



www.kinetophone.net

*Recensão: Redner, Gregg, Deleuze and Film Music:
Building a Methodological Bridge Between Film Theory and Music*
Author(s): Pedro Boléo Rodrigues
Source: Kinetophone no.1 (September, 2014), pp.139-141
Stable URL:
[http://www.kinetophone.net/uploads/1/8/3/3/18338489/
8brecenso_-_pedro_boleo_-_kinetophone_1_2014.pdf](http://www.kinetophone.net/uploads/1/8/3/3/18338489/8brecenso_-_pedro_boleo_-_kinetophone_1_2014.pdf)

Recensão

Redner, Gregg,
*Deleuze and Film Music:
Building a Methodological Bridge Between Film Theory and Music*
(Bristol / Chicago: Intellect, 2011).
ISBN 9781841503707

PEDRO BOLÉO RODRIGUES
INET-MD/FCSH-UNL

Este livro de Gregg Redner parte de uma constatação comum nos estudos sobre música e cinema – a de uma dificuldade teórica em ultrapassar barreiras entre disciplinas. Por um lado, a incapacidade dos *film studies* de compreender o lugar da música no cinema, quer usem ferramentas assentes na ideia de que os filmes podem ser "lidos" (um filme como um texto), quer se lancem na análise da imagem e do seu poderoso e significativo silêncio. Por outro lado, os musicólogos procuraram pensar, em muitos casos a partir de análises tradicionais da partitura dos filmes, como a música se relaciona com as imagens, mas raramente sendo capazes de entender o que junta e o que separa a banda sonora da imagem em movimento, desembocando em análises tradicionais (por exemplo, de como se faz o desenvolvimento de um tema musical) que frequentemente conduzem a becos sem saída e pouco ajudam a compreender o modo de operar da música num filme, as suas funções e o que faz a imagem "tremor" de outra maneira. Navegar no rio agitado que contém ambos - imagem e som - obrigaria a construir diferentes aparelhos conceptuais e metodológicos de navegação pelo filme. A ideia base de Gregg Redner vai mais longe ainda: para ele os *film music studies*, nos últimos vinte anos, chegaram a um impasse e não conseguem avançar por défice conceptual, apesar de todos os legítimos e importantes esforços. Para o ultrapassar, Redner propõe a criação de uma "ponte metodológica" assente nos conceitos filosóficos de Gilles Deleuze. Ora, aqui reside um dos problemas de base deste livro: como pode a resposta a uma insuficiência teórica ser

encontrada directamente e "completamente" num autor "salvador"? Deleuze serve, conceito aqui, conceito acolá, para solucionar todos os problemas de análise dos filmes.

Alguns desses problemas são bem apontados por Redner, diga-se: é o caso de se poder compreender bem a estrutura musical das sequências de um filme (*L'Atalante* de Jean Vigo com música de Maurice Jaubert, por exemplo) mas pouco sobre a forma como funciona a música, os seus ritmos e a sua "intensidade" enquanto componente de uma montagem audio-visual. E mesmo se percorrermos os casos concretos que preenchem o livro, há análises extremamente interessantes e com alguma profundidade, capazes de cruzar agilmente ideias e pensar a música dos filmes como um aspecto problemático e não como simples descrição de uma junção unívoca de som e imagem. É o caso de *Hamlet* (de Grigori Kozintsev com música de Shostakovitch) ou de *Azul* (de Krzysztof Kieslowski, com música de Zbigniew Preisner). Contudo, em qualquer dos casos, Redner cai na armadilha metodológica de se servir de Deleuze como uma fonte que tudo irriga, a tal ponto que os conceitos pedidos emprestados ao filósofo se desfazem na própria análise e esmagam a "sensação" (para usar um termo Deleuziano) particular que vibra e pode ressoar no objecto artístico. A armadilha é conhecida - podemos caracterizá-la como uma espécie de teoricismo que, na verdade, não ilumina nem acrescenta nova energia à capacidade de pensar os filmes como matéria audio-visual. Pau-para-toda-a-obra, as propostas conceptuais de Deleuze são, nesse mesmo movimento, esmagadas e, por vezes, reduzidas a um novo "senso comum". A análise de *L'Atalante*, por exemplo, é uma das mais acutilantes nalguns aspectos, sobretudo na revelação da importância do uso da música mecânica no filme, do gramofone à jukebox, e na compreensão da complexidade das "viagens" entre a ausência e a presença da música (não redutíveis ao esquema diegético/não diegético). Contudo, a extensão excessiva do conceito de "sensação" acaba por envernizar o filme com o conceito e criar uma análise contrária ao que inicialmente propõe. O teoricismo de Redner e o uso "salvífico" de Deleuze arrastam a análise para um beco tão sem saída como o das análises tradicionais da música. Nada compreendemos afinal do modo de funcionamento da música, e a força conceptual de Deleuze perde-se no confronto com o filme, ele próprio reduzido a uma versão empobrecida do "sensacional" conceito. Afinal, apesar da louvável intenção de procurar novas formas de pensamento para a relação música/imagem, usar Deleuze assim conduz-nos por caminhos bem reducionistas, a partir de um esquema de "extensão" do conceito sem verificação da sua utilidade e da sua necessidade, da sua urgência nos diferentes momentos do processo de questionamento e investigação da música no cinema.

Isto é evidente nas análises de *East of Eden* (Kazan/Rosenman), cheia de "nomadologia" para explicar mudanças de polarizações tonais ou "desterritorializando" para entender o mais simples, como a música conduz o filme, e fraqueja constantemente nas análises com alguns aspectos interessantes de *Azul* (excesso de "molecularização" para designar aspectos diferentes da fragmentação cinematográfica), *Things to come* (de William Menzies com música de Arthur Bliss) e *Scott of the Antarctic* (de Charles Frennd com música de Vaughan Williams), nestes últimos abusando (e, ao mesmo tempo, reduzindo o alcance) da ideia de Deleuze de que há, no período do pós-guerra, uma mudança de concepção do espaço que o cinema bem revela. Seria injusto não ver nesta procura de Gregg Redner um sinal interessante no sentido de colmatar insuficiências metodológicas que realmente existem ainda nos chamados *film music studies*. Mas pedir emprestado um punhado de conceitos a um filósofo extremamente radical e significativo do século XX (chamando-lhe equivocadamente "filosofia deleuziana") não é suficientemente corajoso para enfrentar a difícil tarefa.

Inverte-se assim o trabalho analítico sobre a arte enquanto produção sensível: em vez de procurar as fissuras, as forças contraditórias, enfrentar os problemas e entender as deslocções e as dissonâncias da música na imagem-som em movimento, realiza-se um trabalho empobrecedor de "encaixe" dos objectos nos conceitos, sem entender os choques e as ambiguidades da montagem de imagens e música, e tudo o que daí provoca e põem em acção o nosso pensamento. Com o pobre argumento de que a filosofia deleuziana é "flexível e adaptável", como diz Redner, embrulham-se os filmes numa fita conceptual que possuía uma força que provinha de uma necessidade profunda de questionamento (os textos de Deleuze sobre o cinema, e não só) que se perde por excesso de preocupação com a "compatibilização" dos conceitos. Os conceitos não têm de ser "compatíveis" com os objectos - têm de ser utensílios das formas e processos de os pensar, de os tocar, de os escutar, de os ferir, se necessário, mesmo que frágil e temporariamente. No livro de Redner, desnecessariamente, Deleuze não penetra os filmes, não os fere. Se quisermos muito, os conceitos ligam - "it matches" - mas há ligações que nada produzem, nada iluminam, ensombram ou assombram. Nem os filmes, nem o que é apaixonante nos textos de Deleuze.