

## SONORIDADES: AMOR E REVOLUÇÃO NA CIDADE DE GELO

Maurício Mário Monteiro<sup>1</sup>

### Resumo

Esse artigo estuda as sonoridades do filme “Cidade de Gelo” [*Serebryanye konki (Серебряные Конки)*] de Michael Lockshin, de 2020 e lançado no Brasil em junho de 2021 pela Netflix. Trata-se de uma obra que tende a reproduzir os contos de fadas, entretanto, contém ingredientes reais da situação político-ideológica da Rússia czarista, particularmente, de São Petersburgo do final do século XIX. As sonoridades são muitas e todas elas descritivas, tanto a trilha original quanto as trilhas programáticas da música do romantismo europeu. Existem ainda paisagens sonoras ou sons complementares de caráter muito particular, baseadas em escolhas pontuadas de timbres diversos que substituem sons meramente paisagísticos. Guy Farley escreveu, a exemplo da música programática do século XIX, uma trilha original que segue os mesmos princípios.

**Palavras-chave:** Música. Linguagem. Sonoplastia. Audiovisão. Cinema.

## SOUNDS: LOVE AND REVOLUTION IN THE ICE CITY

### Abstract

This article studies the sounds of the movie “Ice City” [*Serebryanye konki (Серебряные Конки)*] by Michael Lockshin, 2020 and released in Brazil in June 2021 by Netflix. It is a work that tends to reproduce fairy tales, however, it contains real ingredients of the political-ideological situation in tsarist Russia, particularly in St. Petersburg at the end of the 19th century. The sonorities are many and all of them descriptive, both the original soundtrack and the programmatic tracks of the music of European romanticism. There are also soundscapes or complementary sounds of a very particular character, based on punctuated choices of different timbres that substitute merely landscape sounds. Guy Farley has written, like nineteenth-century program music, an original score that follows the same principles.

**Keywords:** Music. Language. Sound designer. Audiovision. Movie theater.

## 1. INTRODUÇÃO

São Petersburgo é a segunda maior cidade da Rússia e atualmente conta com mais de cinco milhões de habitantes. Fundada em 1703 pelo czar Pedro I (Петро I), o Grande, a cidade foi capital do império russo por mais de 200 anos e teve mais outros

---

1 Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorando em música na Universidade Federal da Paraíba, FCL. Professor do curso de pós-graduação em Música e Imagem da Faculdade Santa Marcelina. Professor de Pensamento Sonoro e História do Brasil da Faculdade Cásper Líbero. ORCID <<http://orcid.org/0000-0002-7151-6659>> E-mail: mauriciomonteiro@hotmail.com

nomes: Petrogrado (1914-1924) e Leningrado (1924-1991). Além da importância estratégica e econômica, São Petersburgo é o local de nascimento de pessoas importantes para a história russa, como Fiódor Dostoiévski (Фидор Достоевский /1821-1881), Piotr Pyich Tchaikovsky (Пётр Ильич Чайковский /1840-1893) e do presidente Vladimir Putin (Владимир Путин /1952). São Petersburgo foi construída em uma região pantanosa e por isso mesmo seguiu o modelo de cidades como Londres e Amsterdam, entre o Golfo da Finlândia e a foz do Rio Neva. Muitos trabalhadores foram envolvidos na construção da cidade e, estima-se, que cerca de 30 mil pessoas tenham morrido na sua edificação, o que lhe deu uma denominação depreciativa: ‘cidade construída sobre ossos’. A história de São Petersburgo leva-nos a pensar em uma metrópole de dois sentidos socialmente distintos: um que remete aos czares e a uma aristocracia de modos franceses e outra que lembra os trabalhadores e sua situação de penúria alarmante. Amor e revolução é uma proposta que contempla as relações românticas carregadas de ideias revolucionárias em uma cidade e um tempo em que as transformações viriam nos mais distintos níveis sociais e econômicos. Desde o período Bizantino (c.330-c.1493) até a Revolução de outubro de 1917 a economia russa manteve-se, praticamente intacta: servidão, latifúndios e pequenas propriedades coletivas da terra. O descontentamento era geral e as movimentações pré-revolucionárias, iminente:

Isso porque, por mais crucial que fosse a intervenção dos trabalhadores, concentrados na capital e em outros centros politicamente candentes, foi a irrupção das revoltas camponesas em escala maciça na região da Terra Negra, no vale do Volga e em partes da Ucrânia, bem como o desmoronamento das forças armadas, dramatizado pelo motim do encouraçado Potemkin, que quebrou a resistência czarista — como em 1917. A mobilização simultânea da resistência revolucionária das nacionalidades menores foi igualmente significativa. (HOBSBAWN, 1988, p. 259)

A história é longa, mas observa-se as influências da Europa e, sobretudo, da Alemanha, no pensamento russo do século XIX, o que levou, obviamente, a uma circulação de ideias libertárias e de ideias revolucionárias. Entre os anos de 1830 e 1840 a *intelligentsia* russa se formou através de um pequeno grupo de jovens literatos, sobre forte inspiração de Friedrich Hegel (1770-1831) e Ludwig Feuerbach (1804-1872).

Alguns escritores russos, nomeadamente Nikolay Nadiéjdin (Надьедин, Николай /1804-1856), Nikolay Tchernyshevsky (Николай Чернышевский 1828-1889), Nikolai Gógol (Николай Гоголь /1809-1852) e Aleksandr Púchkin (Пучкин, Александр 1799-1837) assimilaram as ideias do materialismo da filosofia alemã. Essa absorção de ideais foi um dos primeiros pilares para a consolidação e contestação do Antigo Regime russo e para a propagação de ideias revolucionárias que fazia a população perceber a realidade

de seu modo de vida. De Alexander Puchkin a Fiódor Dostoiévski (1821-1881), o pensamento crítico se alastrava e criava profundas relações entre política, sociedade, estética e filosofia. Essas relações poderiam ser vistas, por exemplo, em uma revista editada pelo crítico literário Vissarión Belínski (Виссарион Белинский /1811-1848) que transcreveu as palavras contundentes de Mikhail Bakunin (Михаил Бакунин /1814-1876):

‘O que é real é racional’ e ‘o que é racional é real’, – tal é a base da filosofia de Hegel. (...) Rebelar-se contra a realidade é o mesmo que aniquilar toda fonte de vida dentro de si mesmo. (...) Hegel e Goethe são os líderes desta reconciliação (...) (DOMINGUES, 2020, p.94).

Belinski era um ativo contestador da situação de servidão no império russo e de seus tentáculos feudais. Em 1832 foi expulso da Universidade de Moscou, depois de escrever *Dmitri Kalinin* (ДМИТРИЙ КАЛИНИН), uma peça de teatro que atacava o processo de servidão ainda vigente - morreu em São Petersburgo em 1848.

A literatura tinha de se integrar à realidade social e não mais reproduzir as fantasiosas ordens de estamentos e de direitos consuetudinários. Como Capital do império Russo, São Petersburgo, também chamada de Veneza do Norte, atraiu muitos desses literatos e críticos que fizeram as ideias circularem como incentivo aos debates ideológicos e sociais. Gógol chamava-a de “Cidade das Neves” ou “Cidade de Gelo”. Foi com esse nome e com essas ideias revolucionárias que Michael Lockshin ambientou o filme de grande sucesso na Rússia, unindo amor e revolução.

Filosofia, estética e posicionamento político-revolucionário começaram a serem veiculados em críticas e manifestos literários. As tensões pré-revolução já eram manifestadas em alguns grupos das grandes cidades russas, a exemplo de São Petersburgo onde movimentos sociais no campo, literatura nos centros urbanos, contestação da ordem czarista de ambos os lados e, reflexos de pequenos grupos insatisfeitos por toda parte se fizeram constantes. Dois filmes importantes demonstram esse processo, *A Greve* (Забастовка /1925) de Serguei Eisenstein (Сергуй Эйзенштейн /1898-1948) e *A Mãe* (Мать /1926) de Vsevolod Pudovkin (Всеволод Пудовкин /1893-1953): “A greve constitui apenas um episódio no caso do filme de Pudovkin e, no caso de Eisenstein, é o tema da obra” (FERRO, 1992, p.118). Essas tensões pré-revolucionárias refletem a escalada conflituosa no filme de Michael Lockshin levando, em alguns casos, o público a pensar em um conto de fadas pré-revolucionário ou mesmo uma revolução entre as fadas: “a primeira opressão de classe coincide com a opressão do sexo feminino pelo masculino” (ENGELS, 1984, p. 71) em um tempo de exploração dos homens pelos

homens. Como o enredo de “Cidade de Gelo” se passa do fim do ano de 1899, três anos antes do Dia do Trabalhador de 1902 e quatro da greve de 1903 filmada por Pudovkin e Eisenstein, os grupos de insatisfeitos estavam por toda parte, mesmo que comentando atos de banditismo e de desobediência civil.

Cidade de gelo é um filme russo de 2020, lançado em *streaming* pela Netflix em junho de 2021, cujo título original é *Serebryanye konki* (Серебряные Конки); conta a história de amor e de ideias revolucionárias da Rússia em fins do século XIX e inícios do século XX. O nome em português é uma tradução livre do que poderia ser literalmente do russo, ‘patins de prata’. Talvez um nome mais apropriado, pois conta a história de um plebeu da Rússia czarista que se apaixona por uma mulher da aristocracia e a única herança que tem é um par de patins prateado herdado de seu pai. Filho de um acendedor de lâmpões urbanos, pobre e morador de uma casa antiga sem muitos provimentos, Matvey/ Матвей (Fedor Fedotov/ Федор Федотов), envolve-se com Alisa/ Алиса (Sonya Priss/ Соня Присс), uma aristocrata liberal. Pelos padrões familiares e sociais da época, as mulheres eram relegadas às tarefas domésticas e a uma vida entediante, típica da aristocracia. A trama estava então costurada e ambientalizada. Matvey estava fadado a outros problemas tal como a saúde de seu pai, Petr/ Петр (Timofey Tribuntsev/ Тимофей Трибунцев); cujo possível tratamento só poderia ser feito em Baden-Baden, na Alemanha. Alisa queria ser professora de química e enfrentaria a sociedade e a oposição da família, principalmente de seu pai, Nikolai Nikolaevich/ Николай Николаевич (Aleksei Guskov/ Алексей Гуськов). As relações são típicas de um conto de fadas clássico [vide, principalmente, Charles Perrault (1628-1703), Hans Christian Andersen (1805-1875) e os Irmãos Grimm - Jacob Ludwing Carl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Carl Grimm (1786-1859)] em que princesa e plebeu vivem um romance socialmente proibido. A história seria, então, mais um clichê que se lê em livros infantis e, certamente, adorado pelas crianças. Entretanto, o que acende o interesse pelo filme é a forma como a história é contada; embora trate de um lugar-comum, no sentido das relações, ele atrai o espectador pelas sonoridades e pelo roteiro impecável de Roman Kantor.

O roteiro é recheado de aventuras e a história se passa em cenário capaz de atrair os olhos do espectador; tudo foi pensado para seduzir: desde a intensidade da neve, o casario, as decorações ricas e pobres até os figurinos dos lados opostos dessa economia e dessa divisão social perversa. Matvey, um entregador esperto e o mais rápido da confeitaria “*Le Grand Pie*” foi demitido sem maiores explicações. O nome já indica as

relações com as modas de época, com o charme ocidentalizado dos parisienses. No filme, aliás, a aristocracia conversa em inglês, francês e russo, dado à educação privilegiada. Toda trama também nos leva aos romances de William Shakespeare (1564-1616), sobretudo, Romeu e Julieta; mas também pode ser adicionado uma mistura muito pontual – ou melhor, uma inspiração fundamental - com a história do livro clássico de Mary Mapes Dodge (1831-1905). Publicado em 1865, “*Hans Brinker, or The Silver Skates*” (Hans Brinker, ou os Patins de Prata), conta a trajetória de um patinador que venceu um concurso na Holanda.

Em suas peregrinações devido à demissão e a falta de perspectivas, Matvey vagueia pelas ruas e feiras de São Petersburgo e encontra com Alexey/ Алексей ou Alex (Yuri Borisov/ Юрий Борисов), um batedor de carteiras, que justifica o banditismo com pensamentos revolucionários. Matvey se une à gangue de Alex e os destinos se cruzam. Essa pode ter sido a melhor solução do roteirista Roman Kantor, pois assim o que seria uma reprodução dos contos de fadas infantis, torna-se uma história política, social e, certamente, empolgante com muitas aventuras. Estava em evidência a luta de classes. Se de um lado Alex demonstrava ou fingia tripudiar os ricos pelo fim das diferenças e dos privilégios; do outro uma mulher, Alisa, de linhagem aristocrata e filha de um alto funcionário do império, pensava no fim das diferenças de gênero, a valorizar a ciência e seus desejos de ter os mesmos direitos civis que os homens. Tratava-se de uma batalha familiar, quase sem desfecho até o fim do filme. Mas ainda havia um entrave que poderia ser mais um clichê de contos de fadas: o capitão da guarda, o Conde Arkadiy Trubetskoy/ Аркадий Трубецкой (Kirill Zaytsev/ Кирилл Зайцев), seu prometido. Como de praxe, Alisa não se importa e não nutre nenhum tipo de sentimento pelo capitão da guarda. O que deveria ser uma relação de gato e rato, polícia e bandido, no caso de Arkadiy e Matvey, torna-se também uma disputa pelo coração de Alisa.

## 2. SONORIDADES: MÚSICAS E PAISAGENS

Existem três tipos de músicas no Filme de Michael Lockshin, aquelas que fazem parte das trilhas originais, outras de músicas de compositores clássicos e românticos e por fim, as músicas de caráter mais popular (ver tabela 1). Existe, por conveniência e sentido narrativo, música de autores, tais como Joseph Haydn (1732-1809), Richard Strauss

(1864-1949), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Piotr Tchaikovsky (1840-1893), Johann Strauss (1825-1899), Frederic Chopin (1810– 1849), Franz Liszt (1811-1886), Claude Debussy (1862-1918) e Émile de Waldteufel (1837-1915). As músicas desses autores podem se enquadrar naquilo que Murray Schafer definiu como de dois tipos:

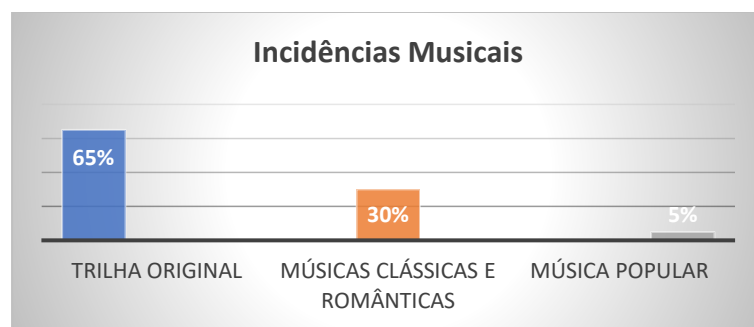
A música pode pertencer a duas espécies: absoluta e programática. Na música absoluta, os compositores modelam paisagens sonoras ideais da mente. A música programática é imitativa do ambiente e, como o nome indica, pode ser parafraseada verbalmente no programa de concerto. A música absoluta é desvinculada do ambiente externo e suas mais altas formas (a sonata, o quarteto, a sinfonia) são concebidas para serem executadas a portas fechadas (SCHAFFER: 2001, p.151).

Absoluta, descritiva, pura ou programática<sup>2</sup>, a música assume papéis narrativos, seja, como apontou Schafer, da mente do autor, seja para acompanhar um evento extramusical. Essas músicas que não correspondem à trilha original têm funções muito específicas e designam ambientes faustosos e práticas aristocráticas. Não foi por mero acaso que essas músicas foram utilizadas, mas porque elas têm uma relação cultural e histórica com as práticas aristocráticas e trazem, agora em um ambiente fílmico, relações que remetem o espectador a uma sensação de realidade social. Trata-se, portanto e especificamente, daquilo que Michel Chion designa de música empática; nesse caso específico, todas as entradas criam uma associação proposital e exprimem “a 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” (CHION, 2011, p. 14).

---

<sup>2</sup> Muito embora os termos ‘descritivo’ e, sobretudo, ‘programático’ tenham sido mais aplicados no século XIX, já existiram, dois séculos antes, músicas que se relacionavam com essa proposta e, certamente, muito mais difícil de relacionar o tema extramusical com a própria música. Um bom exemplo, são as “Quatro Estações” de Antônio Vivaldi (1678-1741). Entretanto. Se não nos fosse indicado que o “verão” era a estação da obra de tamanha vivacidade, dificilmente entenderíamos ou relacionávamos com o tempo descrito. A literatura do século XIX permitiu que a música descritiva ou programática se desenvolvesse de maneira mais atrelada ao objeto ou situação a ser descrita: penso, dentre muitos exemplos, nos “Quadros de uma Exposição” de Modest Mussorgsky (1839-1881), que descreve as pinturas de uma exposição de artes plásticas em Kiev e nos “Sonho de uma Noite de Verão” de Felix Mendelssohn (1809-1847), feito sobre a obra de William Shakespeare (1564-1616).

Tabela 1 – Incidências musicais.



Fonte: o autor – 20/04/2022.

Além das sonoridades musicais, Farley usa de sons complementares, como denominou Alberto Cavalcanti (CAVALCANTI, 1977, p. 76), e que muitas vezes são associadas à paisagem sonora. O que há de atraente no filme russo, é a sensibilidade timbrística. Muito mais que paisagens sonoras, Farley teve o cuidado de utilizar diversos timbres de acordo com convenções de gosto e de associações para criar uma realidade emotiva em determinadas cenas. É mais trabalhoso, mas é também mais real.

Possivelmente, a melhor forma de solucionar o problema seria produzir uma sonorização artificial que misturasse no estúdio alguns dos sons pré-gravados que estão disponíveis nas coleções de efeitos sonoros. Sem dúvida, o resultado só se pareceria remotamente com a paisagem sonora original que envolvia o corcel negro enquanto nosso diretor o contemplava na praia. (RODRIGUEZ, 2006, p.31)

Farley pensou mais longe: observar um ambiente seria também interagir com ele e senti-lo, como se os espectadores vivessem as mesmas situações das personagens, como um tombo, uma perseguição, um anúncio, um vento e assim por diante. Por todo filme isso torna-se evidente. Em quase todos os trechos esses efeitos sonoros, ou paisagens ou sons complementares, têm uma carga emotiva muito forte.

Logo no início, quando da demissão de Matvey, Farley usa de sonoridades de um piano em ritmo andante com efeitos de ambientes, como materiais caindo e ventos. Em outro momento, sinos e relógio se confundem, para ambientalizar a primeira manifestação da gangue de Alex. Quando o Conde Arkadiy surge em primeira tomada de cena, Farley utilizou de um trompete em pianíssimo; na primeira vez que Matvey leva o pai ao hospital, os sons são de piano e cordas, sempre em pianíssimo e quase de forma minimalista. Quando a gangue se encontra em seu lugar, um barco denominado por eles de “Fragata Furada”, é a vez de um contrabaixo em *pizzicato*, acompanhado por piano e cordas. Quando a gangue de ajeita para ir ao baile no palácio, depois de uma discussão, Farley usa das sonoridades de cordas dedilhadas e metálicas que se estendem até o quarto

de Alisa, que também se apronta para o baile. O Conde Arkady é mais uma vez associado aos sons de metais e percussões; no momento final em que persegue e atira em Matvey, os sons que acompanham a cena são paisagens que retratam tiros, batidas de coração e reação. O que o espectador atento pode perceber é que essas sonoridades mais ligadas aos sons musicais fazem uma espécie de união das cenas, isto é, não somente pontua, como disse Chion, mas também unifica o fluxo de imagens (2011, p.43).

Obviamente que outras sonoridades aparecem em cenas, predominantemente externas, para caracterizar determinados momentos e sequências de ação e cenografia. Entretanto, os timbres podem ser o diferencial na perspectiva da cadeia sonora. Eles são importantes, tanto nesses sons complementares quanto na escolha e na criação das trilhas.

Assim, o conceito de timbre está associado a um perfil acústico específico em um instante determinado, mas conforme o tempo vai transcorrendo a composição acústica evolui, assim como evolui o perfil do tronco, e vai configurando timbres diferentes. Não devemos confundir, portanto, os timbres de diferentes instantes determinados com a sensação que todo o seu conjunto produz ao ouvido depois de configurar uma forma no tempo - isto é, não devemos confundir o perfil timbrístico de um instante determinado com a sensação de textura que produz ao ouvido o resultado global de sua evolução no tempo (RODRIGUEZ, 2006, p. 230).

Das particularidades do som, o timbre é a categoria mais abstrata e de difícil compreensão; na maioria das vezes é associado às terminologias mais comuns, como, por sugestão, ‘oco’, ‘rascante’, ‘doce’, ‘impiedoso’, ‘suave’, ‘carregado’ e assim por diante. O timbre é um conceito complexo e atrativo. Se for para estudá-lo, deve-se considerar a sua multidimensionalidade, o que implica em uma série de características físicas desse fenômeno sonoro. Stephen MacAdams (2013, p. 35) lista uma série de atributos dos timbres, quais sejam: volume do som (intensidade percebida); envelope de amplitude / ataque (evolução da intensidade global), flutuações de alturas e intensidades devido a vibratos ou *tremolos*; estruturas dos formantes, que assumem maior importância na percepção de sons vocais; distribuição espectral (amplitudes das frequências dos componentes espectrais) e evolução temporal da distribuição espectral. Isso é uma questão de psicofísica e psicoacústica; entretanto, atributos mais simples podem definir, para o ouvinte/espectador comum, as características suficientes de identificação do timbre – talvez, socorra-se em terminologias mais corriqueiras, cotidianas e extramusicais. O que interessa aqui é que mesmo com essas dimensionalidades, Farley soube trabalhar os timbres, sempre pensando a música e os efeitos com o movimento e as sensibilidades.

“Todo som acaba sendo uma forma dinâmica” (RODRIGUEZ, 2006, p.190); com essa afirmativa, Rodriguez tenta nos mostrar que as sonoridades possuem



movimento e que, por princípio psicofísico, a emissão de uma nota, mesmo isolada, demanda uma forma ondulatória. Se observarmos as proposições de McAdams para os timbres, poderemos pressupor que também eles, com todas as suas características, possuem essas formas dinâmicas e sugestivas. Isso é significativo, uma vez que timbre, altura, intensidade e duração são parâmetros que podem ser manipulados e alterados de acordo com a vontade do autor de uma obra musical – significa dizer que eles também se aplicam à trilha sonora. Foi o que fez Farley para a “Cidade de Gelo”, articulando tais paradigmas em função da cena. Além de teórica, é uma questão complexa e quase que imperceptível para o ouvinte/espectador menos preocupado com os sons, mas é de extrema importância, sobretudo, porque conduz a cena e sugere sensações que ela pretende demonstrar. Andamento e dinâmica fazem parte do que se chama Agógica que, do grego (αγωγός), significa conduzir, guiar, estabelecer um ritmo. Na “Cidade de Gelo”, a trilha original tem essa função de criar movimento, de fundir as cenas e sugerir emoções.

### 3. A AUDIOVISÃO: MÚSICA E IMAGEM

Toda trilha original de Farley está relacionada com aquilo proposto, principalmente pelos compositores românticos, como música descritiva ou programática, desenvolvida por Franz Liszt e utilizada anteriormente por Johann Kuhnau (1660-1722). Cada uma das cenas empresta o nome do trecho sonoro – ou vice-versa – que deve seguir seu movimento. A primeira interseção da trilha original, acontece logo no início do filme e nos créditos, mostrando uma paisagem de São Petersburgo e o trabalho na padaria de temática francesa. Seria necessário, portanto, pontuar alguns momentos cruciais no filme, sempre em relação à trilha sonora original. A trilha de Farley é predominantemente apoiada pelas cordas, com algumas inserções de metais e percussão em cenas mais aristocráticas. Um bom exemplo, dentre alguns que exporei nesse artigo, é a música inicial.

“A Grande Padaria” (*The Grand Bakery*) é uma música com uma estrutura multifacetada, porque acompanha o desenvolvimento da personagem e os lugares por onde passa. Começa com uma sonoridade suave, ao som de timbres fantásticos, típico de

uma trilha de contos de fadas; cordas em legatos e *staccati*<sup>3</sup> leves com flautas e piano criando uma melodia suave e contínua. Na medida em que a tomada de cena invade a padaria, a música acelera e mostra os padeiros e toda sorte de trabalhadores nas suas atividades, nesse momento, na mudança da cena, a música passa por uma alteração de intensidade, muito rápida aos sons de metais de percussão, com pratos e um gongo. As cordas continuam e passam a dar o ritmo frenético de uma padaria dos fins do século XIX. Agora existe um contraponto audiovisual: música e movimento de cena, diálogos e gestos, criam uma polifonia audiovisual. Enquanto as cenas ocorrem no interior da padaria, a música continua a sugerir movimento; contínua, ela passa por outros aspectos dos trabalhos internos. Os timbres são os mesmos, o que altera é a Agógica. Ela se altera somente quando soa o telefone para mais um pedido de entrega. Contrabaixos e violoncelos começam a se destacar das cordas, quando Matvey é convocado pelo confeitoiro-chefe para mais uma entrega. A intensidade dos timbres continua e uma vez que se prepara para sair, toda intensidade é alterada. Os sons passam de piano para forte e entram os sons complementares da rua, como passos, trotar de cavalos, ruídos-símbolos e ruídos-metáfora de uma paisagem externa. Depois de uma mudança rápida de intensidade pelas vias de São Petersburgo, parte para o diálogo e o silêncio torna-se narrativo. A textura do silêncio é importante e interpõe-se entre a audição e a escuta criando “um sentido complementar à visão e mobilizando o ouvinte para o inusitado de sua experiência subjetiva” (RODRIGUEZ: 2006, p.147). O filme está cheio de silêncios e separa o movimento das tomadas de vococentrismo e de verbocentrismo (CHION, 2011).

A entrega de Matvey tem como sonoridade a trilha original “O Palácio” (*The Palace*). Ainda na rua por causa de um bloqueio para passar a carruagem dos aristocratas da Rússia Imperial, as cordas voltam em *staccato*, mantendo as cadências e sugerindo movimento em ritmo de marcha, apoiado pelos metais suntuosos. A tomada de cena em Alisa pede silêncio para um diálogo com a governanta, Miss Jackson (Cathy Belton). Durante um almoço no Palácio com Nikolai Nikolaevich, pai de Alisa, a música continua, agora em andamento lento com destaque para as trompas. Ao sentarem-se, a música cessa e o diálogo recomeça. O assunto é histórico e moderno. Fala-se tanto do patriotismo,

---

<sup>3</sup> Preferi usar primeiro termo em português (já incorporado na língua) e o segundo no original italiano. Legato significa ligado; nos instrumentos de arco, como ouvimos no filme, seriam as notas dadas em uma só arcada, tudo ligado, unido. Cria-nos uma impressão de continuidade. *Staccato*, ou no plural *staccati*, pode ser interpretado como desligado, desunido, destacado. Seriam as notas mais soltas, sugere-nos alteração de movimento.

quanto das novas invenções e mudanças na virada do século XIX para o século XX: “para marcar a virada do século, as lâmpadas a gases da Torre Eiffel serão substituídas por luzes elétricas”. Esse diálogo contribui para a localização temporal e o fim da modernidade, conceito discutido por David Harvey (1992). A modernidade é conflitante em que digladiam o internacionalismo, o nacionalismo e o etnocentrismo e, no caso da Rússia imperial, a resistência às novidades. Tudo isso pode ser visto tanto no roteiro de Roman Kantor quanto na história da Europa e da Rússia do final do século XIX. Nikolai resiste e nega essa invenção e as transformações mais modernas quando Alisa rebate: “Pelo menos na França as mulheres têm acesso à educação superior”. Esse era seu dilema. O atraso era evidente: o resíduo camponês talvez tenha sido o principal opositor às essas novidades, mas também existem “os complicados padrões de pensamento da elite intelectual” (ENGELSTEIN, 2001, p.151)<sup>4</sup>.

De volta às imagens da cidade e à demissão de Matvey. Os olhares do confeitiro-chefe são repreensivos devido ao atraso do entregador e as sonoridades são de suspense, mas de um suspense tranquilo, mais apreensivo que temerário. Com cordas na tessitura mais grave e piano até o diálogo de despedida, Matvey recebe o último pagamento e é dispensado pelo atraso. Jogado nas ruas em frente a padaria, começa uma nova história e os sons, agora como efeitos minimalistas de piano, terminam no quarto de Alisa e suas experiências com um sapo – nesse momento, mais uma obra programática: “Estudos de Alisa” (*Alisa Studies*). Desnortado, Matvey caminha pelo rio congelado e encontra, pela primeira vez, com Alex. A música é “Segredos e Brincos” (*Secrets and Earrings*); cordas em regiões médias e em legato criam uma sensação de encadeamento e, como de fato, levam o espectador a um passeio e encontros no rio. Interrupções e desencontros são pontuados por uma súbita intensidade forte. Um crescendo faz a marcação. Esse procedimento é comum em toda trilha, em alguns momentos as cordas pontuam levemente as cenas e em outros, as interrupções ou mudança de sensibilidade vem marcada por sonoridades contínuas e abruptas. Numa espécie de ligação com a sonoridade anterior, já na casa de Alisa, ouve-se “*Clair de Lune*” de Claude Debussy. Ela é parcialmente diegética. Isso é significativo, porque trata-se de uma prática eminentemente aristocrática.

Sempre que a gangue de Alex é a tomada das cenas, ouve-se “Gangue do Gelo” (*Ice Gang*); dependendo do ambiente, a trilha vem acompanhada por algumas sonoridades

---

<sup>4</sup> “...the complicated thought patterns of the intellectual elite”. Tradução minha.

locais, como sinos e relógios. No momento em que a gangue se encontra na Ponte do Diabo – local do primeiro encontro de Matvey com Alex, contrabaixos e violoncelos dão o ritmo e o movimento da cena. Funciona como um *leitmotiv* e repetidas vezes se sobrepõe às cenas, pelo menos nas entradas delas. Esse é a primeira fala revolucionária de Alex; indagado por Matvey ele reza o discurso: “Nós não roubamos. Não se pode roubar das pessoas o que não é delas”. E ainda cita as camadas das elites dominadoras “usurpadores, as pessoas que vivem às custas dos trabalhos dos outros: comerciantes, militares, senhorios, funcionários públicos...” Todo esse discurso surge para justificar os roubos que a gangue de Alex promove nos dias de aglomeração nos locais públicos. Arkadiy é militar e nada melhor para acompanhá-lo do que trompetes e às vezes percussões. É o que acontece em sua primeira entrada de cena, em uma reunião de cúpula da casa de Nikolayev. É uma questão de identidade: timbres associados à personagem e à ação. Nesse caso, as primeiras impressões sobre o Conde Arkadiy surgem como uma passagem rápida para enunciar sua patente e a importância na Rússia Imperial. As sonoridades não têm as características de uma música, mas de uma identidade rápida e autoritária. Nas vias fluviais de São Petersburgo a agitação é contínua, como em um mercado a céu aberto. Ouve-se “Agitação no Gelo” (*Ice Hustle*), música com cordas dedilhadas e sugestão de movimento. Nesse momento, um dos integrantes (Fourier, personagem de Denis Lavant), aparece com uma *jew’s harp*<sup>5</sup>, uma harpa de boca que, aliás, aparece em várias cenas do filme.

Se nas ruas e nas periferias de São Petersburgo a vida transcorria de forma espontânea; dentro dos palácios, era protocolar. É exatamente em um desses momentos que ouvimos uma obra de Joseph Haydn, o minueto do Quarteto 51, opus 64 em sol maior. Haydn viveu toda sua vida a serviço do Príncipe de Esterházy, sabia, como ninguém, agradar a sociedade de corte e atender o gosto cortesão. Havia, portanto, uma extrema diferença econômica entre as classes. Enquanto o pai de Matvey, sofria com a doença, os cortesãos se divertiam. Em outro momento também importante, a madrasta de Alisa fala dos signos do zodíaco, procurando, simultaneamente, inserir-se entre a literatura e a política. Fala de Puchkin, o maior poeta russo do romantismo e Pedro, o Grande, fundador de São Petersburgo que, assim como seu marido, eram do signo de gêmeos. Nessas

---

<sup>5</sup> “Muitas vezes o termo usado em inglês para denominar o arco de boca ou harpa de boca, *jew’s harp*, acarretava certa confusão com outras variantes da harpa. Dentre várias traduções, esse termo pode ser uma corruptela de *jaw harp*, que também pode ser traduzido por harpa de boca, harpa de queixo ou ainda *ozark harp*”. (MONTEIRO, 2023, p.65)

frivolidades de corte, ouve-se uma fuga em sol menor de Johann Sebastian Bach, apoiada com sinetes em uma apresentação no teatro do palácio. Haydn volta extra-diegético, agora o quarteto em si bemol maior. A formação instrumental dos quartetos, era uma típica representação de corte: compostos para lugares pequenos, como salões, salas, aposentos ou outros cenários, eram para ser ouvidos por poucos apreciadores, obviamente, pessoas da corte e convidados.

O filme inteiro passa por essas duas vias de classes e as músicas se alternam; umas tendem a estabelecer uma relação de classe, outras, sugerir emoções e dar movimento às cenas:

Música e imagens têm muito em comum como meios de comunicação; não são entendidas pelo público de uma maneira direta, linear, mas irracionalmente, emocionalmente, individualmente. (...). Consequentemente, seu efeito é profundamente pessoal. A música cinematográfica, assim como a imagem, pode ter efeitos físicos: faz arrepiar a espinha ou estimula a pessoa a acompanhar com os pés. (TURNER, 1997, p. 65)

Mas há na música do filme um apontamento ideológico e ele aparece, talvez como prazer ao espectador, nas obras dos autores consagrados, chamadas também de música clássica, música erudita ou, o melhor, música de concerto. O espetáculo é barroco, não é clássico e nem romântico. Se o ouvinte/espectador, como apontou Graeme Turner, tem reações individuais e mesmo irracionais – o que não concordo – tem também relações ideológicas. Claro que não é perceptível no nível técnico-estético, mas é histórico e todos sabemos sobre os períodos monárquico e imperial e o que sua elite ouvia. Ele associa as sonoridades; não há nem ouvinte nem espectador passivo.

O que Farley propõe é exatamente isso. Em cenas mais aristocráticas, usa de músicas relativas a essa classe; em cenas de movimento, compõe uma trilha mais acelerada “A Arte de Roubar” (*The Art of Stealing*), em cenas de flerte e de amor, escreve-se sonoridades mais próximas do século XIX, portanto, mais românticas, nas duas concepções: como movimento histórico e como sensibilização. Na tensão do hospital, quando Matvey está com seu pai, a música é um efeito de piano e cordas; no ataque da gangue no rio congelado, a música é movimento; na ironia do barco, na “Fragata Furada”, onde a gangue se reúne e habita, os efeitos são de piano na região grave, contrabaixos e violoncelos em *pizzicato*. Tudo, em termos de música e de sons complementares, podem parecer uma espécie de *gimmick*<sup>6</sup>, e o é. O termo diz respeito a artifício, recurso, repetição

---

<sup>6</sup> “*Gimmick* é um anglicismo emprestado da publicidade e que pode ser aplicado ao audiovisual em suas diversas formas. Refere-se a tudo que diz respeito às fórmulas repetitivas ou artifícios que procuram atrair a atenção e a fidelidade do público”. PUCCI Jr, Renato e MONTEIRO, Maurício. A elaboração audiovisual

ou insistência em certos artifícios para prender a atenção de um público. Normalmente usados como fórmulas televisivas, o *gimmick* pode também ser aplicado no cinema, sobretudo, em obras que repetem um enredo já consagrado, ou reproduzido. Mas há aquilo que o roteirista acertou para afastar o conceito dos contos de fadas, criar uma situação em que distancia a semelhança com tal temática. Como uma fórmula, as músicas que se seguem, além de programáticas, são incrivelmente descritivas – o que não faz o cuidado com o filme desmoronar ou ir para o panteão da literatura infantil. No Palácio, existe uma competição de patinação e quem se apresenta é o Conde Arkadiy, dândi e extremamente exibido. O que se ouve é a valsa final da suíte “O Quebra-Nozes” de Piotr Tchaikovsky, parcialmente diegética, pois há uma orquestra que rapidamente sai de cena; é óbvio, mas é real. A suíte estreou em 1892, no Teatro Mariinsky, e justamente em São Petersburgo. Para alimentar o que pode parecer coincidência, a história se passa durante o Natal, no mesmo tempo do filme. Parece mesmo uma analepse. Essa é a música de entrada e logo entra outra sonoridade com as mesmas características, só que agora, austríaca. A apresentação do patinador acontece com duas músicas de Johann Strauss: “Contos dos Bosques de Viena” (*Geschichten aus dem Wienerwald*), inspirada na obra do escritor austro-húngaro Ödön von Horváth (1901–1938) e, logo em seguida, “Rosas de Südem” (*Rosen Aus dem Südem*), inspirada no romance de Heinrich Bohrmann-Riegen (1840-1908). São duas valsas vienenses, carregadas de simbologias que remetem às elites do século XIX; vale acrescentar, nesse caso, que esse gênero de música ganhou notoriedade no Congresso de Viena em 1814. Parece-me que é também um “tipo de relação entre o som (principalmente a música) e a imagem - dialético, na medida em que permite relações periódicas entre eles - é de ordem analógica” (BURCH: 1973, p. 117).

Os pensamentos revolucionários da política e da condição social da mulher couberam de maneira atrativa no filme. O espectador/ouvinte deve, certamente, ficar atento a esses diálogos, ao mesmo tempo em que associe as sonoridades com as temporalidades e a memória. De uma forma deve entender as sugestões de cada uma das trilhas e de outra, criar uma relação entre música e prática, entre gosto e tradição. Ainda no baile da patinação, um diálogo entre Alisa e Arkadiy coloca em evidência as posturas da princesa, a liberdade e a igualdade da mulher. Ao som de “Rosas do Sul”, Arkadiy insinua o desejo: “Em toda minha vida sinto que algo estava faltando, sempre senti um vazio estranho, quase místico no meu coração”. Alisa rebate com inteligência e ironia:

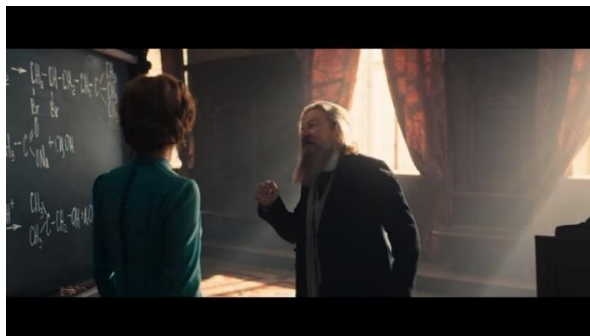
---

como fator para manter a atenção em cenas complexas de Dr. House. In: **XXVI Encontro Anual da Compós**, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017.

“Deveria falar com um médico, não comigo”. Émile de Waldteufel (1837-1915) foi outro compositor utilizado por Farley como uma trilha descritiva. “Os Patinadores do Gelo” (*Les Patineurs*) a música descreve um entretenimento com inspiração no “*Cercle des Patineurs*”; composta em 1882, inspirada no “*Bois de Boulogne*” em Paris. Como as valsas vienenses, em compasso ternário, procura demonstrar o equilíbrio e habilidade dos patinadores. Obviamente, podemos pensar ou mesmo associar a trilha escolhida com a questão do tempo; se a música tem referências “específicas para definir se uma sucessão de som é lenta ou rápida”, as características sonoras estabelecem conceitos “como largo, andante, moderado, allegretto, allegro, etc.” (RODRIGUEZ, 2006, p. 223). Na obra fílmica a impressão é temporalmente associada como velocidade de passeio, rápido, perseguição e tantas outras que podem nos sugerir vários movimentos.

Uma outra referência adotada por Farley é um estilo chamado “Noturno”. Normalmente a composição é relacionado à noite, uma vez que sugere tranquilidade, leveza, equilíbrio, romantismo etc. Em uma cena romântica entre os pais de Alisa, ouve-se o “Noturno” em dó maior de John Field (1782-1837). Conhecido como o “pai dos noturnos”, nascido em Dublin e morto em Moscou “foi um marco importante da peça delicada, intimista de constante interesse lírico” (BERSOU: 2006, p.42). Como apontou Chion (2011), a utilização do piano bem tocado, como nesse caso do “Noturno” de Field, soa como um pano de fundo, “uma música de fosso” e mais, como uma planificação de uma cena de romance e lenta. Entretanto há a contraposição, como no caso da cena quando Alisa recebe uma gaiola de ouro de presente de sua madrasta para encarcerar seu coelho, nesse momento, a música é a primeira “Valsa Mephisto” de Franz Liszt. Mais uma vez, uma música programática. Inspirada em uma passagem de “Dr. Fausto” - não a famosa obra de Johann von Goethe (1749-1832), mas sobre um poema de Nikolaus Lenau (1802-1850). A cena em que Alisa recebe seu presente de Natal é de tristeza e indiferença, como na obra de Lenau. Há, certamente, uma relação entre o que se chamou de “*Weltschmerz*” (dor do mundo) do período romântico com os sentimentos da personagem. Revela ainda uma relação pessoal, quase religiosa, com a natureza. Compositores românticos são como uma fonte inesgotável para Farley, porque há neles essa relação espiritual e a crescente vontade de mudar o mundo. “*Clair de Lune*” é a próxima música programática do filme; agora extra-diegética, acompanha Alisa e Matvey em um dos raros momentos em uma noite gelada (e gélida) de São Petersburgo – no luar de Claude Debussy fugir das práticas românticas era a solidão trágica e necessária.

Imagem 1: Alisa e o professor Dmitri Ivanovich na Universidade de São Petersburgo.



Fonte: <https://www.netflix.com/watch/81418071>

Com um palácio em festa de ano novo, ouve-se Nikolai Rimsky Korsakov/ Николай Римский-Корсаков (1844-1908), a dança dos *Skomorokhs*<sup>7</sup> da ópera “A Donzela da Neve” (*The Snow Maiden* ou, em russo: *Снегурочка – весенняя сказка*). No palácio do grão-duque, a dança soa extra-diegética e empática, em um momento de celebração das festas de ano novo. A obra de Rimsky-Korsakov é uma das demonstrações do nacionalismo russo do final do século XIX, uma prática comum em alguns países da Europa. O uso de danças populares, como nesse caso da trilha utilizada por Farley, dá um sentido metalinguístico à cena. O que é óbvio é o ritmo, o movimento e a celebração; mas há ainda um conceito histórico e ideológico. Pode parecer incongruente que em uma festa aristocrática soe uma música de caráter popular, mas a questão aqui é a celebração visual e o movimento sonoro; seria, portanto, a materialização de uma dinâmica temporal específica. Ainda é importante perceber em termos de historiografia e de estética que “nos cantos e danças populares, criam-se obras líricas inspiradas em temas nacionais, que evocam a tradição de um país e o caráter de seus habitantes” (BERSOU: 2006, p. 45). Depois de 4 anos da fuga para Paris com Matvey, Alisa se encontra na Universidade de São Petersburgo – “um feito sem precedente para uma estudante russa mulher”, fala o Professor Dmitri Mendeleev Ivanovich/ Дмитрий Менделеев Иванович (Sergey Koltakov/ Сергей Колтаков)<sup>8</sup> (ver imagem 1). Agora a música é de Tchaikovsky, uma menção tanto ao despertar de uma militância solitária, quando de seu sucesso como professora da Universidade, cujas aulas, são “extremamente populares”, segundo ainda o

<sup>7</sup> A dança nomeia um grupo popular na Idade Média da Rússia Oriental que, como uma espécie de arlequim ou cantor e dançarino popular, esteve sempre presente nas práticas populares eslavas.

<sup>8</sup> Mendeleev ou Mendeleiev (1834-1907), o professor citado por Michael Lockshin, realmente existiu com o mesmo ou semelhante nome e era químico influente na Rússia imperialista, ministrou aulas na Instituição de Bestuzhev. Foi o criador da tabela periódica dos elementos.



professor Dmitri Ivanovich. Melancólica e triste, a música de Tchaikovsky, escrita sobre um conto de Charles Perrault, estreou também no Teatro Mariinski em São Petersburgo em 1890.

Por dois momentos entram duas músicas de caráter mais popular ou de tradição oral, a contrapor com a música escrita ou acadêmica. No primeiro deles, ouve-se na feira e na taverna “*Kolore*”, uma música de uma banda holandesa (Amsterdã Klezmer) de tradição judaica, com influência dos Balcãs, do *jazz*, dos ciganos e do *hip-hop*. A questão é a mistura das cores, das raças e das culturas. Não somente os ricos dançam, os pobres, mais espontâneos e generosos, dançam e representam, com seus gestos e evoluções, a liberdade do gosto, nas ruas e nos locais mais privativos, que se tornam de todos. A segunda entrada de uma música popular se dá no mesmo ambiente. Agora é a vez de “Cumbia em Odessa”, uma música dançante que mistura a tradição de afrodescendentes da Colômbia com as inevitáveis hibridações de colonizadores<sup>9</sup>. É o que se vê na cena do filme: na taverna é momento em que todos se sentam juntos, bebem, se divertem e Alex proclama mais uma vez seu discurso revolucionário. Interpelado por Alisa quando ele se refere à situação da atual Rússia e rebate: “A maioria das pessoas não possui nada. O problema é que a classe dominante dos usurpadores deveria ser substituída por um conselho popular”. Na sequência, Alex dá a Alisa um exemplar de *O Capital* de Karl Marx (1818–1883). Militante dos direitos das mulheres, Alisa retoma o exemplo de Alex e explica, por meios científicos, o ponto de ebulição da água, o que só reforça o pensamento sobre a ideologia marxista.

Algumas trilhas originais se repetem sempre descritivas das situações fílmicas. Seria uma questão de ordenar ou reorientar a perspectiva do espectador em função das imagens que dão sequência ao filme. Quando Matvey e Alisa se despedem na saída da Taverna, nada melhor que um “Tema de Amor” (*Love Theme*). Depois de conversas pouco aristocráticas e essencialmente chulas na taverna, Alisa repara as feridas e se despede de Matvey. As cordas em legato são essenciais com um *close* nas duas personagens:

Quando a câmera faz um *close-up*, isso indica forte emoção ou crise. No final das cenas de amor, podemos ver um *slowfade*, ou uma lenta perda de foco, ou uma modesta tomada panorâmica acima dos corpos dos amantes — imitações tímidas do

---

<sup>9</sup> Por sua característica sincopada e por seu surgimento há três séculos, a cumbia, originária da Guiné Equatorial, rapidamente se espalhou pela América Latina, principalmente México e Argentina. As raízes do nome da dança podem vir do termo guineense *cumbé*, que significa festa; nas versões originárias tinha movimentos sensuais, galantes e sedutores.

espectador desviando os olhos, mas significando a continuação e conclusão do ato (TURNER; 1997, p. 54).

Agora é uma questão de convenção de gosto. As cordas em arcadas prolongadas (legato), criam uma relação mais amorosa e imediata das cenas de amor. Matvey e Alisa, ainda no período de flerte e aproximação, já sugerem ao espectador que a relação amorosa é iminente.

De volta aos roubos no rio congelado, com a correria e o medo salteado de emoção, a música é propícia: “A Picada” (*The Sting*). A perseguição se dá por conta do Conde Arkadiy e sua tropa de policiais, já treinados para tentar superar as habilidades de Matvey nos patins de gelo. O *leitmotiv* é o mesmo: A Luta de Arkadiy (*Arkadiy’s Fight*), com metais e percussão. Há outra convenção na utilização desses timbres e ela é antiga, remonta, pelo menos, ao século V a.C.: Juvenal, no livro *Vozes* já alertava, “O que importa que seja de longe ou de perto da cena se se compreende o castigo pelos sons dos trompetes e das trompas?”<sup>10</sup> (REY-PALHADE, 1911, p. 80). Essa associação convencional se repete por todo filme. Em uma cena de magia no palácio e de desprezo pelas leituras de Alisa, o pai manda queimar todos os livros e ouve-se “Mundo Espiritual” (*Spiritual’s World*). Em conversas com a governanta, a música funciona como um *background* e tem seu próprio nome, “Miss Jackson”. É um momento importante, pois os aconselhamentos levam Alisa a uma decisão, fugir de casa e buscar sua realização feminina e intelectual. Para a fuga, Farley escreveu “As pontuações de Alisa” (*Alisa Scores*). É uma questão de mais movimento ponteadado, a sugerir apreensão, expectativas e medo. Após fugir, encontra Matvey e sente-se segura ao som da “Gaiola Dourada” (*Guilded Cage*). Juntos, correm para o barco da gangue que é logo interceptada por Arkadiy e sua tropa; com pouca resistência e ao som de “Cercados” (*Surrounded*), Alisa torna-se refém de Alex, depois é presa e levada de volta ao seu pai.

Naquela mesma festa de fim de ano no palácio do grão-duque, o pai de Alisa anuncia seu casamento com o conde Arkadiy, para o seu desencantamento. A música é uma espécie de prolepse, de narrativa que antecipa um desfecho desfavorável. Fugir era então necessário e a música, mais uma vez descritiva, “A Fuga do Palácio” (*Palace Escapes*). O pai de Alisa, sempre conservador e com medo de perder o poder e os privilégios aristocratas, se rende aos interesses e habilidades da filha e, de uma forma ou

---

<sup>10</sup> “*Quid refert magni sedeat qua parte theatri, qui vix cornicines, exaudiet atque tubarum concertos?*” Tradução minha, do francês: *Que importe qu’il soit près ou loin de scène, s’il entend à peine le son des cors et des trompettes réunis?*

outra, acaba contribuindo para o pensamento feminista na virada do século XIX para o XX. Relutante e machista, cede, sem perder a pose, ao seu desejo de estudar e lecionar química em São Petersburgo. A última cena é de um suposto casamento entre Alisa e Matvey, mostra uma criança – presume-se ser filho dos dois - que se parece com o suposto pai e segue suas ideologias. Farley reforça as teorias das possíveis núpcias com a música “Família” (*Family*). Com cordas em *pizzicato* e com arcadas longas, em um dedilhado pontuado, o filme termina com a felicidade de um conto de fadas, dando aos heróis, a solução de sua saga. Ao mesmo tempo, emancipa as ideologias, pois nos anos que se seguem, os movimentos revolucionários culminaram com a revolução de outubro em 1917.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Cidade de Gelo” não é mais um conto de fadas da literatura infantil, mas uma história de amor amistosamente impossível em um momento de mudanças em todos os níveis da sociedade russa. Nas últimas três décadas do século XIX as transformações foram importantes, dentre elas: o controle da eletricidade, o aperfeiçoamento da fotografia, a invenção do grafofone, a invenção do cinetoscópio, a explosão dos nacionalismos, a queda das ditaduras imperiais, as mudanças em todos os tipos de linguagens e, sobretudo, a mudança de mentalidade que culminaram em uma série de eventos políticos e sociais. Essas transformações são temas recorrentes no filme de Michael Lockshin, através de um viés que muito se assemelha ao *gimmick*, já comentado nesse artigo. Pode parecer um clichê repetitivo, açucarado, mas trata-se de um contexto pré-revolucionário em que a luta de classes começa a tomar dimensões mais sólidas através de um grupo que, mesmo utilizando questões ideológicas para justificar furtos, dissemina ideais marxistas. O roteiro de Roman Kantor resolveu o que poderia ser um problema repetitivo, que foi justamente trabalhar as relações hipotéticas junto ao contexto histórico dos fins do século XIX. Por vários momentos, as personagens vivem e recordam de nomes importantes para a literatura e a história, como Puchkin, Marx, Dostoievsky e Pedro I. Agem pensando neles, criam seus conteúdos ideológicos a partir de seus pensamentos.

As músicas são um caso à parte, tanto a trilha original quanto a trilha que localiza no tempo e espaço as falas, os comportamentos, as tomadas de cenas. Todas elas são programáticas e/ou descritivas, como uma planificação daquilo que o século XIX

produziu em termos de propostas sonoras. Compositores russos, nascidos ou que migraram para São Petersburgo fazem parte dessa trilha, uns inovando a linguagem, outros repetindo fórmulas tonais do romantismo. Mesmo a música de Johann Sebastian Bach, que é utilizada em um dos trechos, o do espetáculo aristocrático, funciona empaticamente. Devo acrescentar que Bach foi um redescoberta dos compositores e teóricos do romantismo, funcionou de modelo para muitas obras do século XIX. A questão é que todas elas trabalham de forma empática suas relações com as imagens e o discurso, seja sugerindo emoções e sensibilidades, seja modificando – esse é o termo que prefiro, como propôs Chion – a audiovisual. Não há excesso, não há supressão sonora dentro do contexto. A trilha original de Guy Farley segue o mesmo princípio, o de ajustar ao modo dos compositores românticos, a música ao programa.

Sem abandonar os conceitos de paisagens sonoras, Farley trabalhou as sonoridades complementares, isto é, sons que recriam ambientes reais, como passos, barulhos de trânsito, trotar de cavalos, mudanças climáticas, ambientes diversos e outros tantos. O importante nessa perspectiva de *Sound Design*, ou desenho de som, ou de *Foley* são particularmente atrativos. O filme mostra uma preferência pelos instrumentos acústicos, seus timbres e suas convenções, cujos timbres são facilmente associados. Nesse sentido, para cada função da personagem, e não se trata aqui somente de leitmotiv, tem uma característica determinada, impressa nele pelos timbres. Boa parte dos estudos do som despreza – ou procura não comentar - essa característica tão importante das sonoridades. Em “Cidade de Gelo” valoriza-se muito a multidimensionalidade do timbre. O filme repete a fórmula, mas não se torna clichê.

## REFERÊNCIAS

BERSOU, Viviane. **O romantismo e a pequena forma pianística** – síntese da composição a beneficiar o processo didático. Dissertação. ECA/USP, 2006.

BURCH, Noël. **Praxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CHION, Michel. **A audiovisual**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DOMINGUES, Camilo José Teixeira Lima. **O Que Fazer? de N. Tchernychévski: a história do romance e do gênero**. 2020. 721 p. Tese de Doutorado em História. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S/A, 1984.

ENGELSTEIN, Laura. Holy Russia in modern times: An essay and cultural change. **Past & Present**, Volume 173, Issue 1, November 2001, Pages 129–156. <https://doi.org/10.1093/past/173.1.129>. Acessado em 20/07/2021.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

FONSECA, Ludmilla Carvalho. O contexto histórico da Rússia czarista e o surgimento do romance social de Dostoiévski. In: **Litterata**. Ilhéus, vol. 6/1, jan.-jun. 2016.

HOBBSAWN, Eric J., **A Era dos impérios**. Tradução Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LARA, Maria Victoria Hernández. El San Petersburgo real e imaginado por N. V. Gogol. In: **Revista de Filología Románica**. 2008, Anejo VI (II), 207-211.

McADAMS, Stephen. Musical Timbre Perception. In: DEUSTSCH, Diana. **The Psychology of Music**. Third Edition. San Diego: Elsevier, 2013.

MONTEIRO, Maurício. **Timbres: o corpo do som** – trajetória e simbologia dos instrumentos musicais. João Pessoa: UFPB, 2023 (no prelo)

PUCCI Jr, Renato e MONTEIRO, Maurício. A elaboração audiovisual como fator para manter a atenção em cenas complexas de Dr. House. In: **XXVI Encontro Anual da Compós**, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017.

REY-PAILHADE, Emile de. **Essai sur la musique e l'expression musicale et sur l'esthetique du son. Les instruments de musique – ancient et moderne**. Paris: Librairie Fischbacher, 1911.

RODRIGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora do áudio visual**. São Paulo: Senac, 2001.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: EdUNESP, 2001.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

*Submetido: 23/08/2021*

*Aceito: 13/11/2023*