

TIMBRES: A POÉTICA DO SOM A SARABANDA DE HANDEL EM BARRY LYNDON

Mauricio Monteiro¹

Resumo: O filme Barry Lyndon de Stanley Kubrick (1975), tornou-se mais uma das obras de referências do cinema. A trilha é impecável, com obras que vão do barroco ao romantismo, além de músicas tradicionais dos países envolvidos na Guerra dos 7 Anos. De Handel a Vivaldi, de Schubert a Rossini e das tradicionais e oficiais músicas irlandesas, como Women of Ireland e prussiana como Lilliburlero, Pifefes and Drums - o que pode ser ouvido no filme de Kubrick é uma polifonia de timbres. A Sarabanda, provavelmente composta entre 1703 e 1706, de Georg Friedrich Handel é um caso particularmente muito atrativo, pois além de funcionar como uma espécie de leitmotiv de momentos do protagonista, utiliza timbres diferentes em todas as suas entradas. A sarabanda ainda tem um recurso técnico importante que, que sugere ao espectador momentos de tensão, apreensão e continuidade: a anacruse. Esse recurso é normalmente utilizado em música e, como trilha, torna-se um fator imprescindível para a tensão antes dos dois duelos.

Palavras-chave: Barry Lyndon; timbre; sarabanda; música tradicional; retórica.

TIMBRES: THE POETICS OF SOUND HANDEL'S SARABAND IN BARRY LYNDON

Abstract: The film Barry Lyndon by Stanley Kubrick (1975) has become one of the reference works of cinema. The soundtrack is impeccable, with works ranging from baroque to romanticism, as well as traditional music from the countries involved in the 7 Years' War. From Handel to Vivaldi, from Schubert to Rossini and traditional and official Irish music, such as Women of Ireland and Prussian music such as Lilliburlero, Pifefes and Drums - what can be heard in Kubrick's film is a polyphony of timbres. The Sarabanda, probably composed between 1703 and 1706, by Georg Friedrich Handel is a particularly attractive case, as in addition to functioning as a kind of leitmotiv of the protagonist's moments, it uses different timbres in all its entries. The sarabande still has

¹ Mestre e doutor pela Universidade de São Paulo. Autor dos livros "A Construção do Gosto" (2008), "Música e vida cotidiana em Minas Gerais" (2018), além de "Timbres, o corpo do som – Trajetória e Simbologia dos instrumentos Musicais" e "João de Souza Lima: um brasileiro em Paris" (ambos no prelo). Vencedor dos Prêmios APCA de 2008 e Jabuti de 2002. Professor nas áreas de Cinema, Rádio, Televisão e Internet, Publicidade e Propaganda e Música Eletrônica. Foi membro do Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta (RTV Cultura). Foi diretor musical, coordenador, produtor, comentarista e programador da Rádio Cultura FM de São Paulo e apresentador na TV Cultura. Atuou também como colaborador da Folha de São Paulo. Ministra cursos sobre música e cinema e sobre música no Brasil. Email: mauriciomonteiro@hotmail.com

an important technical resource that, which suggests to the spectator moments of tension, apprehension and continuity: the anacrusis. This resource is normally used in music and, as a soundtrack, it becomes an essential factor for the tension before the two duels.

Keywords: Barry Lyndon; timbre; saraband; traditional music; rhetoric

1. Trilha sonora e linguagem: uma discussão possível

A proposta desse artigo é observar a trilha sonora de *Barry Lyndon* (1975) como uma forma de linguagem sonora e fílmica e, portanto, como um conceito mais abrangente, porém direcionado ao espectador. Trata-se de observar as músicas escolhidas por Stanley Kubrick (1928-1999) dentro das funcionalidades propostas pelos teóricos do som no audiovisual, como narrativas e sugestivas; ao mesmo tempo, sem abandonar as características próprias das sonoridades. O caso da Sarabanda de Haendel é particularmente atrativo, pois significa observar a predominância do sistema tonal e de uma particularidade dos sons, que é o timbre, parcimoniosamente manipulado por Kubrick. Na obra fílmica ainda as manipulações de Leonardo Rosenman e The Chieftains são também funcionais. Inicialmente, a música será tratada como uma das formas da linguagem - mesmo que subjetiva, seja puramente instrumental, ou como uma canção, cujos significados ideológicos são evidentes através de suas letras. Aliada à imagem e ao texto, a música adquire uma narrativa própria de trilha sonora o que ajuda a identificar as sugestões necessárias de linguagem são debates ultralongos e variam de acordo com proposições convergentes e divergentes de vários teóricos, sempre a apontar questões importantes para que possamos compreender como se forma a língua, a linguagem, os signos (significante e significado) que se diferenciam, as aceitações por parte de uma coletividade e, sobretudo, a mensagem recebida pelo receptor. A linguagem é, primeiramente, um sistema de signos gerados e aceitos – porque se tornam compreensíveis – por uma sociedade através de formulações, tradições e necessidades de comunicação. Esses signos podem ser orais, visuais, sonoros ou gesticulados; isto é, todas as formas de expressão e comunicação através de quaisquer conjuntos de signos e que, por conseguinte, possam ser decodificáveis, tornam-se linguagem.

Aparentemente breve e reducionista, essa afirmativa pode ser ao mesmo tempo refutada e aceita, sobretudo, ao considerar o que Umberto Eco procura expandir: todas as formas de comunicação devem ser compreendidas como fenômenos culturais².

Essa afirmativa pode parecer vaga e generalizante, entretanto, é mais um indício que vem embaraçar a questão da linguagem e da metodologia que se aplica à música. Pensar as linguagens escrita ou falada é utilizar de métodos próprios delas e, muitas vezes, seria possível redimensionar tais métodos e aplicá-los à música³. Um conjunto de sílabas forma uma frase que por sua vez tem significado; um conjunto de notas e/ou acordes teriam o mesmo princípio de significante e significado, entretanto, mais complexo e, em boa parte, por falta ou pela multiplicidade de método. Foi Wittgenstein quem pensou uma possível relação entre frase escrita e frase sonora:

A compreensão de uma sentença da linguagem é muito mais aparentada à compreensão de um tema musical do que talvez se acredite. Quero dizê-lo, entretanto, assim: que a compreensão da sentença linguística está mais próxima do que se imagina daquilo que está no que habitualmente se chama de compreensão do tema musical. (WITTGENSTEIN: 2015, p. 256)

Wittgenstein não está completamente enganado, nem sua afirmativa pode ser isolada na primeira metade do século XX, momento em que os estudos sobre a linguagem ainda estavam incipientes. O parentesco pode ser evidente, todavia, sua demonstração ainda flutua nas discussões teóricas e necessárias, sobretudo, quando tentamos uma aproximação da linguagem verbal – e por conseguinte da linguística - com a música. Essa possibilidade existe, mas não é suficiente. Todos sabemos do poder da

² Essa é uma proposição constante do autor e poderá ser vista na quase totalidade de suas obras. Contudo, um debate mais visível poderá ser observado na *Obra Aberta*, em que o autor estabelece relações entre as várias formas de comunicação, sobretudo, ente a literatura, as artes plásticas e a música. A comunicação não é engessada e deve ser vista de forma mais ampla e difusa; é preciso “dar formas cada vez mais abrangentes e operativas às modalidades pelas quais os homens se comunicam no curso da história e através de modelos socioculturais diferentes”. Cf.: ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 9ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 16.

³ Essa questão de associação é importante quando se pensa nos teóricos da primeira metade do século XVIII, como bem acentuou Nikolaus Harnoncourt ao citar Johann Mattheson: “Nossa concepção musical difere da organização retórica de um simples discurso apenas no assunto, o objeto ou *objecto*: ela deve observar, portanto, os mesmo seis elementos prescritos ao orador, a saber, introdução, exposição, proposição, confirmação, refutação e conclusão”. Cf.: HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 152.

música, emotivo, sugestivo, agregador e dispersivo, mas estamos ainda engatinhando quando pretendemos discuti-la como linguagem. Existe algo que não podemos nos esquecer, dentre as propriedades metafísicas dos sons, que é a predisposição do ouvinte/espectador:

No latim, *audire* não é *spectare*. Em outras palavras, público ouvinte e público espectador merecem análises diferenciadas. O primeiro termo designa aquele que ouve um discurso [ou ouve uma música], uma preleção e que entende, percebe através dos ouvidos. *Spectare* refere-se ao espectador, a quem assiste a um espetáculo [ou um filme] e que absorve ou vê qualquer ato³.

A questão da linguagem - ainda mais da música como uma das formas de arte e comunicação - é ainda um terreno pavimentado de problemas, de questões adversas e, porque não pensar em uma camada ardilosa, daquele tipo que deixa dúvidas constantes. Obviamente, o que temos ainda é a tendência a utilizar recursos da linguagem escrita/falada na música, sobretudo, da linguística, ou mesmo nos apoiar neles para compreender as sonoridades. Por mais que tentemos fugir, em algum momento voltamos a eles. Parece-me que utilizar os recursos ou dispositivos da semiótica não seria o suficiente, pois, como afirma Aaron Ridley (2008)⁴, a música não é atomista, assim como a linguagem falada e/ou escrita. Não é difícil pensar nesse sentido. André Boucourechliev afirma que há uma linguagem na música e vai mais longe, quando pensa no ouvinte, na escuta e no sentido musical:

Hoje [a música como linguagem] atormenta muitas consciências e obriga-nos a viver num mal-entendido permanente. É que esta noção do sentido é manipulada pela música de maneira muito perversa; o ouvinte, embora saiba que não é literal na linguagem falada, faz de conta que é e até se esforça constantemente por atribuir à música significados mais ou menos precisos. (BOUCOURECHLIEV: 2003, p. 9.)

³ MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p.47.

⁴ Ridley cita um exemplo literário convincente. Em um trecho em inglês *the chair is blue*, a compreensão depende exatamente do contexto: em uma loja de móveis, pode-se entender que a cadeira é azul, mas em uma reunião, pode-se compreender que o presidente está triste. O tal atomismo seria a junção de palavras que por si só, têm significado: *the, chair, is e blue*.

Como trilha, a música adquire um significado maior, e sobrepõe, com imagens e textos, um sentido determinado, ainda mais quando é dado um valor acrescido pelos timbres em momentos oportunos da obra fílmica, como fez Kubrick. Há, inevitavelmente, um apelo para as formas da linguagem sonora e musical. Barroco, clássico e romântico são estruturas das formas musicais no Ocidente, cada um com sua característica e com suas probabilidades dentro de um sistema maior, que é o tonalismo. Considero aqui algumas questões, nada engessadas, sobre esses estilos: o barroco tendeu a repetir e a priorizar os afetos, o clássico buscou equilíbrio e uma racionalidade mais evidente e o romantismo, parece-me, amalgamou tudo isso, em busca de uma manifestação própria. Claro também – e considero – que o sistema de tonalidades começou a desagregar por volta de 1860, com novas incursões melódico-harmônicas. Na maioria dos casos aplicáveis às músicas do filme de Kubrick, o que vemos é uma predominância da tonalidade que é uma gramática previsível, basicamente construída entre as expectativas, tensividades e soluções. Umberto Eco vai de encontro a essa premissa:

Uma sonata clássica representa um sistema de probabilidades em cujo âmbito é fácil prever a sucessão e a superposição a todos os temas; o sistema tonal estabelece outras regras de probabilidades com base nas quais meu prazer e minha atenção de ouvinte são dados justamente pela expectativa de determinadas resoluções de desenvolvimento musical sobre a tônica. (ECO: 2013, p. 125).

Uma associação de probabilidades e de timbres é mais do que provável. Só escutamos e entendemos uma palavra ou frase se estamos familiarizados com sua gramática, seja por tradição ou por escutas, e atentos à sua sintaxe, aqui é uma questão de método; só escutamos uma música e compreendemos se ela é triste, alegre, manipuladora pelo mesmo motivo e se nos deixarmos levar pela sonoridade que ela nos emite. Entretanto, nada é estagnado ou imobilizado. Para o barroco, Manfred Bukofzer aponta características diversas, pensando-o como transitório, *mutatis mutandis*, dentro de sua própria estrutura: ele difere em alguns momentos, mas é “escrito no idioma de tonalidade totalmente estabelecida”. (BUKOFZER: 1947, p. 219). Dentro da tonalidade, o estilo que sucede ao barroco, o clássico, mantém essa previsibilidade provável, mesmo com as mudanças internas.

Mas a música precisa ser ouvida e é necessária a escuta e as sugestões próprias dos sons. Nesse sentido, escutar significa atender algumas proposições da fala ou dos sons musicais; isto é, decodificar, analisar, estar atento a uma mensagem que pode ser subliminar ou evidente. Para os sons, particularmente a música, o fato de sentir já é uma reação e associá-los, muito mais, significa criar relações entre o que se ouve com o que se tem na memória afetiva ou social. Na fala, na oralidade, escutar propõe, como adianta Mikhail Bakhtin, também uma relação, talvez mais atenta pelas suas propriedades:

A possibilidade de escuta como tal representa já uma relação dialógica. A palavra quer ser ouvida, compreendida, quer receber uma resposta e responder, por sua vez, à resposta, e assim, *ad infinitum*. Ela entra no diálogo (BAKHTIN: 2000, p. 357).

A música também entra no diálogo, e por isso mesmo as discussões se estendem. Se se pensa na palavra, considere-se, em princípio, que ela deve possuir uma determinada musicalidade, ou seja, frequências físicas necessárias para que ela, em sua expressão e conteúdo, precisa ter para dialogar, convencer, funcionar e significar, em suma, ser ouvida. Ela precisa de música e, pelo menos no Ocidente, de uma determinada inflexão, construída através de processos históricos e culturais, mesmo nas suas várias formas da língua. Não há um ouvinte passivo. Se são manipulados por uma forma de poder, os signos podem ser ajustados e corresponder a uma ideologia determinada e, por consequência, serem direcionados para sugerir a esse ouvinte também determinadas reações. Mesmo sem saber música, um observador vê uma partitura e vai dizer: isso é música, exatamente porque conhece a escrita significativa e expressiva, os signos que lhe dizem que aquelas figuras são musicais. Se a ouve, pode dizer tantas coisas e senti-las. Nas produções audiovisuais, as funcionalidades e as relações dialógicas tanto da língua que se fala quanto dos sons que lhes são aparentemente conhecidos pelas tradições, essa relação é mais influente.

Em *Barry Lyndon*, Kubrick utilizou de músicas de concerto e de músicas tradicionais, cada uma delas com uma proposta de linguagem diferente. Isso também pode ser observado em dois momentos básicos do filme de três horas de duração. No primeiro momento, Kubrick estabelece as origens, a trajetória e o ambiente dos conflitos e da Guerra dos Sete Anos entre Inglaterra (com o apoio dos prussianos) e França (com o apoio dos austríacos). Nesse momento há uma predominância de canções típicas irlandesas, inglesas e alemãs. No que denominamos aqui por segundo momento, as músicas são basicamente de concerto, sejam elas barrocas, clássicas ou românticas. Devemos nos atentar que cada um desses estilos tem sua sintaxe própria a sugerir sentimentos diversos e correspondentes a um determinado período histórico. Da mesma forma, – e isso inclui também as canções tradicionais usadas no filme de Kubrick – os timbres recebem tratamentos diferenciados. As correspondências audiovisuais podem desempenhar um papel fundamental no desenvolvimento de sistemas de substituição auditivo-visual mais eficientes e interfaces musicais interativas. Kubrick direcionou, grosso modo, sua trilha para os timbres, como pode ser visto na Sarabanda da Suíte em ré menor (HWV 437), de Georg Friedrich Haendel (1685-1759). A questão dos timbres é evidente na obra de Kubrick e um importante aliado no processo de escuta e sugestão. Como tradição no Ocidente, cordas, metais e percussões têm suas particularidades sugestivas e sensíveis. Aparentemente simples, o timbre é uma categoria mais complexa, multidimensional e que transita pela psicofísica e psico-acústica. Entre essa multidimensionalidade do timbre entrelaçam aspectos mais culturais e ideológicos definidos pelas práticas e pela força da tradição.

A Sarabanda é uma dança hispânica, com raízes na América Central ou mesmo na Espanha; trata-se, em princípio, de uma manifestação popular nas colônias do Novo Mundo, sobretudo, as de influências espanholas (em espanhol: zarabanda). Não se sabe a origem exata da dança, mas pensa-se em uma manifestação espanhola com influências árabes que desembarcou na América Central e depois fez, já modificada, o caminho de volta. Com sua assimilação pelas sociedades europeias, passou por processos de mudanças, sobretudo, no ritmo e no andamento: tornou-se mais grave, lenta e arrastada. Era uma questão da moral cristã a de transformar a dança,

aparentemente indecente, em alguma manifestação mais suave. Esse é o andamento que podemos ver na obra de Haendel, pesado, processional e lento⁵.

A Sarabanda, em cerca de 1650 na Inglaterra foi a mais rápida das danças; quase ao mesmo tempo, na França, o túmulo de 'Sarabanda Grave' era lenta e patética. As sarabandas de Haendel e Bach são todos movimentos mais ou menos lentos. (DOLMETSCH: 2005, p.45)

Inicialmente foi vista como uma dança lascívia de sensualidade exagerada, até mesmo indecente e carregada de gestos sexuais por pares de homens e mulheres que a executavam. A primeira menção à sarabanda na América Latina pode ser vista no poema *Vida y Tiempo de Maricastataña* de Fernando Guzmán Mejía (séc. VI), escrita no Panamá por volta do ano 1539, mas foi Lope de Vega (1562-1635) e Miguel de Cervantes (1547-1616) que citaram como uma dança típica das camadas populares. Em 1616 e 1635, Ben Johnson mencionou-a na Inglaterra como uma *bawdy saraband*, isto é, uma dança obscena. O caráter indecente, segundo teóricos dos séculos XVI e XVII, permanecia na sarabanda. Em 1606, no 5º Concílio Eclesiástico, a sarabanda foi banida porque incitava a sensualidade através de “cantos e bailes lascivos e desonestos” e por isso mesmo determinava “que nenhuma pessoa daqui por diante seja ousada a bailar ou cantar a sarabanda...”⁶. Em 1609, o padre jesuíta Juan de Mariana citou-a como “uma dança e uma música tão soltas nas suas palavras e tão feias que é suficiente para excitar emoções ruins mesmo em pessoas muito decentes”⁷.

⁵ É interessante escutar o andamento em uma versão estendida, interpretada pela The City of Prague Philharmonic Orchestra, com destaque para tímpanos e violoncelos: <https://www.youtube.com/watch?v=sG52A719Dlw>

⁶ STEVENSON, Robert. **Music in Aztec & Inca Territory**. California: University of California Press, 1968, p 230. Para mais informações ver: PALFREY, Rossman e AKBAROV, Azamat A. The Early Sarabande and Chaconne: Media lingua, stereotypes, and etimological speculation realating to African dance and literature in Colonial and Imperial Spain. In: **Belgrade Bells**, Bosnia-Herzegovina, doi: 10.18485/bells, 2015.7.9. pp. 177-189.

⁷ Cf.: PULVER, Jeffrey. The ancient dance-forms. In: **Proceedings of the Musical Association**, v. 39, 1912, pp. 1-25

2. A estratégia sonora: o timbre.

O timbre é uma das características mais abstratas das sonoridades, a envolver uma multidimensionalidade complexa que parte de uma série de princípios que devem ser observados no volume do som (intensidade percebida); na amplitude e ataque (evolução da intensidade global); nas flutuações de alturas e intensidades devido ao *vibrato* ou *tremolo*; nas estruturas dos formantes, que assumem maior importância na percepção de sons vocais e na distribuição espectral e sua evolução. O timbre é uma das particularidades dos sons e da música mais difíceis de dissecar, estudar e compreender de forma científica, muito embora o senso comum seja capaz de apreciá-lo e atribuir-lhe predileções.

A representação sonológica de um instrumento musical envolve a estimação dos parâmetros físicos que contribuem para a percepção de cada um destes três atributos: altura, intensidade e timbre. Dentre eles, o timbre é o que apresenta maior complexidade na medição e na especificação dos parâmetros envolvidos na sua percepção. O conceito abstrato aparentemente simples de timbre refere-se comumente à cor ou à qualidade do som. É percebido a partir da interação de inúmeras propriedades estáticas e dinâmicas do som, agregando não apenas um conjunto extremamente complexo de atributos auditivos, mas também uma enorme gama de fatores que traduzem aspectos psicológicos e musicais (LOUREIRO e PAULA: 2006, p. 57).

Muito embora essa definição ou explanação sobre o timbre, alguns componentes devem ser considerados em tais análises sonológicas tais como, 1) volume do som (intensidade percebida); 2) o envelope de amplitude / ataque (evolução da intensidade global), 3) flutuações de alturas e intensidades devido a *vibrato* ou *tremolos*; 4) estruturas dos formantes, que assumem maior importância na percepção de sons vocais; 5) distribuição espectral (amplitudes das frequências dos componentes espectrais) e 6) evolução temporal da distribuição espectral. Não é uma tarefa fácil, entretanto, é importante perceber tais aspectos para uma análise mais ou menos ampla, ao mesmo tempo em que tal “conceito abstrato” se torne suficiente para considerar a sua importância no filme. Essa proposta não pretende fazer um estudo físico dos

timbres, mas contemplá-los como fatores estratégicos e narrativos para a proposta de Stanley Kubrick. Os timbres, como utilizados por Kubrick, fizeram de *Barry Lyndon* um clássico. Foram os timbres que tornaram a adaptação de Kubrick diferente da obra literária e original de William Makepeace Thackeray (1811-1863) “*The Luck of Barry Lyndon*” (1844).

O filme é emotivo e as sonoridades são essenciais à proposta de Kubrick de fugir da ideia cômica do livro e procurar uma seara mais dramática. Sabe-se que o diretor tinha uma das mais brilhantes e eficazes formas de utilização das sonoridades, particularmente, da trilha sonora. Michel Chion é quem sublinha a importância da música e dos timbres na obra fílmica:

Com efeito, o valor afetivo, emocional, físico e estético de um som está associado (...) às suas qualidades específicas de timbre e de textura, ao seu frêmito. Tal como no plano visual, um realizador ou um diretor de fotografia tem tudo a ganhar em refinar seu conhecimento da matéria e da textura visuais, mesmo que nunca façam filmes abstratos. (CHION: 2011, p. 31)

Entra nessa questão a típica funcionalidade sonora vislumbrada por Kubrick em sua filmografia que é exponencialmente refletida para sugerir as mais diversas sensibilidades ao espectador. Em várias situações, mesmo depois de trilhas originais escritas e interpretadas por compositores de envergadura como Alex North e Wendy Carlos, Kubrick preferiu mudá-las ou modificá-las – nas mudanças, pensa-se, de antemão, nos timbres. Esses foram os casos significativos da trilha de *Laranja Mecânica* (1971) e de *2001-Uma Odisseia no espaço* (1968). Não foram gratuitas tais mudanças. Em várias situações o que pode ser ouvido é uma versão original e outra sintetizada ou então, versões com timbres alterados. No primeiro filme, observa-se uma dimensão de narrativa melodramática em que a música julga o caráter e as ações da personagem; no segundo, a dimensão é onírica, a sugerir para o espectador uma imagem futurista de um sonho de exploração desejada, mas não vivenciada. Em *Barry Lyndon* aparecem dois gêneros musicais que definiremos como músicas tradicionais e músicas de concerto segundo a disposição da tabela abaixo.

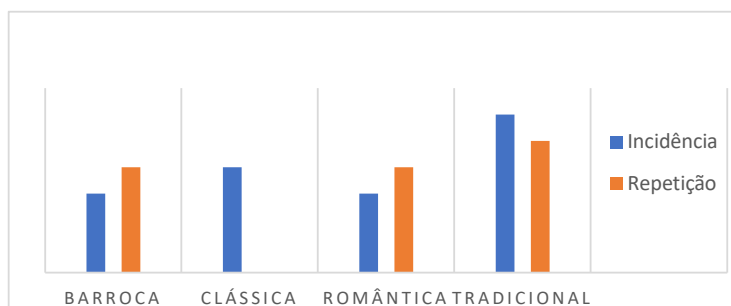
Tabela 1. Disposição de músicas em Barry Lyndon.

Franz Schubert (1797-1828)	✓ <i>Andante con moto</i> do Trio para Piano em Mi bemol ✓ Cinco Danças Alemãs, D.90
Georg Friedrich Handel (1685-1759)	✓ Sarabanda da Suíte em Ré maior
Antônio Vivaldi (1678-1741)	✓ Sonata para violoncelo e contínuo em mi menor
Giovanni Paisiello (1740-1816)	✓ Barbeiro de Sevilha – <i>Saper Bramate Bella, il mio nome</i>
W. A. Mozart (1756-1791)	✓ Marcha da Ópera Idomeneo
Gioacchino Rossini (1792-1868)	✓ Cavatina do Barbeiro de Sevilha
J. S. Bach (1685-1750)	✓ Adagio do Concerto para dois cravos e orquestra em dó menor
Tradicionalis	✓ Women of Ireland ✓ Piper's Maggot ✓ The Sea Maiden ✓ The Whistles, ✓ Lilliburlero, Pififes and Drums ✓ Marcha de Hohenfriedberger

Fonte: o autor

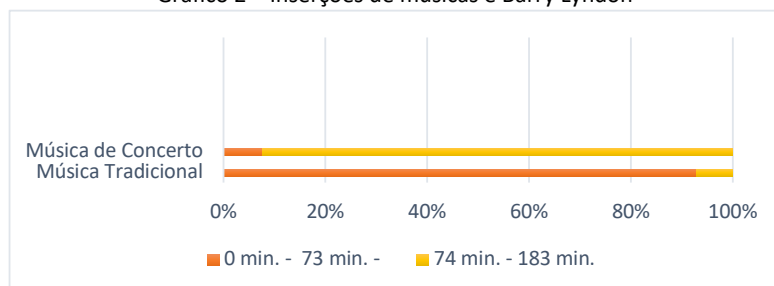
O que pode ser observado no filme é ainda a incidência e as repetições das trilhas em momentos cruciais para a narrativa fílmica. É uma questão de funcionalidade e de recorrência timbrística. A utilização dos timbres e suas repetições acentuam a força da escuta e da associação com momentos e práticas sociais descritas no filme. Os gráficos seguintes indicam as incidências e as repetições das músicas (gráfico 1) e os momentos em que elas são acionadas no filme (gráfico 2). Em relação às músicas tradicionais, as músicas de concerto têm maior incidência e repetição, por uma questão propositalmente sugestiva. Entretanto o que chama atenção para a utilização do repertório musical utilizado por Kubrick é exatamente a disposição dessas sonoridades.

Gráfico 1 – Incidências e repetições de músicas em Barry Lyndon



Fonte: o autor

Gráfico 2 – Inserções de músicas e Barry Lyndon



Fonte: o autor.

Nos primeiros 73 minutos do filme há uma predominância de mais de 90% de música tradicional e esse fato tem uma explicação. *Women of Ireland, Piper's Maggot, The Sea Maiden, The Whistles, Lilliburlero, Pififes and Drums* e *Marcha de Hohenfriedberger*, são canções e marchas diretamente relacionadas aos povos e aos lugares, assim como a vida e caracterização de Redmond Barry. Nas canções, o que vemos é uma utilização de timbres típicos das culturas populares irlandesas e inglesas, como o *fiddle*⁸, flauta, harpa, tambores, fisarmônica⁹ e gaita-de-foles. As músicas tradicionais têm apelo mais amplo porque sobrevivem pela força da tradição e das práticas constantes e momentos repetitivos, isto é, de tanto serem executadas e ouvidas, invocam outros dispositivos, como o gesto, a paráfrase, a ocasião e o espaço das audiências. Por razões históricas e culturais, as músicas populares oferecem material ideal para tais identificações e, sobretudo, para estabelecer relações mais profundas com as práticas sociais. Richard Middleton expande ainda mais esse conceito de música tradicional e alerta que existem ainda mais três áreas: “gesto, conotação e argumento”

⁸ O termo *fiddle* refere-se, na maioria das vezes, aos instrumentos de cordas friccionadas, como por exemplo, o *nun's fiddle* (uma das traduções para o inglês da tromba marina) e o *bass fiddle* (uma das traduções para o contrabaixo), além é claro, do violino, chamado de *fiddle* ou *violin*. Os instrumentos de arco, quando foram absorvidos pela cultura de elite, normalmente saídos da cultura popular passaram algumas modificações, principalmente no que diz respeito à técnica e à forma. Somente a cultura popular manteve originalmente as formas dos instrumentos, como nos casos do *fiddle*, da rabeca ou rebeca. O *fiddle* é uma espécie de violino periforme e costas corcovadas, que chegou ao ocidente através da civilização bizantina.

⁹ Fisarmônica é um dos nomes do acordeon, normalmente de proporções menores, muito característico de culturas europeias.

e que elas operam em diferentes repertórios em diversas proporções e inter-relações; e a análise precisa refletir isso” (MIDDLETON:1993, p. 189). Pensar em música popular e tradicional, é pensar também em uma antropologia das emoções. As marchas militares são históricas como *Lilliburlero*, *Pfifes and Drums*, uma composição inglesa do século XVII publicada em Londres por volta de 1661. A *Marcha de Hohenfriedberger* é de origem prussiana (alemã), escrita para a vitória sobre os austríacos e saxões em 1745. Essas duas marchas têm a composição instrumental de bandas militares.

Do minuto 74 até o fim do filme, Kubrick utilizou o que chamamos aqui de música de concerto, predominantemente barrocas, clássicas e românticas. Isso significa que elas dominam a obra como trilha, numa proporção duas vezes maior que as músicas tradicionais. O sentido disso tudo seria sugerir ao espectador as sensibilidades descritas nas cenas ou talvez, levá-lo, propositalmente, aos mesmos sentimentos e emoções dos personagens e das cenas. O que procuramos entender aqui é que cada estilo presente no filme tem sua função emotiva captada para a cena, ou seja, que cada momento específico em que a música emerge são acionadas as propriedades típicas de cada estilo. Pensar o barroco seria buscar seus efeitos para acionar os afetos. O barroco é carregado de recursos que tornam a música do século XVII vibrante, construtora de uma realidade sonora e, principalmente, impactante. Ao contrário do barroco, o período clássico busca o equilíbrio; o romantismo, por sua vez, é dramático, melódico e com frases longas nas melodias, busca o ideal de uma vida e de uma prática aparentemente impossível. Inserções melancólicas e reflexivas seriam ainda emoções típicas do período romântico, sempre atreladas à literatura. Mais uma vez, a referência a Charles Rosen é fundamental; não se trata de mais uma época em unicidade, mas de um estilo pulverizado pela liberdade. Entretanto existem ideias que todos buscam alcançar, como um status épico, uma monumentalidade, a expressão lírica da natureza e a individualidade¹⁰.

¹⁰ Para maiores informações sobre o classicismo é importante a leitura de Charles Rosen, sobretudo, porque seu livro sobre o período se tornou uma referência imprescindível para compreender a estrutura e a forma do estilo. Cf.: ROSEN, Charles. **The classical Style - Haydn, Mozart et Beethoven**. New York: Norton & Company Ltd, 1998.

Para o romantismo é ainda o mesmo autor que sugere uma das mais eficientes análises do período. Cf.: ROSEN, Charles. **A Geração romântica**. São Paulo: EdUSP, 2000.

Se para a música tradicional e popular utilizada por Kubrick em *Barry Lyndon* podemos pensar numa antropologia das emoções, para as músicas de concerto, penso em uma história das emoções. Não é por um acaso teleológico nem por uma linha do tempo ininterrupta ou sequencial, mas a música de concerto seguiu, desde o barroco, utilizando e alterando recursos de composição e, por conseguinte, mantendo uma estrutura com uma gramática recorrente, que é a do tonalismo. Em outras palavras, pode-se sugerir uma compreensão externa das músicas usadas por Kubrick a partir das essências dos três estilos vistos em *Barry Lyndon* e de suas funções sonoras: o barroco afeta, exagera, o clássico equilibra e o romântico, dramatiza. Afetar é exagerar nas expressões e sentimentos¹¹, dramatizar é prolongá-los. Deve-se considerar essas particularidades de estilos para compreender melhor o que propõe Michel Chion sobre as funcionalidades imediatas da música no audiovisual. Para Chion, empatia e anempatia seriam duas formas de a música expressar emoções:

Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom, e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. Podemos então falar de música empática [...] na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável... (CHION: 2008, p. 14).

Essa é uma proposição importante, pois define e estabiliza as funções da música e das sonoridades no audiovisual, mas essa “indiferença ostensiva” de que fala Chion merece um contraponto. Vem, por analogias, a vez de Ángel Rodríguez, não como um embate entre Cronos e Orfeu, mas como pontuação teórica que deve ser considerada. Rodríguez vai mais longe e propõe que as duas linguagens (imagem e música/Audiovisual e trilha) são diferentes e, por isso mesmo, devem ser estudadas separadamente. Para Rodríguez, o som não enriquece, mas modifica a percepção e, mais que isso, o som musical ou sons complementares não atua em função da imagem

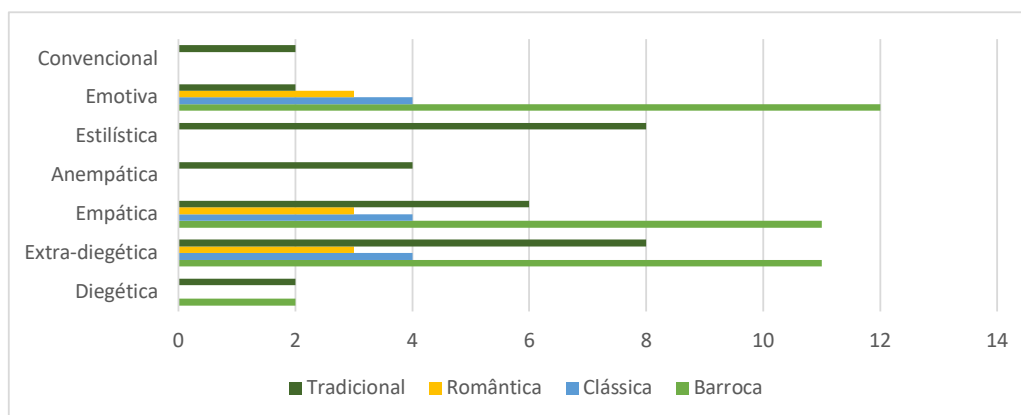
¹¹ Platão sugere quatro categorias de afetos (prazer, sofrimento, desejo e medo); Aristóteles propõe onze (desejo, raiva, medo, coragem, inveja, alegria, amor, ódio, saudade, ciúme e compaixão); Descartes, seis (alegria, ódio, amor, luto, desejo e admiração). Para maior compreensão ver: CONTARINI, Silvia. **Una retorica degli affetti: dall'epos al romanzo**. Pisa: Pacini Editores, 2006.

e nem depende dela: “pensar que o papel do som em uma narração audiovisual é enriquecer a imagem significa, na realidade, continuar dando primazia absoluta para o sentido da visão” (RODRIGUEZ: 2006, p. 276). Ele é o que é, antes de ser utilizado com a imagem; como trilha, além de manter suas particularidades, o som tem valor acrescido de narrativa.

No quadro abaixo (gráfico 3) é possível observar as funcionalidades sugeridas por Chion e aplicadas às músicas de *Barry Lyndon*. Além das músicas empáticas e anempáticas, colocamos as diegéticas (ocorrem na cena) e as extra-diegéticas (ocorrem fora dela, somente para o espectador). Códigos emotivos, estilísticos e convencionais são proposições da semiótica¹² e dizem respeito, respectivamente, àqueles que transmitem emoções, que entram numa cena somente para sensibilizar. Os estilísticos têm uma função histórica e recobram a memória e a associação sonora do ouvinte/espectador e é tão cultural quanto aos códigos convencionais, que estariam nas convenções do gosto coletivo. Se se observa o gráfico, vê-se que as músicas tradicionais são quase que diegéticas quanto as de concerto, porém menos emotivas. As músicas de concerto são mais empáticas e extra-diegéticas, ao passo que, são menos estilísticas. Em *Barry Lyndon*, Kubrick, com as bem-sucedidas manipulações timbrísticas, conseguiu um poder de sugestão histórico e sensível, afinal, afirma que a música chega ao espectador de forma “muito subjetiva” e que é capaz de chegar levá-lo “a um nível interno de consciência” (CIMENT, 1980, p 58.). A música de Haendel funciona assim: se de um lado afetava, levando o ouvinte para um estado de ânimo metafísico, do outro trazia-o para a realidade social em que vive.

¹² Umberto Eco propõe que o código sonoro “Compreende os sons da escala musical e as regras combinatórias da gramática tonal” e subdivide-o em três subcódigos, quais sejam: emotivos, convencionais e estilísticos que significam, respectivamente, aqueles que sugerem sensibilidades, aqueles que estão na convenção do gosto e por fim, aqueles que denotam determinada tipologia, sejam elas sociais, culturais, emotivas ou ideológicas. Cf.: ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001, pp- 377-378.

Gráfico 3 - Funcionalidades de estilos e gêneros na obra fílmica



Fonte: o autor.

Um dos aforismos mais impactantes do barroco pode ser encontrado no “*Il Cannocchiale Aristotelico*¹³” de Emmanuele Tesauro e publicado em 1654: *Degli effetti nascono i affetti*, ou seja, dos efeitos nascem os afetos. Isso significa que quanto mais efeitos coloca-se em uma obra, mais afetos transmite e arrebatava. Essa é a situação da Sarabanda da Suíte em ré menor, HWV 437 de Georg Friedrich Handel no filme. Muito embora pode-se situar Haendel em um barroco tardio ou mesmo em um pré-classicismo, encontram-se ainda características barrocas – Haendel é transitório, mas tinha uma “linguagem que o público compreendia e, como bom orador, formulava seus pensamentos de acordo com o nível do ouvinte” (HARNONCOURT: 1998, p.212). Existem oito entradas da Sarabanda com variações de timbres para ‘afetar’ as cenas de *Barry Lyndon*.

Os timbres são de cravo, violoncelo, tímpanos e cordas nessa ordem: cravo e cordas em *legato*, tímpanos e cordas em *ostinato*, cordas e tímpanos em piano, cordas e tímpanos em pianíssimo, tímpanos e cordas (com solo de violoncelo) em *ostinato*, tímpanos e cordas em *ostinato*, cravo e cordas em *legato* e, por fim, cravo e cordas no final do filme e nos créditos. A versão com cravo e cordas só aparece em dois momentos, no início do filme, como uma característica de Kubrick, como uma espécie

¹³ Cf.: TESAURO, Emmanuele. *IL Cannocchiale Aristotelico, o Sia Idea dell'Arguta Et Ingeniosa Elocutione Che Serue À Tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, Et Simbolica: Esaminata Co' Principij del Divino Aristotele dal Conte Et Cavalier Gran Croce D. Emanuele Tesauro Patritio Torinese*. Londres: Forgotten Books, 2018.

de assinatura ou *leitmotiv* fílmico e no final, a reforçar a ideia de identificação. A formação timbrística com tímpanos e cordas em *ostinato*, aparece somente nos momentos dos dois duelos de *Barry Lyndon* e a formação com as cordas e tímpanos em piano, no momento do funeral do filho dos Lyndons e, por fim, os tímpanos caem para pianíssimo junto com as cordas e o solo de violoncelo, a encerrar o funeral na casa dos Lyndons. Na sequência, o desafio do duelo, com timbres de tímpanos e cordas em *ostinato*.

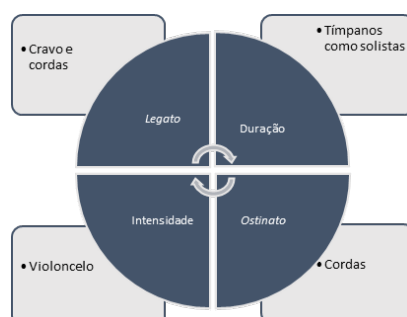
Obviamente que toda essa utilização técnica na composição e interpretação da música, caracteriza uma estrutura interna típica de um estilo e que, por conseguinte, faz a diferença como música incidental ou trilha sonora. As alternâncias dos timbres com as aplicações de recursos técnicos como esses surgem mais para modificar a reação do espectador que guiar as ações na cena.

O espaço de timbre também faz, pelo menos, previsões qualitativas sobre a magnitude das diferenças de timbre que provocarão a segregação do fluxo auditivo. O timbre pode desempenhar um papel em movimentos de tensão e relaxamento em grande escala e, assim, contribuir para a expressão inerente à forma musical. Sob condições de alta mistura entre os instrumentos que compõem uma sonoridade vertical, a aspereza timbrística é um componente importante da tensão musical. No entanto, depende fortemente da maneira como os processos de agrupamento auditivo analisaram as informações acústicas recebidas em eventos e fluxos (McADAMS e GIORDANO: 2008, p.78).

O processo parece ser limitado somente ao ouvinte/espectador que identifica as tensividades e os relaxamentos. Compreensão interna e compreensão externa são duas terminologias necessárias para separar aquilo que o telespectador (no caso do filme) e ouvinte (no caso de uma audiência de um concerto) podem ou não captar. Entendemos como compreensão interna, as análises mais musicológicas e teóricas, intrínsecas à concepção musical, como técnicas, argumentos, fraseados, estilos, gêneros etc. Necessita, portanto, de um conhecimento prévio de música e de suas linguagens históricas e antropológicas. Por outro lado, a compreensão externa é acessível à maioria dos espectadores/ouvintes, mas é necessário, no mínimo, uma tradição de escuta.

Vale dizer que o ouvinte ou telespectador comum tem a capacidade de distinguir timbres, graves e agudos, pausas e sons, intensidades e durações e até mesmo frases com início e fim, em um esforço de decodificação auditiva. Kubrick certamente pensou nisso (conhecimentos interno e externo) quando diluiu em timbres e técnicas diversas a Sarabanda de Handel em *Barry Lyndon*. As sociedades só criam códigos que elas podem decodificar e, no caso da música tonal existem cerca de quatrocentos anos de escuta, de práticas e associações. No Gráfico abaixo (gráfico 4) é possível visualizar as características sonoras da Sarabanda e de suas especificidades no processo auditivo. *Legato* e *ostinato*, intensidade e duração podem ser ouvidas no cravo e cordas e somente nas cordas; ainda nos tímpanos solistas e o violoncelo.

Gráfico 4 – Disposição técnica das variações da Sarabanda



Fonte: o autor.

Das características internas, ou seja, das complexidades de composição musical, Handel utilizou de um artifício denominado como anacruse para sugerir ao mesmo tempo retardo e aceleração. A anacruse não é somente uma questão rítmica, mas também de fluidez e mais, de efeitos sobre o ouvinte e espectador, como esse caso da utilização da Kubrick na Sarabanda de Haendel. Entretanto, o mesmo desenho rítmico da Sarabanda aparece em, pelo menos, duas outras obras de Handel: na Sarabanda da ópera *Almira* (1705) e na ária “*lascia c’hio pianga*” de *Rinaldo* (1711). Para Bukofzer, trata-se da “essência de uma das melodias mais famosas de Handel” e que possui “efeitos monumentais” (1954, pp.317 e 348”).

Figura 1 – Excerto da sarabanda (HWV 4347).



Figura 2 – Excerto da ópera Almira (HWV 1).



Figura 3 – Excerto da ópera Rinaldo (HWV 7).

Aria da opera Rinaldo

Las - cia chio pian - ga mia cru - da sor - te

Muito embora esse código de andamento, que tende a retardar e retomar a música, como uma espécie de suspiro ou pausa, funciona – pelo menos nesse caso da obra de Haendel - como uma anacruse, isto é, uma nota ou grupo de notas que antecede o tempo forte da música, dando a impressão sonora de que existe algum distúrbio rítmico, devido ao deslocamento dos tempos forte e fraco. Como um processo rítmico, a anacruse é muitas vezes encontra em outros tipos de danças comuns à forma suíte, como, por exemplo, o *passepied*, “um tipo de minueto mais rápido, muito popular na Inglaterra”, cujo andamento pode vir em 3/8, com agrupamento “(...) [que] dá à peça um charme rítmico particular” (HARNOUNCOURT, 1988, p. 235). Essas anacruses, sugerem,

simultaneamente, aceleração e desaceleração numa espécie de *hailing* (BUTTLER: 2010); isto é, uma espécie de chamamento ao espectador para que se ative na cena e abandone outras distrações ou afazeres. Nos momentos dos duelos, com os tímpanos em evidência, esse chamamento é tensivo e leva o espectador não somente à fixação na cena, mas também sugere expectativa em momentos em que o caráter de Barry Lyndon é colocado em cena de forma decisiva.

Considerações

Estudar a música com a linguagem não é das tarefas as mais fáceis; aliás é como a terminologia que usei no texto, um labirinto que se amalgama ao interessante aspecto que a música pode nos sugerir. Exatamente isso: a música não causa, ela sugere. É preciso estar atento às particularidades culturais e, sobretudo, às contextualizações, como já apontou Wittgenstein. Entretanto, mesmo com as dificuldades quase hercúleas, estudar o assunto é edificante e observar essa presença da música na vida humana é alentador. A sarabanda de Handel utilizada por Stanley Kubrick é um exemplo disso, de contexto, de funcionalidade e de poder sugestivo dentro da obra fílmica. Perspicaz e certamente conhecedor do poder agregador e dispersivo da música, Kubrick usou de canções tradicionais para criar um ambiente típico da vida cotidiana nos países envolvidos, de uma forma ou outra, na Guerra dos Sete Anos. Essas canções também situam cronologicamente as personagens, porque possuem instrumentações e timbres específicos. Para sugerir sensibilidades, a música de concerto foi oportuna, uma vez que a possibilidade de manipulação em termos de uma obra fílmica, aumentaram o poder de sugestão e subjetividade. A música, com seu poder insidioso de manipulação e o ouvinte, sempre em busca de “significados mais ou menos precisos” como já adiantou Boucourechliev, vai ao cerne da acné e ela é emotiva.

Dado às complexidades da formação e interpretação dos timbres, com estudos psicofísicos e de psico-acústica, seria importante estabelecer relações culturais e sociais nessas identificações de timbres. Isto significa que uma prática de escuta dentro de uma

determinada sociedade pode fazer com que o ouvinte estabeleça relações com aquilo que se ouviu em uma parte de seu tempo naquela ou nesta sociedade. Nada pode ser desprezado. Em *Barry Lyndon*, Kubrick utilizou a Sarabanda de Handel em momentos pontuais de sua obra, fragmentando-a de acordo com as evidências timbrísticas e suas variações de intensidade e duração.

No momento dos dois duelos de Barry Lyndon as evidências dos tímpanos criam expectativas (timbres, anacruse) e culminam os desfeixos com o cravo. Deixou de ser afetada e passou a ser narrativa. No primeiro duelo¹², esse artifício nos tímpanos sugere uma expectativa muito mais eficiente que a da gramática tonal. No segundo duelo¹⁴, já no final do filme, voltam os tímpanos e as sugestões se ampliam à cena: um ambiente fechado em que a expectativa se soma ao medo, apreensão e tensividades. É uma preparação do drama e da tragédia que vai ocorrer com Barry. Quando o violoncelo se destaca, logo após o funeral do filho de Lyndon, a tragédia já anunciada se confunde com o drama, a melancolia e tristeza.

Os fatores ideológicos contribuem para associações dos timbres com a imagem ou o evento. Sons de metais são tipicamente épicos e aterrorizantes, devido a uma tradição de escuta, ligadas a uma prática específica. Sons de madeiras são mais suaves, pelos mesmos motivos e assim por diante. Percussões são marcantes e sugerem movimento, festividades, alegria etc. Cordas podem ser melancólicas e exuberantes, sugerir dramaticidade etc. Entre essa multidimensionalidade do timbre (pensa-se, portanto, em espectro, psicofísica de ondas longitudinais, amplitudes, ataques, frequências e harmônicos) entrelaçam aspectos mais culturais e ideológicos definidos pelas práticas e pela força da tradição. Trata-se de um paradoxo entre seu poder comunicativo e narrativo que existe no audiovisual e resiste a interpretações mais expansivas. Se em um sentido de compreensão interna do timbre as referências seriam mais teóricas e científicas, em um sentido externo, parte-se para a 'cor do som'¹⁴, um

¹² https://www.youtube.com/watch?v=i8K_RJScts0

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=mTzFr8bw-7k&t=104s>

¹⁴ Essa é a definição mais comum de um leigo ou de um estudioso que procura se distanciar das complexidades psicoacústicas dos timbres. Essa relação ou troca de sentidos pode se relacionar com o distanciamento da psicoacústica e de suas complexidades; ao mesmo tempo, permite que o ouvinte indague sobre tais complexidades sem fazer uso dela. Em outras palavras, pode ser uma questão sinestésica em que em um determinado momento, um ouvinte percebeu e daí por diante, caiu no gosto

senso comum suficiente para deixar que a comunicabilidade dele faça parte da narrativa fílmica. Não devem ser esquecidas as proporções históricas e geográficas, as particularidades culturais e as práticas de escuta. O material sonoro do audiovisual ocidental vem acompanhado, predominantemente, de timbres também ocidentais. Isto é, pela tradição da escuta e das associações, cada instrumento musical terá maior aceitabilidade ao público ouvinte/espectador. Não temos, pelo menos naquilo que chamamos de complexidade ou conhecimento interno, palavras para descrever os timbres; socorre-se na metáfora e na analogia de outros sentidos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOUCOURECHLIEV, Andre. **A Linguagem Musical**. Lisboa: Edições 70, 2003.

BUKOFZER, Manfred F. **Music in the baroque era – from Monteverdi to Bach**. New York: Norton & Company INC, 1954.

BUTLER, Jeremy G. **Television Style**. Nova York e Abingdon (UK): Routledge, 2010.

CHION, Michel. **A Audiovisão – Som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

comum. Por definição, sinestesia é definida como a “Sensação secundária que acompanha uma percepção [...] Sensação em um lugar, devida a um estímulo em outro [...] Condição em que a impressão de um sentido é percebida como sensação de outro”. Cf: PINHEIRO, Luís Roberto. **Coletânea de Música Eletroacústica Brasileira**. Brasília: Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, 2009. Para mais informações, seria importante ver: BASBAUM, Sérgio Roclaw. **Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossonia**. São Paulo: Annablume, 2002.

BASSANO, Mary. **A cura pela Música e pela Cor**. Tradução: Maria de Lourdes Eichenberger. São Paulo: Cultrix, 1992.

TORNITORE, Tonino. Music for eyes. In: **The Arcimboldo effect: transformations of the face from the sixteenth to the twentieth century**. Italy: Bompiani, 1987. p. 345- 357

HELMHOLTZ, Hermann. **On the sensations of the tone**. New York: Dover Publications, 1954.

- CIMENT, Michel. **Kubrick – The Definitive Edition**. New York: Calmann-Lèvy, 1980.
- CONTARINI, Silvia. **Una retorica degli affetti: dall’epos al romanzo**. Pisa: Pacini Editores, 2006.
- DOLMETSCH, Arnold. **The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries**. New York: Dover Publications, 2005.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **Obra Aberta**. 9ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LOUREIRO, Maurício Alves e PAULA, Hugo Bastos de. Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.57-81.
- McADAMS, Stephen e GIORDANO, Bruno L. **The perception of musical timbre**. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/224012550_The_perception_of_musical_timbre. [acessado em 13 de abril de 2021].
- PALFREY, Rossman e AKBAROV, Azamat A. The Early Sarabande and Chaconne: Media lingua, stereotypes, and etimological speculation relating to African dance and literature in Colonial and Imperial Spain. In: **Belgrade Bells**, Bosnia-Herzegovina, doi: 10.18485/bells, 2015.7.9. pp. 177-189.
- PINHEIRO, Luís Roberto. **Coletânea de Música Eletroacústica Brasileira**. Brasília: Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, 2009.
- PULVER, Jeffrey. The ancient dance-forms. In: **Proceedings of the Musical Association**, v. 39, 1912, pp. 1-25
- RIDLEY, Aaron. **A filosofia da música – tema e variações**. Tradução: Luís Carlos Borges. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- RODRIGUEZ, Ángel. **A dimensão Sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora do Senac, 2006.

ROSEN, Charles. **The classical Style - Haydn, Mozart et Beethoven**. New York: Norton & Company Ltd, 1998.

_____. **A Geração romântica**. São Paulo: EdUSP, 2000.

STEVENSON, Robert. **Music in Aztec & Inca Territory**. California: University of California Press, 1968.

TESAURO, Emmanuele. **IL Cannocchiale Aristotelico, o Sia Idea dell'Arguta Et Ingeniosa Elocutione Che Serue À Tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, Et Simbolica: Esaminata Co' Principij del Divino Aristotele dal Conte Et Cavalier Gran Croce D. Emanuele Tesauro Patritio Torinese**. Londres: Forgotten Books, 2018.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução e notas: João José R. L. de Almeida. Campinas: EdUnicamp, 2015.

Recebido em: 27/07/2022

Aceito em 20/10/2022.