



Música e sons na série *Decálogo*, de Kieslowski: uma análise do episódio 9

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E INTERFACES

Deyvid Willian Martins

Universidade Federal de Minas Gerais– deyvidwillian@gmail.com

Sérgio Freire

Universidade Federal de Minas Gerais – sfreire@musica.ufmg.br

Resumo: Este trabalho pretende investigar o tratamento sonoro dado ao capítulo nove da série *Decálogo*, do cineasta polonês Krzysztof Kieslowski. Trata-se de uma produção do ano de 1988, feita para a Televisão Polonesa que rendeu dois longa-metragens (*Não Amarás* e *Não Matarás*, ambos também de 1988). As análises da trilha sonora mostram que o cineasta polonês usa os efeitos sonoros e a música não apenas com função de acompanhamento das imagens, mas faz desses elementos ferramentas importantes para o entendimento e complexidade da narrativa.

Palavras-chave: Kieslowski. Trilha Sonora. *Decálogo*.

Music and Sounds in Decalogue series, by Kieslowski: na analysis of episode 9

Abstract: This paper intends to investigate the sonorous treatment given to chapter nine of Decalogue, by the Polish filmmaker Krzysztof Kieslowski. This is a production of the year 1988 made for the Polish Television, that yielded two feature films (*A Short Film About Love* and *A Short Film About Kill*, both also of 1988). The analysis of the soundtrack shows that the Polish filmmaker uses sound effects and music not only with a function of accompanying the images, but makes these elements important tools for the understanding and complexity of the narrative.

Keywords: Kieslowski. Soundtrack. Decalog.

1. Introdução

O cineasta polonês Krzysztof Kieslowski (1941-1996) formou-se na escola de cinema de Lodz na Polônia, onde importantes cineastas estudaram, destacando-se Roman Polanski e Andrzej Wajda. Iniciou sua carreira no gênero documentário e tinha um modo particular de explorar esse gênero, priorizando atores e não personagens reais, buscando preservar o íntimo de quem estava sendo documentado.

Nos anos 1980 Kieslowski se engaja no gênero ficção e produz a série *Decálogo* (*Dekalog*), de 1988, e os dois filmes que dela surgiram: *Não Matarás* (*Krótki film o zabijaniu*) (1988) e *Não Amarás* (*Krótki film o milosci*) (1988). Sua fase final, também chamada "fase francesa", abrange seus filmes de maior projeção internacional: *A dupla vida de Veronique* (*La double vie de Véronique*) de 1991 e a *Trilogia das Cores* (*Trois Couleurs - trilogie*), filmada entre 1992-1994.

Apesar da situação política conflituosa na Polônia da década de 1980, seu foco de atuação não foi nessa questão, mas sim no sofrimento particular humano, suas escolhas e o modo como o acaso determina o futuro. Miranda (1998) observa que os últimos filmes de Kieslowski demonstram cada vez mais uma busca pelo íntimo da personagem: "[...] uma linguagem que permitisse desvendar o íntimo das personagens, a dúvida, o impasse, a dificuldade de escolher o que está por trás de uma decisão ou de uma não decisão, ir além do que é visível" (1998, p. 37).

Triana (2013) também aponta questões importantes sobre o estilo do diretor:

Se considerarmos as fases de sua cinematografia, é possível perceber estilos presentes em muitos diretores do leste europeu e que, em alguma medida, marcaram as obras de Kieslowski. Essas características aparecem de maneira inconfundível com o uso subversivo das convenções estéticas clássicas, a ambiguidade e a vagueza, os movimentos lentos das câmeras e das personagens, as elipses, o corte seco, a forte presença da música, entre outras. (p. 21).

A ambiguidade é uma questão recorrente em sua estética. O ato de se valer do silêncio dos personagens, bem como dispô-los frente a espelhos ou atrás de vidros permite ao espectador diversas interpretações para a mesma história, despertando uma possibilidade de ressignificação para as cenas. Miranda (1998) sugere esse jogo de ambiguidades como parte da tentativa de mostrar o "acaso" como um estruturador da vida:

Muitas vezes esta sensação de dúvida, mistério, ambiguidade é ilustrada por meio de uma multiplicação da imagem. Para isso Kieslowski aproveita espelhos, vidros e outros dispositivos que permitam que a imagem seja significada como imagem e até mesmo, multiplicada." (MIRANDA, 1998, p.57).

O tratamento sonoro dado principalmente às últimas produções demonstra uma atenção específica às possibilidades que os efeitos de som e a música podem acrescentar à narrativa. Identificamos que na série *Decálogo* (1988) Kieslowski demonstra um cuidado na busca de explorar um jogo narrativo entre som e imagem e a expansão de significados para os efeitos sonoros e música. Utilizamos o capítulo nove da série para apontar o poder narrativo da trilha musical e da trilha de efeitos.

Destacamos a partir de 1986 a parceria duradoura entre Kieslowski e o músico Zbigniew Preisner. Miranda (1998) aponta que o estilo composicional de Preisner para os filmes de Kieslowski contém "...muitos elementos comuns à narrativa clássica..."(1998, p.39); no entanto trata-se de uma parceria diferenciada na história do cinema, por conta das

recorrências de temas musicais que perpassam diferentes filmes, além da importância narrativa dada à música.

Também fruto dessa parceria foi a criação de um compositor fictício, Van den Budenmayer (1755-1803). Kieslowski gostaria de usar uma peça de Mahler para o capítulo 9 do *Decálogo* mas Preisner sugeriu compor uma peça e atribuí-la a um compositor fictício. O diretor gostou da composição e eles inventaram "Van den Budenmayer" como pseudônimo para Preisner. Budenmayer aparece posteriormente no filme *A dupla Vida de Veronique* e também na *Trilogia das Cores*.

2. O Decálogo

Em 1988 Kieslowski lança junto ao roteirista Krzysztof Piesiewicz uma série de dez episódios narrados sobre personagens que viviam em um mesmo condomínio de Varsóvia. As histórias são de pessoas das mais diversas formações, que estão aparentemente no mesmo nível econômico (uma maneira sutil de retratar a influência do regime comunista na sociedade polonesa do final dos anos 1980). Os personagens lidam com problemas cotidianos, seja no âmbito pessoal, seja de relacionamento, que são comuns em qualquer sociedade, o que seria uma espécie de contextualização das questões dos dez mandamentos no mundo contemporâneo. Insdorf (1999) aponta que inicialmente os capítulos tinham apenas numerações, mas dias após a exibição no Festival de Veneza de 1989, a própria imprensa lançou uma lista de títulos.

É interessante o processo de produção do *Decálogo*, por ser uma série sobre os dez mandamentos bíblicos em um país de um bloco comunista, produzidos por um agnóstico. Apesar da forte tradição católica no país, a produção de temática religiosa é escassa e a série de Kieslowski confronta as convicções da Bíblia. O diretor relata que “alguns de meus atores que eram religiosos não queriam atuar no *Decálogo*, a menos que eu os contasse de qual mandamento se tratava...”(INSDORF, 1999. P.71)¹

3. Análise do capítulo 9

Para tratarmos da função da música no capítulo 9 da série *Decálogo*, utilizamos os trechos musicais para discutir a escolha tímbrica e sua relação temática, bem como a peça de Preisner (atribuída ao compositor fictício Van den Budenmayer) como fio condutor durante o episódio. Com relação aos efeitos sonoros, selecionamos os objetos relógio e telefone, presentes com muita frequência, para discutimos suas funções na narrativa.²

O capítulo nove gira em torno de três personagens principais: o casal Roman e Hanka e um amante da esposa, Mariusz. Roman foi diagnosticado com impotência sexual incurável. Ao contar para a esposa, chegando a sugerí-la – com tristeza - que procurasse um amante, ela diz que ficará para sempre com ele e que não precisa de amante, apesar de já ter um. Algumas evidências causam desconfiança em Roman, que começa a investigar a esposa, até descobrir seu caso com o jovem Mariusz. Roman passa a assistir escondido os encontros de sua esposa com o jovem rapaz, até o momento em que Hanka descobre que Roman a espiona. Eles se reconciliam, mas Roman continua desconfiando da esposa e tenta se suicidar.

3.1 Trilha musical

A trilha musical possui uma instrumentação baseada em três timbres diferentes: piano, oboé e cordas. Esses instrumentos são usados de maneira a conectar os pontos importantes da trama a cada timbre, entrando em momentos específicos e criando um crescendo instrumental por meio de acúmulo de timbres até às cenas finais (da traição e da tentativa de suicídio) seguindo a complexidade da trama. Parece-nos claro que a escolha instrumental de Preisner teria a intenção de associar os três timbres aos três personagens principais.

Nos primeiros minutos do episódio, toda a aflição que Roman enfrenta é acompanhada pelo piano com um motivo melódico que se repete por quase dois minutos. Tal motivo não se desenvolve, assim como a história de Roman, pois não sabemos a reação de Hanka, nem a continuidade do relacionamento e muito menos como ele lidará com o drama pessoal. O ostinato feito pelo piano deixa em suspenso o caminho que a trilha musical vai tomar. Importante registrar que durante o episódio a aparição do piano solo somente acontecerá em cenas com Roman sozinho. O mesmo motivo do piano aparecerá quando Roman constatar a existência do amante de Hanka. Retoma-se aqui a sensação da impotência, agora por se sentir sem direito de cobrar fidelidade da esposa, já que ele não pode cumprir sua função plena como marido. A inserção do piano se repetirá outras vezes.

Em seguida destacamos a inserção do oboé, que se dá, a partir da ligação do amante, perguntando sobre Hanka. Roman atende dizendo que ela não está enquanto olha pela janela e a vê chegando em casa. Importante destaque para um momento específico: Hanka chega em casa e pergunta o que ele está escutando. Roman diz: "Van den Budenmayer. Bonito, não?" Hanka responde: "Sim, Já tinha ouvido antes". Nesse exato momento entra o oboé, que em solo faz uma escala cromática descendente. Entendemos como um comentário

musical sarcástico, fálico, associando o trecho musical ao problema de Roman. É o único momento no episódio em que o oboé aparece solitário.³

Observamos também um detalhe técnico nessa cena: a música começa após a conversa de Roman – cuja profissão é médico - com uma paciente enquanto ele ainda está no hospital, como música não-diegética. A música atravessa os planos - cumprindo a função clássica da música para audiovisual, a transposição temporal (CHION, 2008, p. 68) - e vemos Roman em casa escutando o disco de Budenmayer quando a música passa a fazer parte da diegese, fluindo entre o primeiro plano e o background para o diálogo.

As cordas estão sempre presentes mas ganham um papel principal na trilha a partir da cena da traição e conseqüentemente na tentativa de suicídio de Roman. No ato da traição, os três timbres são postos juntos, algo bastante interessante já que nessa cena os três estão no mesmo local, a casa onde aconteciam os encontros de Hanka e Mariusz.



Exemplo 1a: Hanka com o amante. Exemplo 1b: Roman na escada do prédio escutando o casal. Ambos os momentos a trilha apresenta os três timbres, bem como o motivo das cordas, que estará na cena do suicídio;

Na próxima cena do tema de cordas, Roman escuta Hanka marcando um encontro com Mariusz. No contexto diegético apenas o casal aparece em seu apartamento (cada um em um cômodo) e a trilha faz um "diálogo" entre os timbres das cordas e do piano através de motivos melódicos. O procedimento de diálogo entre dois ou três timbres se repetirá nas próximas inserções musicais, sempre que estiver o casal ou o triângulo amoroso.

Além da questão de associação tímbrica aos personagens, o universo musical é amarrado através da tonalidade e andamento de todas as entradas musicais, como se toda a trilha musical fosse formada pela peça de Van den Budenmayer, dividida em várias partes.

3.2 Objeto relógio

Assim como a música, os efeitos sonoros do filme têm uma importância além de apenas servir o campo visual, dialogando com a narrativa como um todo. Rodriguez (2006) nos apresenta o termo ente acústico: "qualquer forma sonora que, tendo sido separada de sua fonte original, é reconhecida pelo receptor como uma fonte sonora concreta situada em algum lugar de um espaço sonoro" (2006, p. 57). Desta forma descreveremos abaixo o uso do objeto relógio, do qual a partir das análises, verificamos que seu som perde a função de representar sonoramente apenas o objeto e assume uma posição de escuta interna dos personagens, além de dar a ideia de um ostinato rítmico que acompanha o aumento de tensão da cena. Listaremos as ocorrências desse objeto na trajetória do filme.

A primeira aparição se dá após a derrapagem do carro de Roman. Hanka acorda assustada e o relógio aparece acusmatizado⁴. A expressão de preocupação dela, no momento em que o carro derrapa, demonstra uma conexão espiritual entre o casal.

A próxima inserção do som de relógio será no primeiro contato de Hanka com o amante Mariusz por telefone, momento em que vemos o primeiro sinal de desconfiança de Roman (com o som do ponteiro bastante claro para o espectador). A história que começou na questão da impotência sexual passa à impotência moral e o som do relógio parece não apenas ser um objeto acusmatizado, mas pulsa internamente na cabeça de Roman exigindo uma tomada de decisão, ou revelando uma contagem regressiva para um desfecho. Ele toma a decisão de grampear o telefone para fazer as escutas das conversas de sua mulher.

Mais à frente Roman vasculha a bolsa de Hanka até encontrar um número de telefone anotado – era o número de Mariusz. Nesse exato momento o relógio soa com seis badaladas. As seis badaladas do relógio não são colocadas de modo gratuito, pois nas cenas seguintes veremos que Hanka sairá do trabalho às seis horas e se encontrará com o jovem nesse mesmo horário. Este também será o horário em que Roman presenciará a traição.

Por fim, chamamos a atenção à cena que precede a tentativa de suicídio: Roman está na sala (a mesma em que Hanka falava com o amante) e ali escreve uma carta de despedida. O som do relógio mais uma vez marca presença naquele momento. Após sua tentativa de suicídio e sua consequente internação no hospital, Hanka chega, lê a carta de suicídio e chora. Para sua surpresa, Roman liga dizendo que está vivo e quando a imagem se volta a Hanka, o som do relógio foi excluído no momento do alívio.



Exemplo 2a: Hanka lê a carta de despedida – som do relógio presente. Exemplo 2b: Segundos depois, Hanka recebe ligação do marido, que está vivo e a alivia – som do relógio ausente.

Dessa forma, muitas associações podem ser feitas com o material sonoro e também com o visual, algo típico da estética kieszlowskiana (oferecer várias interpretações, deixar uma questão em aberto), e a catalogação desses eventos sonoros (que a princípio parecem não ser tão notórios) revelam que a obra de Kieslowski guarda uma infinidade de minúcias à serviço da narrativa. Os exemplos dados acima sobre o objeto relógio revelam que há um jogo sonoro-imagético muito entrelaçado, exigindo do espectador extrema atenção em cada detalhe da fotografia, do texto, do som.

3.3 Objeto telefone

O telefone também foi mapeado do mesmo modo que o relógio a fim de verificarmos sua participação na narrativa, constatando-se que este objeto recebe um tratamento em primeiro plano na grande maioria das cenas em que aparece. À medida que a trama se desenrola, o telefone ganha notoriedade e importância devido ao fato de ser cada vez mais utilizado e sobretudo por ser o meio de conexão entre os personagens. A história pode ser entendida simplesmente através das conversas telefônicas.

Chion utiliza o termo som *on the air*: "... aos sons presentes numa cena, mas que são alegadamente transmitidos eletricamente, por rádio, telefone, amplificação, etc.." (2011, p. 64) e que ultrapassariam a barreira do espaço, conectando personagens na diegese com personagens acusmatizados.

Iniciamos pela cena em que Roman escuta o compositor Van den Budenmayer e o amante liga querendo falar com Hanka. Minutos depois, o rapaz liga novamente e marca um encontro com ela. Roman decide grampear o telefone da sala. Desconfiado de estar sendo traído, vasculha a bolsa de Hanka e encontra um número anotado de caneta.

Na metade do filme um trecho nos chama atenção: Hanka liga para Mariusz, pedindo que ele não ligue mais na casa dela. Em seguida ela liga para Roman mas o telefone

está ocupado, pois este está ligando para Mariusz a fim de conferir o número que achou na bolsa da esposa. Hanka liga novamente e fala com Roman. Assim se demonstrará a importância do objeto telefone que auxilia os personagens na conclusão do que pretendem. Sem o telefone seria mais difícil descobrir os encontros extra-conjugais da esposa, bem como seria mais difícil para o marido descobrir a traição.

O desfecho da história também está completamente dependente do objeto. Quando o casal desgastado decide dar um tempo, Hanka sai da cidade e Mariusz vai atrás dela. Roman liga para a casa de Mariusz e descobre que o amante foi para o mesmo lugar da esposa. Hanka, ao ver que Mariusz a seguiu, liga imediatamente para o marido tentando se explicar. Roman, já desiludido, coloca sobre o telefone uma carta de despedida, o telefone toca e ele não quer mais atender.

É importante observar a relação dos dois personagens com o telefone. Roman se recusa a atender o telefone e isso lhe custará caro, enquanto que Hanka se vê desesperada para que o telefone toque, ao retornar à casa. Inclusive o desespero dela para que o telefone cumpra sua função de comunicação entre o casal se dá no início do filme e no final, quase que simetricamente no tempo, ao esperar por uma ligação de seu marido nas duas situações.

Já no final do filme, na cena em que Roman se joga de bicicleta, quando ainda não sabemos se ele se matou, a câmera foca na roda da bicicleta girando lentamente, com o ruído da corrente isolado fazendo certa alusão ao som do relógio e do discador do telefone, objetos circulares que selaram o destino do personagem.

4. Conclusão

A este trabalho coube a análise de alguns elementos sonoros e musicais que atuam de forma ativa no contexto geral do filme e auxiliam na construção de uma narrativa rica em complexidade. Nosso trabalho não se resume a este episódio 9, dedicando-se aos demais episódios da série *Decálogo*, já que acreditamos que o entendimento dos processos e da lógica de Kieslowski certamente enriquecerão a pesquisa sobre trilha sonora no cinema, bem como da produção deste cineasta, além de servir de inspiração para análises de outros filmes e autores.

5. Agradecimentos

Agradecemos ao professor Marcus Neves da Universidade Federal do Espírito Santo por suas importantes contribuições na construção deste trabalho.

6. Referências

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia (2011).

MIRANDA, Suzana Reck. *A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski*. Campinas, 1998. 139 páginas. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

RODRIGUES, Ángel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Senac, 2006.

TRIANA, Bruna Nunes da Costa. *Ensaio Sobre as Cores: ética, mimesis e experiência na trilogia de Krzysztof Kieslowski*. São Paulo, 2013. 169 páginas. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

INSDORF, Annette. *Double lives, second chances: the cinema of Krzysztof Kieslowski*. Miramax books, 2002.

O DECÁLOGO (Dekalog). Direção: Krzysztof Kieslowski. Roteiro: Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz. DVD, 562 min.. Polônia: Telewizja Polska, 1988.

¹ “Some of my actors who who were religious didn’t want to act in the *Decalogue* unless I told them which commandment it was about”.

² Para melhor compreensão das análises, o capítulo pode ser visto no site Youtube, em uma versão em espanhol disponibilizada no seguinte link:
https://www.youtube.com/watch?v=9blE6YBneT8&list=PLznVtT7kqmTJU9_PHmIUQQsVLE9arBc8b&index=23

³ Objetos e cenas fálicas são comuns no cinema de Kieslowski. No capítulo nove do *Decálogo*, além do comentário do oboé, destacamos a cena em primeiro plano de Roman colocando a ponta de um funil no tanque de combustível; também a cena dele escolhendo uma prancha de esqui e a emblemática e repetitiva cena do porta-luvas do carro que abria sozinho quando Roman aparentava estar aflito com seu problema.

⁴ O termo acusmatizado significa um som que ouvimos sem ver a fonte emissora.