão e aquisição desse conteúdo. Neste sentido, a função, e consequente produção dos discursos sonoros de *O Apóstolo* e *O Nosso Lar* manifestam as intenções de acompanhar, reafirmar, sublinhar, ilustrar ou duplicar os conteúdos da narrativa e do discurso-imagem, não se sobrepondo enquanto constituinte do objecto filme. As técnicas e os efeitos sonoros em uso, não só nos objetos ora propostos, mas em muitas das obras de Philip Glass, não fogem ao descrito, como elementos gerais, e em uso em outras obras. Sendo assim, o que difere na produção de obra? No nosso entender, o pousar de uma consciência, aquela do compositor, sobre os conteúdos narrados, e a consequente produção de obra técnica, estética e estilisticamente diversa.

Bibliografia

- KRACAUER, Sigfried. 1997. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*, New Jersey, Princeton University.
- PRENDERGAST, Roy M. 1992. *Film music, a neglected art*, New York – London, W. W. Norton & Company, inc, 2th edition.

¹ Glass encontra Ravi Shankar quando transcreve para notação musical tradicional algumas secções musicais do filme *Chappaqua* de Conrad Rooks. Este encontro será decisivo na definição de uma nova linguagem.

² O processo de adição ou subtração consiste na repetição indefinida de um determinado elemento musical. Quando o elemento alvo de repetição sofre uma variação através da adição ou subtração de uma altura sonora, é este novo elemento que é repetido indefinidamente, e assim sucessivamente até ao final da obra. A técnica da adição é empregue pelo compositor em várias obras nomeadamente *Strung Out* (1967) para violino solo amplificado, *1+1* (1968), *Two Pages* (1968) e *Two Pages for Steve Reich* (1969) ou *Music with Changing Parts* (1970), onde esta técnica expande a obra a dimensões inimagináveis, pois o número de repetições efectuadas de cada um dos seus elementos não se encontra

especificado. Por consequência, a duração da obra não é determinada variando entre uma e duas horas.

³ Sendo sempre diferentes, obtemos uma diferenciação da textura que não é, no entanto, aquela a que estamos habituados. A variação dá-se a níveis mais profundos e subtis do complexo sonoro como é o caso do dos formantes do som.

⁴ Para ele, teatro, dança, ópera e filme são formas de arte que combinam vários elementos de texto, imagem, movimento e som, elementos presentes em todas as artes performativas.

⁵ A primeira ópera, *Einstein on the Beach*, com uma duração de cinco horas, possui uma estrutura em quatro atos. O público é livre de entrar e sair da sala ao longo da sua execução. O seu colaborador na realização deste projeto foi Robert Wilson. O libreto consiste num texto contendo um conjunto de fonemas vários (nomeadamente números e sílabas), poemas de Knowles, Lucinda Childs e Samuel Johnson. Em *Styagraha* Glass focaliza a sua atenção na figura de Gandhi. De acordo com a libretista Constance De Jong, Glass foca o libreto de *Styagraha* nos textos de *Bhagavad – Gita*, os textos clássicos da religião hindu. O libreto resume-se a alguns excertos destes textos, os mais significativos para o tema e para os autores. Esta obra revela-se decisiva na mudança de mentalidade face à ópera americana. Devido à sua natureza e tema foi percussora das óperas *X: The Life and Times of Malcolm X* (1986) de Anthony Davis e de *Nixon in China* (1987) de John Adams. Em *Akhnaten* Glass focaliza a sua atenção na figura de um antigo faraó egípcio. O seu libreto comporta vários excertos de textos originais da época em que este viveu. No trabalho de pesquisa e seleção de textos, Glass teve a ajuda e orientação de Shalom Goldman historiador da universidade de Nova Iorque. De notar as temáticas expressas, as mesmas que nos movem na realização deste trabalho.

⁶ Assim, compõe *The Photographer* (1982) inspirado no trabalho do fotógrafo Eadweard Muybridge, *The CIVIL warS* (1983) em conjunto com Robert Wilson, *The Juniper Tree* (1984) em colaboração com Robert Moran, *Dance* (1979) conjuntamente com Lucinda Childs e Sol LeWitt, *Glass Pieces* (1983) com Jerome Robbins, *A Descente into the Maelstrom* (1985) em colaboração com Molissa Fenley, e *In The Upper Room* (1986) para Twilya Tharp.

⁷ Xavier Font é um compositor catalão que reside em Santiago de Compostela. A sua formação musical passa pelo estudo do Piano e da Guitarra e por um aprofundamento autodidata da sua formação musical. Através do seu trabalho alcançou diversos prémios. Enquanto compositor de música para filmes colabora com diversos compositores, nomeadamente Arturo Vaquero e Philip Glass. Da sua obra para filme destacamos *Abrígate* (2007) e *Ma morta* (2008, sob a direção de Ramón Costafreda), *Cartas Italianas* (2007) e *Relatos* (2009, sob a direção de Mario Iglesias), *Agallas* sob a direção de Samuel Martín e Andrés Luque, *El diario de Carlota* (2010, sob a direção de José Manuel Carrasco) e *O Apóstolo* (2010, sob a direção de Fernando Cortizo).

⁸ Arturo Vaquero nasceu em Santurce, Vizcaya, Espanha, em 1971. É conhecido pelo seu trabalho em *O Diário de Carlota* ou *O Apóstolo* já mencionados.

⁹ Stop-motion é uma técnica de animação fotograma a fotograma (ou quadro a quadro), que utiliza como recurso tanto uma máquina de filmar, como uma máquina fotográfica ou um computador. Na realização destas animações são produzidos e utilizados modelos reais em

diversos materiais, sendo os mais comuns a massa de modelar ou plasticina. Conforme a técnica e a necessidade que se manifeste, muitos contêm sistema de juntas mecânico, com mecanismos de articulações muito complexos e reais. No caso de realização de filmes que não a curta-metragem, o material utilizado tem de ser mais resistente e maleável. Os modelos são movimentados e fotografados quadro a quadro. Esses quadros são posteriormente montados numa película cinematográfica, criando a impressão de movimento. Nessa fase, podem ser acrescentados efeitos sonoros, como fala ou música. Tim Burton é um dos mais profícuos realizadores de filmes com a técnica Stop Motion. Um dos muitos filmes que produziu utilizando esta técnica foi *O Estranho Mundo de Jack* (1993, sob a direção de Henry Selick). Outros exemplos comportam *A Fuga das Galinhas*, *Wallace e Gromit*, *Coraline* e *O Mundo Secreto* e *O Fantástico Sr. Raposo* (2009, sob a direção de Wes Anderson), além de *A Festa do Monstro Maluco* (1967) ou *A Noiva Cadáver e Frankenweenie* (2012).

¹⁰ Neste sentido, talvez concorram o avançar de uma vida e as preocupações que as suas diferentes fases nos trás.