

## O som do filme *Magnólia* (1999) de Paul Thomas Anderson

Caíque Pimentel Guimarães

### Resumo

Este artigo tem como principal objetivo observar a música a partir da sequência de minutagem (02:19:08 à 02:22:36), do filme *Magnólia* (1999) de Paul Thomas Anderson com base nos conceitos de Michel Chion – o tricírculo dos sons: som fora de campo, in e off; som acusmático e música de fosso - e de Claudia Gorbman – os sete princípios de composição, mixagem e edição para a música; e a música diegética, não diegética e meta diegética.

### Palavras-chaves

Audiovisual; Música; Análise Sonora.

### Abstract

This article has like principal objective watches the music from the sequence of minutagem (02:19:08 to 02:22:36), of the *Magnolia* (1999) of Paul Thomas Anderson on basis of the concepts of Michel Chion – the tricírculo of the sounds: sound out of field, in and off; sound acusmático and music of thench – and of Claudia Gorbman – seven beginnings of composition, mixing and publication for the music; and the music diegética, not diegética and mark diegética.

### Keywords

Audiovisual; Music; Sound Analysis.

### Introdução

O som sempre esteve presente em nosso dia-a-dia, alguns tão habituais que passam despercebidos aos nossos ouvidos. É a surdez universal do qual Murray Schafer<sup>1</sup> fala, onde nós passamos a não ouvir alguns ruídos, e desta forma, os ignorando. O ambiente acústico é de uma diversidade imensa, mas se tratando do som no cinema ele é bem representado nas obras audiovisuais? Ou é tido apenas como complemento da imagem? Qual o mais importante o som ou a imagem numa obra audiovisual? Ou será que um complementa o outro, de forma a acrescentar positivamente no trabalho?

Aqui, se pretende observar a música no filme “Magnólia” de Paul Thomas Anderson. Este tem um estilo peculiar em seus trabalhos, além de sempre abordar temas sobre as famílias, a divindade, o amor; Paul Thomas tem forte relação com vídeos, e no filme em questão a sequência analisada se observa esta grande afinidade. O uso de canções em Magnólia faz parecer em algumas sequências que há um vídeo inserido no filme. Esta característica que é própria do diretor nos faz observar a igualdade entre som e imagem para a construção do filme como um todo.

Na sequência de minutagem, (02:19:08 à 02:22:36), se tem a canção *Wipe up* de Aimee Mann. Um de cada vez, todos os protagonistas, estáticos, cantam a música. Esta se encontra num plano extradiegético e dialoga com a diegese dos personagens, um acompanhando o ritmo do outro. Os personagens estão todos fixo, a câmera vai se aproximando de cada em uma tentativa de sentirmos o que eles estão sentindo através da música e de suas histórias de vida.

Analisaremos a sequência brevemente apresentada partindo de algumas funções da música, exposta por Claudia Gorbman (1987) em *Unheard Melodies: narrativa film music* - os sete princípios de composição, mixagem e edição para a música; e a música diegética, não diegética e meta diegética; e Michel Chion (1994 e 1997) com a problemática da relação espacial diegese/não diegese, som acusmático; e o tricírculo do som - fora de campo, *in* e *off*.

### **Funções do som no filme**

---

<sup>1</sup> Afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. (trad. Marisa Fonteirada. São Paulo: Editora UNESP, 2001. Pag. 17 a 30)

Michel Chion vai falar do tri-círculo, o dividindo em *fora de campo*, *in* e *off*. O primeiro é o som que também pode ser chamado de acusmático, aquele som que você o ouve, porém não é revelado de onde o vem, ou até é revelado num dado momento. O som *in* será o contrário do fora de campo, o vemos sua fonte junto à imagem exibida pertencendo assim à realidade diegética. O *off* é aquele que não pertence a diegese do filme, estando num outro plano, extradiegético. Nesta última, o *off*, Chion vai citar o exemplo que “é o caso, muito corrente, das vozes de comentário ou de narração, ditas em inglês *voice-over*, e evidentemente da música de fosso”. (CHION, Michel, 2012. p. 62)

A música que se insere na imagem a partir de uma posição extradiegética pode ser chamada de música de fosso. Já a música de ecrã é aquela que está inserida dentro do filme, fazendo parte do tempo da ação.

A trilha sonora – ruídos, diálogos, músicas - não só em *Magnólia*, mas em todos os filmes sonoros, nos faz entender que em obras audiovisuais não se permiti “assistir primeiro” e “ouvir em seguida”, ou vice-versa. E é o que Michel Chion vai explicitar ao dizer que

O esforço mental em fundir imagem e som produz uma “dimensionalidade” que faz a mente projetar o som “por trás” da imagem, como se ele emanasse da imagem de si. O resultado é que nós vemos algo na tela que existe somente na nossa mente. (...) Ou seja, nós não vemos e depois ouvimos um audiovisual, nós ouvimos/vemos. (CHION, 1994: p. 21)

Assim, Chion responde a nossas perguntas exposta há pouco. O som complementa a imagem num conjunto onde não se tem um mais importante que o outro, ao contrário, o trabalho de ambos vai creditar a obra. Neste caso, som e imagem não se separam, se fundem, se complementam, se casam.

Se tratando de outra autora, Claudia Gorbman, em *Unheard melodies: narrative film music* vai falar da música relacionando-se com a narrativa proposta do filme. Para ela a música atravessa os limites colaborando e se envolvendo com o emocional através de códigos musicais.

Mas a narração *off* é percebida como uma intrusão de narrativa, e música não é. Além disso, a música muitas vezes atravessa a fronteira, mesmo nos filmes mais convencionais. [...] Esta facilidade em cruzar fronteiras narrativas coloca a música em uma posição para libertar a imagem do realismo estrito. Como algo não muito conscientemente

percebido, flexiona a narrativa com valores emotivos por meio de códigos musicais culturais. Significação de uma sugestão de música – estranha, pastoral, jazzy-sofisticada, romântica – deve ser reconhecido imediatamente como tal a fim de trabalhar. (GORBMAN, 1987, p. 3-4, tradução nossa).<sup>2</sup>

O que Gorbman quer dizer é que a música tem o poder de envolver emocionalmente o espectador o colocando dentro da história contada.

A autora aponta também sete regras ou princípios de composição, mixagem e edição para a música de filmes clássicos: I) A invisibilidade; o aparato técnico que a produz não é mostrado na tela, não devendo ser visível; II) A inaudibilidade; a música não deve ser ouvida conscientemente; III) Significante de emoção; a música pode estabelecer climas e evidenciar emoções sugeridas na narratologia, mas é em primeiro lugar um significante específico de emoção. Está pode se dividir em três: a) representação do irracional – a música associada ao irracional fugindo do discurso de realismo nos filmes; b) representação da mulher – a mulher como objeto do bom romantismo, filmes que tratam de romances sempre são acompanhados de música; c) Representação do sentimento épico – a música pode denotar uma resposta de sentimento épico, elevando a individualidade e/ou os sentimentos dos personagens para uma significância universal. IV) Pontuação da narrativa; divide-se em duas: a) referencial – a música proporciona marcações referenciais e narrativas, indicando pontos de vista, tempo e lugar, e começo e finais de filmes, ou seja, através da música podemos saber onde se passa a história e sua época, ou pode definir o gênero do filme, ou enfatiza a subjetividade dos personagens. b) conotativa – dois casos: a música influencia o humor através de convenções de orquestração ou a música interpreta e ilustra eventos narrativos. No primeiro caso Gorbman comenta que a música no cinema narrativo pode dar a imagem vários significados, ou seja, músicas diferentes levam o espectador a ter diferentes interpretações em uma mesma

---

<sup>2</sup> But the nondiegetic voiceover is perceived as a narrative intrusion, and music is not. Furthermore, music very often crosses the boundary, even in the most conventional films. [...] This ease in crossing narrational borders puts music in a position to free the image from strict realism. As something not very consciously perceived, it reflects the narrative with emotive values via cultural musical codes. A music cue's signification – eerie, pastoral, jazzy-sophisticated, romantic – must be instantly recognized as such in order to work. (Gorbman, CLAUDIA. 1987, p. 3-4).

cena. No segundo caso conotativo, a música serve como ilustração, duas técnicas de ilustração são utilizadas: o *Mickey-mousing* e o *stinger*. O primeiro sincronizava todos os movimentos da imagem com músicas. Já o *stinger* é um efeito usado para ilustrar a tensão dramática na narrativa. V) Continuidade formal e rítmica; a música ajuda a ligar os planos, diminuindo a descontinuidade de uma cena para outra, suavizando os cortes; VI) Unidade; a música a partir de sua repetição e variação pode ajudar na construção da unidade formal e narrativa. Por último temos VII) Quebrando as regras; é contra todos os princípios citados acima, podendo ser violados, e assim, até criar outros princípios.

É preciso atentar também a divisão que Gorbman faz entre: música diegética, não diegética e meta diegética. Para a autora a música diegética é aquela que é tocada no filme a partir de algum objeto real no filme e que esteja a vista, por exemplo, um rádio na sala. Já a música não diegética é a que toca fora do filme. A meta diegética é a que se passa no pensamento ou nas emoções dos personagens. Neste caso, a música está tanto no plano não diegético, porque não tem uma fonte sonora real na cena, quanto meta diegético, pois permite “ver” o sentimento dos personagens.

#### **Analisando o som da sequência de minutagem: (02:19:08 à 02:22:36) no filme *Magnólia* (1999) de Paul Thomas Anderson**

*Magnólia* é um filme do gênero drama que vai contar a história de nove personagens, sendo eles os protagonistas do filme. Todos moram na rua magnólia em Los Angeles e suas vidas são interligadas pelo programa de televisão “o que as crianças sabem”. O filme aborda as questões pessoais vividas por cada personagem, e assim faz o espectador refletir o sentido da vida, quando na verdade não existe sentido nenhum, as coisas acontecem e vão sempre acontecer, querendo ou não. Dessa forma, o diretor algumas vezes, ou sempre, nos faz sentir o que sentem os personagens: desconforto, o temor de viver, o desespero, o medo e as angústias que a vida proporciona.

A sequência analisada é a de minutagem: 02:19:08 à 02:22:36. Nela o espectador através da música *Wise up* de Aimee Mann, e da situação dos protagonistas consegue sentir todo o sofrimento vivido por cada um dos personagens. A câmera aos poucos vai se aproximando à medida que cada personagem canta a música, e esta, é inserida no filme acompanhando a voz dos que cantam.

Partindo dos conceitos de Chion, a música na sequência estudada pode ser considerada de fosso, ou seja, ela é introduzida no filme a partir de uma posição extradiegética. Pode esta música também ser chamada de acusmática, já que ouvimos a música, mas não sabemos sua fonte de origem. Se tratando do tricírculo de Michel Chion, sabemos que nesta sequência a música não é *in*, pois sua fonte não aparece na imagem, e nem *fora de campo*, porém ela pode ser considerada *off*, já que a fonte está ausente da imagem num plano extradiegético.

Partindo para Gorbman, ela vai dizer que a música pode envolver emocionalmente o espectador. Quando a música *Wise up* começa e vemos o sofrimento de cada personagem exposto, nos envolvemos de tal maneira que acabamos de alguma forma, entrando na narrativa e sofrendo junto o drama de cada um dos personagens. Abordando os sete princípios evidenciados pela autora, observamos que em *Magnólia* segue o primeiro princípio, *invisibilidade*, não vemos os aparatos técnicos na sequência. O de *inaudibilidade*, em *Magnólia* a música é exposta, seu volume é mais alto que a própria voz dos personagens que a cantam, se tornando uma música de primeiro plano, e assim este princípio não está presente na sequência estudada. *O significante de emoção*, é perceptível a presença desse princípio, a música evidencia a emoção dos personagens, ela é um significador de emoção. *Na pontuação da narrativa*, a sequência pode ser tanto de *pontuação referencial*, por através do ponto de vista dos personagens enfatizar a subjetividade deles, o que eles sentem naquele momento ao cantar a música; como de *pontuação conotativa* já que a música influencia nos sentimentos desses personagens. *Continuidade e unidade*, que são o quinto e o sexto princípios, esses dois estão interligados, e o que vemos na sequência de *Magnólia* é a música ajudando a ligar os planos dando continuidade no sofrimento de um personagem para o outro, e, além disso, ajuda a construir essa unidade narrativa. Quanto ao último princípio, *quebrando as regras*, “a quebra da “inaudibilidade” gera a “audibilidade”, [...] a música não referencia a um lugar físico (cidade, país, etc), mas a um lugar dentro de nós (na memória), lugar esse diferente para cada sujeito.” (MAPURUNGA, 2013). Ou seja, o que acontece em *Magnólia* é a audibilidade, e não a *inaudibilidade* proposta por Gorbman, quebrando assim uma das regras propostas.

Ainda se tratando de Gorbman, na sequência de *Magnólia*, temos uma música não diegética, pois a música é tocada fora da diegese do filme, num tempo que não é real. Porém, podemos considerar essa mesma música meta diegética, que é a que se passa no pensamento ou nas emoções dos personagens. O que acontece neste último caso é que a música é tanto não diegética, quanto meta diegético por que permite ao espectador observar os sentimentos

dos personagens. A música *Wise up* no filme tem como maior função a de não só observarmos, mas de sentirmos o que cada personagem está sentindo diante dos acontecimentos vividos em sua vida.

Outra função da música em *Magnólia* é de elipse temporal. *Wise up* serve para mostrar a passagem de tempo vivido por todos os personagens. É como se a música servisse para mostrar todo o sofrimento vivido, e que depois daquele momento haveria um recomeço. E é o que acontece no filme, depois do desabafo através da música, os personagens não se restabelecem por inteiro, mas se tocam, e vão se recuperando aos poucos no decorrer de suas vidas.

A própria letra da música dialoga com os sentimentos de todos os personagens, eles cantam a música, e esta, num plano extradiegético, acompanha os personagens, ou vice-versa.

Agora você mal consegue suportar, entretanto, agora você sabe, isso não vai parar. Isso não vai parar. Isso não vai parar. Até você se tocar. [...] Isso não vai parar. Então simplesmente desista. (*Wise up* – Aimee man, tradução nossa)<sup>3</sup>

O que a música vai dizer é exatamente o que os personagens estão pensando e sentindo. “Agora você mal consegue suportar, embora. Então agora você sabe, isso não vai parar... Até você se tocar. Não, isso não vai parar. Então simplesmente desista”. Todos os personagens estão inundados na angústia de suas vidas, sem saída eles não sabem a quem recorrer, o que fazer, restando apenas “se tocar” só assim o sofrimento vai parar; ou é se tocar ou é simplesmente desistir de tudo, desistir da vida. Essa é a reflexão da música e dos personagens, e é a partir dessa reflexão que vai tocar o espectador fazendo nos questionarmos sobre nossas vidas, assim como os personagens fazem. A música nesta sequência é encaixada pelo diretor com tanta maestria que é quase improvável que o espectador não se identifique com o sofrimento exposto por ambas às partes - personagem e música.

A música *Wise up*, escolhida por Paul Thomas Anderson, passeia pelo espaço sentimental de cada personagem. Para explicitar essa meta diegese temos como exemplo o próprio movimento de câmera que vai enfatizar esse trâmite, a câmera vai aproximando aos

---

<sup>3</sup> Now you can hardly stand it, though. By now you know, it's not going to stop... It's not going to stop... It's not going to stop. Till you wise up. [...] No, it's not going to stop, So just gipe up. (*Wise up* – Aimee Mann)

poucos dos personagens, dando a impressão de que o espectador vai abraçar, aliás, não só abraçar, mas sentir exatamente o que cada vítima está sentindo. Esse é uma das características de Paul Thomas, já que na maioria dos seus filmes os dramas pessoais e da vida real são sempre escancarados.

O primeiro plano da sequência começa no rosto do enfermeiro, a música vai surgindo, de fundo ouvimos o ruído da respiração do paciente que está deitado na cama.

No segundo plano temos a personagem usuária de drogas, a música começa, a personagem cheira o pó que está sobre a mesa. Ela começa a cantar a música, a câmera vai aos poucos se aproximando dela.

No terceiro plano, em um *Travelling frontal*, a câmera vai de encontro ao personagem até enquadrá-lo sentado na cama. Sua voz aparece um pouco antes dele entrar em quadro, podendo ser chamado de som *fora de campo* até um dado momento.

O quarto plano é composto pelo apresentador do programa sentado no sofá, à câmera mais uma vez aproxima-se do personagem, e este, por sua vez, acompanha a música.

No quinto plano, vemos o “cara” que quando criança era a estrela do programa de televisão “O que as crianças sabem”, na parede da sala há um cheque pendurado. O homem canta *Wise up* à medida que a câmera se aproxima até enquadrá-lo em um PP (Primeiro Plano).

No sexto plano, o enfermeiro reaparece. Agora num plano mais aberto ele está ao lado do seu paciente deitado na cama, os dois cantam a música e a câmera vai se achegando até um plano mais fechado do paciente.

No sétimo plano, temos o primeiro plano da sequência numa externa, está chovendo e a personagem esposa do paciente anterior canta dentro do carro, a câmera vai da frente do carro até a lateral enquadrando o rosto da mulher.

No oitavo plano, a câmera faz um movimento contrário ao sétimo. Ainda chove e há um personagem dentro do carro, porém não é o mesmo personagem, a câmera vem do fundo do carro para frente enquadrando o personagem que é filho do paciente a pouco mostrado.

No nono plano, a criança protagonista do programa de televisão canta citando a última frase da música– “ So just give up”- que quer dizer “Então simplesmente desista”;



neste penúltimo plano a câmera faz um movimento contrário de todos os outros planos anteriores, a criança aparece em PP (Primeiro Plano) e a câmera ao invés de se aproximar vai se afastando do garoto até revelar um plano mais aberto dele sentado na mesa de estudos.

O décimo e último plano é de uma rua vazia que está chovendo, a música *Wise up* vai sumindo aos poucos, até que, junto com a chuva, ambas desaparecem em total sincronia, sobrando apenas os ruídos de uma avenida vazia.

## **Conclusão**

O som é tão importante quanto à imagem, os dois precisam andar juntos para o sucesso de uma produção audiovisual. É o que vimos aqui, e que o próprio Chion explica: não vemos e depois ouvimos um audiovisual, fazemos os dois exercícios juntos.

O filme *Magnólia* é uma produção de um diretor que busca inserir o espectador dentro do filme. Seja através da narrativa ou das músicas usadas durante a história. Percebemos que no filme de Paul Thomas Anderson ele faz uso da música para aproximar mais o espectador da narrativa. E consegue. Visto que na sequência analisada observa-se o sofrimento dos personagens ao cantar a música *Wise up*. E é através não só da mise-en-scène, mas da música de Aiman Mann que esses sentimentos vem à tona e despertaram o espectador, causando neste uma sensação semelhante da que os personagens sentem.

Claudia Gorbman vai citar em seus conceitos, e é através deles que percebemos, que a sequência em *Magnólia* trás, além de uma música não diegética, um som meta diegético, ou seja, aquele que permite ao espectador transitar pelos sentimentos dos personagens. Essa é uma das intenções do diretor, pois ele tanto usa a música para causar essa impressão, quanto usa o movimento de câmera sempre aproximando-se dos personagens que tristes cantam *Wise up*.

Já com Michel Chion entendemos que na sequência que pesquisamos temos uma música de fosso, pois é inserida a partir de um plano fora da diegese. Além disso, esta música pode ser chamada de som *off*, já que também quer dizer que ela é colocada através de uma posição extradiegética. E é acusmática porque não visualizamos a fonte sonora.

Estas teorias nos ajudam a esclarecer e perceber as funções que o som tem em cada trabalho audiovisual dando a devida importância para ele e desmistificando que a imagem é

mais importante que o som. As funções estudadas podem ajudar a analisar outros produtos audiovisuais e servir de instrução para os estudos de som no cinema.

Autoria: Caíque Pimentel Guimarães, estudante de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Voluntário do grupo Pet Cinema e do grupo de “Análises e práticas fotográficas”.

### **Referências Bibliográficas**

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI, 1987.

CHION, Michel. *L'Audio-vision: Son et image au cinéma*. 2ª edição. Paris: Armand Colin, 2012.

MANN, Aimee. *Wise up*. Disponível em: <http://letras.mus.br/aimee-mann/984/traducao.html>. Acesso em: 28 de março. 2014.

PERROTA, Claudia. **Chuva de sapos: uma reflexão sobre o filme Magnólia**. Disponível em: <http://www.ifono.com.br/ifono.php/chuva-de-sapos-uma-reflexao-sobre-o-filme-magnolia>. Acesso em: 04 de abril. 2014.

ONOFRE, C. C. **O zoom nas trilhas da Vera Cruz – A trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz**. 2005. 434 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. 2007. 174 f. Dissertação (Mestrado em música e tecnologia) Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

### **Filmografia**

MAGNÓLIA. Direção: Paul Thomas Anderson. Produção: Paul Thomas Anderson e Joanne Sellar. Intérpretes: Alfred Molina; Ason Robards; John C. Reilly; Julianne Moore; Luiz Guzman; Melinda Dillon; Melora Walters; Michael Bowen; Philip Baker Hall; Philip Rick

Jay; Seymour Hoffman; Tom Cruise; William H. Macy. Roteiro: Paul Thomas Anderson.  
[S.I.]: Ghowlardi Film Company, New Line Cinema, The Magnolia Project . 1999. 1 DVD  
(188 min), widescreen, color. Produzido pela Gravadora Warner.