



## A MÚSICA COMO PERSONAGEM OCULTO NO FILME "TUBARÃO", DE STEVEN SPIELBERG: UMA ANÁLISE DA CENA *EMPTY RAFT*

LISANDRO NOGUEIRA<sup>1</sup>, CARLOS HENRIQUE COSTA<sup>2</sup>  
E LEONEL PARENTE<sup>3</sup>

**RESUMO:** O presente artigo propõe uma análise da música na construção narrativa do filme "Tubarão" (1975), com foco na cena *Empty Raft*. Por meio do conceito de acúsmetro, formulado por Michel Chion (2008) o estudo demonstra como a música, composta por John Williams, perpassa a função convencional e se torna um personagem oculto, interagindo ativamente com os elementos visuais e dramáticos da cena. A metodologia consiste em uma análise da cena, com ênfase nos elementos musicais melodia, harmonia, ritmo, orquestração e instrumentação, e sua articulação com os demais componentes fílmicos a fim de identificar os mecanismos pelos quais a música se torna um personagem autônomo. Em conclusão, o artigo demonstra que a música, sob a perspectiva do acúsmetro, assume características de um personagem, interagindo com os outros elementos da cena de forma ativa e significativa na construção da narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música para cinema, Tubarão, John Williams.

**ABSTRACT:** This paper proposes an analysis of music in the narrative construction of the film "Jaws" (1975), focusing on the *Empty Raft* scene. Using the concept of "Acousmètre", formulated by Michel Chion (2008), the study demonstrates how the music, composed by John Williams, goes beyond the conventional function and becomes a hidden character, actively interacting with the visual and dramatic elements of the scene. The methodology consists of an analysis of the scene, with emphasis on the musical elements melody, harmony, rhythm, orchestration and instrumentation, and their articulation with the other film components, in order to identify the mechanisms by which the music becomes an autonomous character. In conclusion, the paper demonstrates that music, from the perspective of the Acousmètre assumes features of a character, interacting with the other elements of the scene in an active and significant way in the construction of the narrative.

**KEYWORDS:** Film Music, Jaws, John Williams.

---

<sup>1</sup> Professor de cinema da Faculdade de Informação e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em Cinema e jornalismo pela Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP). Coordenador de comunicação do Centro de Estudos Brasileiros da UFG (CEB-UFG). E-mail: lisandronogueira@gmail.com.

<sup>2</sup> Pianista, maestro, e professor dos cursos de graduação e pós-graduação em música da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG). Regeu a Orquestra Sinfônica de Goiânia, a Orquestra Acadêmica da UFG, a University of Wyoming Symphonic Orchestra, e a University of Georgia Symphonic Orchestra. Doutor em Performance Musical (piano e regência) pela University of Georgia in Athens. E-mail: costacarlos@ufg.br.

<sup>3</sup> Professor do Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França (ITEGO). Doutorando em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre e graduado em Música pela UFG. Músico e maestro. E-mail: parentelleo@gmail.com.

## O Personagem no Cinema: Caracterização, Dimensões e Contrastes

Em meios artísticos, tais como cinema, teatro e literatura, assim como em outras formas de narrativa, o personagem representa uma entidade ficcional que encarna uma dimensão psicológica e moral. Na dramaturgia cinematográfica sua concepção e representação pode variar em termos de complexidade, profundidade e função; porém, invariavelmente, o personagem aparece como o principal veículo por meio do qual uma história é narrada.

A raiz desse conceito remonta à antiguidade, encontrando sua maior expressão na Tragédia e na Comédia grega, nas quais figuras humanas e mitológicas apareciam utilizando a *persona*, termo latino que designava máscara, ou seja, a personalidade interpretada pelo ator. Neste cenário teatral, o número de atores era restrito a três, na Tragédia, e ampliado para quatro, na Comédia. Contudo, conforme o desenvolvimento da narrativa, tanto na Tragédia quanto na Comédia, um mesmo ator poderia representar diferentes personagens, tendo para isso apenas que alterar sua *persona* ao longo da peça.

Essa prática, que não diminuía a complexidade do personagem interpretado, ao passo que exigia uma nova atuação do ator também exigia uma nova compreensão da sua natureza fictícia envolvida na trama. Uma das características principais entre o gênero Tragédia e o gênero Comédia estava justamente na natureza dos personagens representados. Enquanto na Tragédia predominavam figuras divinas e heroicas, na Comédia os personagens eram pessoas comuns.

No teatro grego o ator era claramente destacado de sua personagem, da qual era apenas o executante e não sua encarnação. Ainda segundo os autores, a evolução do teatro ocidental é marcada por uma inversão completa dessa perspectiva, identificando o personagem cada vez mais com o ator que o encarna, transformando-o em uma entidade psicológica e moral, encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação (AUMONT; MARIE, 2003).

Tal concepção de personagem, conforme ressaltado por Aumont; e Marie, foi assimilada pelo cinema a partir da primeira década do século XX, mesmo que durante esse período do cinema dito primitivo o ator tendia a personificar mais um arquétipo social ou estereótipo do que uma entidade psicológica independente. Nesse sentido, a representação predominante do personagem no cinema consiste, até os dias de hoje, na encarnação por um ator de carne e osso, cuja caracterização é transmitida filmicamente por meio de imagens e diálogos.

Contudo, no cinema o personagem pode aparecer de outros modos possíveis, como por intermédio de descrições ou de narrações verbais. Neste último caso, Aumont; e Marie

observam o filme *Índia Song*, de Marguerite Duras (1974). De fato, este filme é uma quebra de paradigma entre a voz humana e a visão da fonte sonora dessa voz.

No filme em questão, os atores saem do campo visual e dão lugar à voz *off* dos personagens, criando uma espécie de personagem vocal, uma vez que a voz é o principal elemento na condução da narrativa. Essa ideia de personagem vocal apresentada por Marguerite Duras está ligada à ideia de personagem invisível postulada por Michel Chion e que será abordada mais adiante.

Quanto à caracterização do personagem, no universo do cinema Aumont; e Marie distinguem duas dimensões de caracterização: o ser e o fazer do personagem, e a diferenciação por contrastes. A primeira dimensão abarca atribuições de características físicas do ator, bem como seu vestuário, maquiagem e traços psicológicos, estes últimos discerníveis por meio de suas ações e diálogos, assim como por seus gestos e comportamento.

A dimensão do ser e o fazer é auto-explicativa em termos de exemplos, pois está associada a tipos muito específicos de personagens. Não obstante, um exemplo considerável dessa dimensão se enquadra no personagem Jack Sparrow, da franquia *Piratas do Caribe*. Interpretado por Johnny Depp, Sparrow é conhecido por sua aparência peculiar, com cabelos e barba longos e desganhados. Traja roupas sujas e desgastadas com múltiplos acessórios, chapéu extravagante, muitas joias e várias tranças no cabelo, decoradas com miçangas e pequenos objetos.

Sua maquiagem é caracterizada por olhos esfumados, com delineador e batom preto e, às vezes, sujeira no rosto, o que reforça sua imagem de pirata malandro e aventureiro. Apresenta um andar característico, numa mistura de gingado e descontração, e uma fala desconexa e enigmática, muitas vezes em metáforas e com um tom de sarcasmo. Em suma, a combinação dessas características, o ser e o fazer de Jack Sparrow, constrói sua imagem fazendo dele um personagem característico no mundo do cinema.

A dimensão da diferenciação por contrastes diz respeito à relação do personagem com outros personagens dentro do contexto fílmico. Essa dimensão engloba a complementaridade, a oposição e a similitude entre diferentes personagens, destacando suas características peculiares em contraste uns com os outros.

Um exemplo dessa dimensão, e citado por Aumont; e Marie, é encontrado no clássico *O Gordo e o Magro*, de Jean Renoir (1966). Neste filme, a dinâmica entre os dois protagonistas, Oliver Hardy (o Gordo) e Stan Laurel (o Magro), é um estudo de contrastes em si mesmo. Enquanto Hardy é retratado como um personagem corpulento, lento e muitas vezes confiante,

Laurel é magro, ágil e frequentemente inseguro. Todavia, suas personalidades opostas se complementam de maneira humorística, criando um equilíbrio dinâmico na narrativa do filme.

Outro exemplo, também citado por Aumont; e Marie, refere-se aos anões da animação da Disney, Branca de Neve e os Sete Anões. Os sete anões: Feliz, Mestre, Zangado, Sonolento, Dengoso, Dunga e Soneca, são caracterizados por suas personalidades distintas e, muitas vezes, contrastantes. Zangado, por exemplo, é conhecido por sua irritação constante, enquanto Feliz é sempre otimista e contente. No caso em questão, a heterogeneidade temperamental dos anões, em *Branca de Neve*, cria personagens multifacetados interagindo num mesmo ambiente.

Em termos gerais, o cinema pode apresentar personagens com diversos elementos que os caracterizam. Nesse sentido, seguindo os passos de Aumont; e Marie, podemos distinguir num personagem, além das dimensões, citadas pelos referidos autores, também as dimensões psicológica, progressiva e simbólica. Cada uma dessas dimensões caracteriza a postura do personagem no contexto dramático do filme. Na dimensão psicológica, por exemplo, pode-se observar a complexidade psicológica do personagem por meio de uma gama de emoções, sentimentos e conflitos internos, de forma que suas ações podem ser moldadas por experiências passadas, traumas e aspirações.

Como exemplo dessa dimensão podemos observar o personagem Travis Bickle, no filme *Taxi Driver* (1976). Interpretado pelo ator Robert De Niro, Travis Bickle é um ex-fuzileiro naval alienado que trabalha como taxista em Nova York. Atormentado por sua solidão, paranoia e desilusão com a sociedade, Travis é levado a uma espiral descendente de violência e obsessão.

Na dimensão progressiva o personagem não permanece estático ao longo da narrativa. Ele enfrenta desafio, cresce, muda e aprende ao longo da história. Katniss Everdeen, na trilogia *Jogos Vorazes* (2012), é um exemplo desse tipo de personagem. Katniss é uma jovem que se voluntaria para participar dos Jogos Vorazes no lugar de sua irmã. Ao longo da trilogia, Katniss se transforma de uma simples sobrevivente em uma líder revolucionária, lutando contra a opressão do Governo.

A dimensão simbólica envolve o significado metafórico do personagem dentro da narrativa. Nessa dimensão o personagem pode ser um símbolo de virtude, liberdade, redenção ou pode, ainda, personificar questões sociais, políticas, mitológicas e filosóficas. Essa dimensão requer uma análise centrada na compreensão contextual e na caracterização do personagem, uma vez que este pode ser apreendido como uma manifestação simbólica, variando conforme a perspectiva do observador.

Cada observador, influenciado por suas próprias estruturas cognitivas, experiências anteriores e referências culturais, atribui ao personagem significados distintos, resultando em uma multiplicidade de interpretações. Essa polissemia simbólica é potencializada pela interação do personagem com o ambiente circundante, com demais personagens e os eventos narrativos, cuja complexidade contribui para a diversidade de leituras e significados atribuídos.

Entre vários exemplos existentes, um exemplo significativo da dimensão simbólica poderia ser o do personagem Neo Anderson, no filme *Matrix* (1999). Interpretado pelo ator Keanu Reeves, Neo é apresentado como um homem comum, Thomas Anderson, que descobre que sua realidade é uma simulação virtual criada por máquinas inteligentes, a Matrix, para controlar a humanidade. Ao longo do filme, Neo é confrontado com a escolha entre aceitar sua existência limitada ou buscar a verdadeira liberdade e autoconhecimento.

Neo pode ser interpretado como um símbolo de muitos conceitos, dependendo da perspectiva do observador. Para alguns, ele representa a jornada do herói, com sua busca por significado e identidade, refletindo a busca humana universal pela verdade e pelo propósito. Sua jornada de autodescoberta e transformação também pode ser vista como uma alegoria do despertar espiritual ou filosófico, no qual o indivíduo transcende as limitações impostas pela sociedade ou pela realidade percebida.

Neo também pode ser interpretado como um símbolo da resistência contra o controle e a opressão. Sua luta contra as máquinas e sua busca pela verdadeira liberdade ressoam com temas de rebelião e libertação presentes em muitas narrativas distópicas. Seu papel como o "Escolhido", aquele destinado a libertar a humanidade da Matrix, o coloca como um ícone de esperança e mudança radical.

Com base nas caracterizações de personagens no cinema, cremos ser também possível pensar na música como um personagem nesse ambiente. Nesse caso, para entender a música atuando como personagem, num filme, é imperativo reconhecer que ela pode adotar uma gama variada de características do personagem, conforme observadas anteriormente. Nesse sentido, num filme a música assumiria uma postura ontológica, de contraste, progressiva, psicológica e simbólica. Na dimensão ontológica, a música mantém sua identidade intrínseca, operando por meio de seus elementos constituintes e características distintivas.

Em relação à dimensão de contraste, ela atuaria como um elemento que contrasta ou complementa a narrativa visual e a ambientação sonora em determinado filme ou cena de filme. Na dimensão progressiva, a música é dinâmica e adapta-se conforme a evolução da narrativa,

atuando na condução do ritmo, em constante transformação, para se adequar às nuances do enredo.

Na dimensão psicológica, a música exerce influência direta sobre as emoções do espectador, engajando-se em uma variedade de expressões emocionais que complementam e intensificam as experiências sensoriais. Por fim, na dimensão simbólica, a música adquire múltiplos significados, podendo ser interpretada de diversas maneiras e representar uma ampla gama de conceitos e ideias, ampliando assim as possibilidades interpretativas e reflexivas da obra cinematográfica.

É importante esclarecer, contudo, que a música pode não necessariamente assumir todas essas dimensões em um único filme, mas sim em filmes distintos ou até mesmo em diferentes cenas dentro do mesmo filme. A natureza multifacetada da música permite que ela se adapte e se manifeste de maneiras diversas, conforme as exigências narrativas e emocionais de cada contexto específico. Em um filme, ela pode predominar em uma dimensão ontológica, mantendo sua integridade e identidade sonora única, enquanto em outro filme ou cena, ela pode ser mais proeminente na dimensão de contraste, enfatizando as nuances e temáticas da narrativa visual.

Da mesma forma, em uma cena de um único filme, a música pode transitar entre diferentes dimensões, dependendo da atmosfera e da mensagem que se pretende transmitir. Por exemplo, em uma cena de ação ela pode assumir uma dimensão progressiva, impulsionando o ritmo e a intensidade da cena, enquanto em um momento de contemplação ou reflexão, pode adotar uma dimensão psicológica, explorando as emoções e os estados mentais dos espectadores.

Todavia, para alcançar tal distinção, a música deve, além de possuir os atributos característicos de personagens, previamente discutidos, também estar visceralmente ligada à trama do filme. Nesse sentido, ela estaria de acordo com o que diz Gorbman (1987) acerca da marcação narrativa, quando, num filme, a música proporciona marcações referenciais, indica pontos de vista e ilustra eventos narrativos de forma a conferir coesão ao filme.

Nessa perspectiva, a música se insere como um personagem em razão de sua presença em momentos cruciais, análogos à aparição de um personagem principal para sublinhar pontos fundamentais do enredo. Um exemplo disso seria o *Leitmotiv* presente no filme *Tubarão*, que, em diversos momentos da narrativa, ao personificar a fera, na percepção do espectador se torna o próprio tubarão.

### Acúsmetro: o personagem oculto

O termo acúsmetro tem sua origem no termo acusmático, cuja raiz se assenta no vocábulo grego *akousma*, referindo-se ao que é percebido pelo sentido da audição. *Akousma* evolui para *akousmatikoi*, designando o círculo restrito dos discípulos de Pitágoras, submetidos a um sistema de discipulado no qual só tinham acesso à voz do mestre, ficando este atrás de uma cortina, como mencionado por autores como Jamblico, em *De Vita Pythagorica* e Plutarco, em *Sobre os Exílios*. Esses escritores documentam a prática deste ensino peculiar na qual os *akousmatikoi* concentravam-se exclusivamente nos sons produzidos pela voz oculta de Pitágoras.

Partindo de *akousmatikoi*, em 1955, o escritor francês, Jérôme Peignot, empregou o termo *acusmático* para descrever a experiência de audição associada à música concreta (PEIGNOT, 1960, p. 111). Seguindo esse fluxo, o compositor francês, Pierre Schaeffer, também adotou essa terminologia em sua prática musical, como ele mesmo descreve na citação abaixo:

Acusmático (...) é o nome dado aos discípulos de Pitágoras que durante cinco anos ouviram suas lições escondidos atrás de uma cortina, sem vê-lo, e observando um silêncio rigoroso. Do mestre, oculto aos seus olhos, apenas a voz alcançava os discípulos. Referimo-nos a essa experiência iniciática para o uso que queremos dar ao conceito de acusmático (...). Acusmático, adjetivo, diz-se de um som que se ouve sem ver as causas de onde provém (SCHAEFFER, 2003, p.56).

Nessa mesma percepção o compositor, também francês, François Bayle, introduziu o conceito de "música acusmática" para nomear obras musicais apresentadas por meio de dispositivos de reprodução sonora, como gravadores, por exemplo, ocultando intencionalmente as fontes originárias do som e sua conexão visual.

A partir das ideias acima descritas, no contexto do cinema Michel Chion (1997, p.102), que foi assistente de Pierre Schaeffer na ORTF, Organização de Rádio e Televisão Francesa, nos anos 1970, cunha o termo acúsmetro, “uma categoria de personagens específica do cinema sonoro, e cuja presença muito particular se apoia na sua própria ausência no seio da imagem” (CHION, 1997, p.101-102).

Conforme destacado por Chion, a ausência do acúsmetro se evidencia na discrepância entre a presença física de seu corpo e sua boca, que não são diretamente apresentados na cena, mas cuja existência é implicitamente insinuada no âmbito da narrativa. O acúsmetro opera de maneira sub-reptícia, ocultando-se nas sombras de um domínio inacessível à visão do espectador, semelhante à representação da mãe de Norman Bates no filme *Psicose*, por

exemplo. No quadro visual, o acúsmetro subsiste na penumbra, coexistindo simultaneamente em estado de presença e ausência, ao passo que detém o poder de agir sobre situações como uma voz que dialoga com as imagens (CHION, 1997, p. 103).

Tomando por empréstimo o conceito de Michel Chion, a presente pesquisa transporta a noção de acúsmetro para a música, concebendo-a como um personagem oculto. Isso porque, embora sua fonte sonora permaneça inobservável no contexto do filme, sua presença é discernível. Nessa linha de pensamento é relevante considerar a observação de Chion (1994) p.224) ao afirmar que “num filme a música tem o potencial de manter a continuidade da presença humana, a subjetividade dos personagens, evitando que estes sejam inteiramente absorvidos pelo mundo concretamente sonoro do cinema”.

### **A Música Como Personagem Oculto na Cena *Empty Raft*.**

*Empty Raft* é a segunda incidência de ataque do tubarão, que se desenrola na terceira cena do filme, seguindo a decisão do xerife Brody de interditar as praias de Amity, em resposta à morte de Chrissie, ocorrida na primeira cena do filme. No entanto, impulsionado pelo anseio de aumentar a receita do turismo, o prefeito Larry determina a Brody que as praias sejam reabertas, decisão que ocasionará mais uma morte, desta vez a do garoto de dozes anos, Alex Kintner.

A cena tem início com Alex (Jeffrey Voorhees) saindo da água, enquadrado de perfil, em plano americano, dirigindo-se à sua mãe e a esta comunicando sua intenção de pegar uma boia e retornar ao mar. A partir desse momento, a narrativa visual concentra-se predominantemente na perspectiva de Brody, sentado numa cadeira de praia, cujo campo de visão é obstruído por diversas pessoas que tentam conversar com ele, enquanto observa os banhistas que se encontram na água.

Esta sequência tem um ritmo rápido. Em um plano médio frontal, Brody é enquadrado olhando de forma fixa para a água, no entanto, seu enquadramento está à direita da tela, o que mostra a distância e a desconexão que ele tem com o que está acontecendo na praia. Nesse contexto, Alex aparece novamente na tela, desta vez correndo em direção ao mar e levando uma boia amarela. Alex entra na água e em seguida entra um grupo de crianças com uma bola, de forma que, no enquadramento, Alex aparece ao fundo.

Figura 1: Alex Kitner ao fundo, sobre a boa



Fonte: Frame do Filme *Tubarão* (1975)

A partir desse ponto, sucede uma rápida sequência de quatro diferentes planos médios enquadrando as crianças. A montagem neste trecho é a montagem métrica, cujo ritmo de mudança de planos assemelha-se ao de um compasso musical (EISENSTEIN, 1990, p. 79). Nessa perspectiva, quanto ao referido trecho, cada corte corresponde, em um compasso 4/4, à duração equivalente a uma semínima numa cadência de 120 batidas por minuto. Ritmicamente, cada quadro exhibe as braçadas das crianças sobre a água, impulsionando o movimento da montagem de um plano a outro.

Figura 2: Equivalência de montagem métrica em um compasso 4/4



Fonte: Frames do filme *Tubarão* (1975)

O uso da montagem métrica na planificação das crianças se divertindo cria movimento e fluidez, enfatizando a atmosfera de alegria e descontração. Contudo, esta sequência funciona como um contrastante momento de alívio antes da reviravolta dramática que tem início a partir do plano seguinte. É possível inferir, nessa perspectiva, que o tubarão já se encontra nas proximidades, o que se percebe por meio da sugestão que ilustra a morte de Peppet, o cachorro de um jovem que brinca na praia arremessando um fragmento de madeira para seu cão apanhar.


A cena, de maneira subentendida, evita a imagem direta do ato de devoração do cachorro, mostrando unicamente a madeira flutuando na água enquanto o adolescente chama por Peppet várias vezes sem que este apareça na tela. Essa abordagem alegórica sugere a conclusão do destino de Peppet nas garras do tubarão, mesmo sem uma representação explícita.

Spielberg poderia ter empregado a câmera subjetiva para representar o tubarão nadando em direção a Alex imediatamente após o plano em que as crianças nadam. No entanto, a escolha de sugerir a presença do tubarão envolvendo o sumiço de um cachorro implica que o predador, antes de atacar Alex, já havia feito uma vítima na praia, passando despercebido aos olhos de Brody.

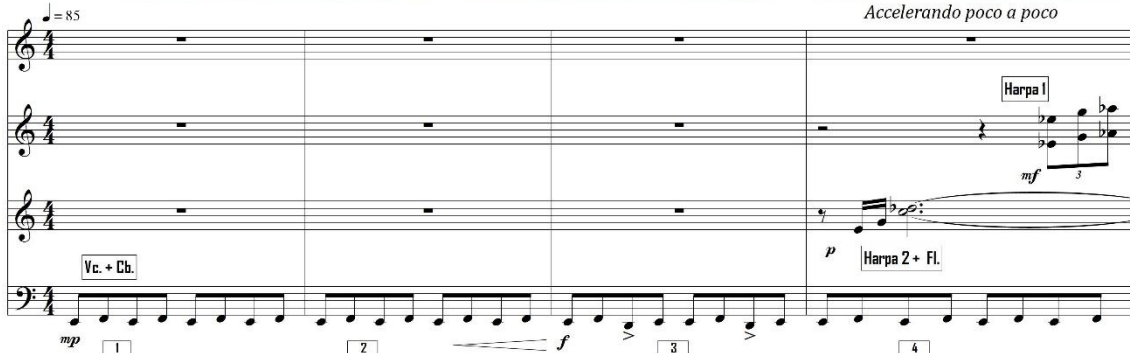
Seguindo a narrativa, na sequência do plano que exhibe o fragmento de madeira que Peppet foi buscar, as crianças brincando na água agora são retratadas sob a perspectiva do tubarão, passando sob suas pernas em direção a Alex. Neste momento, a música é acionada, apresentando o tubarão por meio de seu *Leitmotiv*, como mostrado na figura abaixo.

Figura 3: Visão do tubarão passando entre as pernas dos garotos

**The Empty Raft (M-202)**  
John Williams



Accelerando poco a poco



Fonte: Frames do filme *Tubarão* e transcrição da partitura de John Williams

Em contraste com a ocorrência de morte envolvendo a garota Chrissie, na primeira cena do filme, na cena da morte de Alex observa-se um tratamento musical distinto. No quadro em que a câmera foca as pernas dos garotos, delineando o olhar do predador, tem início o já

conhecido *Leitmotiv* do tubarão, tocado em forma de ostinato por contrabaixos e violoncelos. Seguindo, no quarto compasso, ocorre a inserção de duas harpas (primeira e segunda harpa) e uma flauta.

Orquestrada no espectro de frequência médio agudo, a segunda harpa toca o antecedente do motivo secundário do tubarão caracterizado pelo trítono, um elemento previamente omitido na cena da morte de Chrissie. Além desse trítono melódico, a harpa gera, com a flauta, um intervalo harmônico de segunda menor entre as notas Dó 4 e Ré bemol 4.

Tal intervalo, considerado dissonância forte segundo a tradição musical do Ocidente, dá-se no preciso momento em que, por meio da perspectiva subjetiva da câmera, o tubarão vislumbra as pernas de Alex. Nesse sentido, pode-se considerar que o uso deste intervalo harmonicamente tenso, orquestrado para flauta e harpa na região media aguda (Dó 4 3-Sol 4) dos respectivos instrumentos, aponta sutilmente para o início do confronto entre presa e predador.

A partir deste ponto observa-se um gradual aumento da velocidade (*accelerando poco a poco*) que, metaforicamente, simboliza a aceleração do predador à medida que se aproxima de Alex, evidenciando a apreensão neste momento da narrativa. Enquanto a dissonância presente na segunda harpa e flauta insinua a iminência de um confronto violento, a primeira harpa, harmonicamente apoiada pelo vibrafone, atua na construção do suspense que permeia a cena. As tercinas da primeira harpa são parte integrante do antecedente do *Leitmotiv* secundário que se transforma ritmicamente, apontando para a consequente que se dará no compasso sete.

Figura 4: Visão do tubarão aproximando de Alex

The figure consists of four sequential underwater film frames at the top, showing a shark's head and body as it approaches a person's legs. Below the frames is a musical score for the scene. The score is in 4/4 time and features several staves: Vibrafone (Vibr.), Harpa I, Harpa 2 + Cl., Harpa 2 + Fl., Vc. + Cl., and Vrn. + Vla. The music includes dynamic markings like *mf* and *mf*, and articulation like accents. The frames are numbered 5, 6, 7, and 8, corresponding to the measures in the score.

Fonte: Frames do filme *Tubarão* e transcrição da partitura de John Williams

A ressonância do vibrafone, ao tocar o acorde Mi menor (Em), que inicia no compasso cinco, prolonga-se até o sexto compasso, atuando como suporte harmônico para o ostinato, *Leitmotiv* primário, presente nos contrabaixos e violoncelos. Subsequentemente, o clarinete aparece em uníssono com a segunda harpa, tocando o consequente do *Leitmotiv* secundário enquanto o ostinato, adquirindo uma crescente aceleração, adentra em um estado frenético.

Com material melódico extraído do antecedente do *Leitmotiv* secundário, o compasso oito é marcado pela entrada simultânea dos violinos e violas, intensificando progressivamente o padrão rítmico mantido pelos contrabaixos e violoncelos. O conjunto dessa orquestração, que ocorre de forma concomitante ao acercamento do predador em relação a Alex, apoia a arquitetura de uma atmosfera apreensiva que irá culminar na interconexão entre as narrativas visual e auditiva. Enquanto a entrada do clarinete em uníssono com a segunda harpa adiciona um acento angustiante, sobretudo pelo trítone - intervalo de quinta diminuta entre as notas Sol e Ré bemol -, a primeira harpa adiciona elementos etéreos, com uma divisão ternária em quiálteras.

O vibrafone, ao fazer soar o acorde Mi menor, desponta como um artefato sutil, insinuando uma ameaça quase inapreensível. No transcurso da transição do ostinato (compasso 6) para a entrada do consequente do *Leitmotiv* secundário em virtude de sua natureza suave e agriçoce, a eleição do referido acorde como aporte harmônico instila-se como um fator que amplifica a percepção de vulnerabilidade que envolve o garoto Alex. A freneticidade do ostinato, acelerando cada vez mais, em conjunto com a entrada dos violinos e violas, cria uma intensificação progressiva da sonoridade, comunicando de maneira subjetiva aspectos emocionais e psicológicos da trama.

Esse conjunto orquestral, em concomitância com as representações visuais nos planos sobrepostos à partitura, pode ser interpretado simbolicamente. Considerando a música como um narrador onisciente, um personagem invisível que atua de maneira simbólica, emerge uma interação entre os elementos orquestrais e as imagens projetadas. O ostinato dos contrabaixos e violoncelos, enquanto estabelece um diálogo com o tubarão, simultaneamente engaja-se em uma conversa com Alex por meio das harpas e flautas.

A música na região grave, especialmente no uso do *Leitmotiv* primário, indica presença e aproximação do tubarão, conferindo uma dimensão sensorial à narrativa. Na região aguda, ela desvela o movimento aquático, os movimentos de Alex flutuando nas águas, ao mesmo tempo em que antecipa um confronto que acontecerá mais à frente. Assim, a música, como entidade

narrativa oculta, revela e estabelece um diálogo múltiplo dentro da complexidade da interação simbólica.

No ápice desse momento musical, quando a câmera subjetiva se aproxima o mais próximo possível das pernas de Alex, a música interrompe abruptamente. Após essa tomada, marcada pela ausência de música, a narrativa conduz a cena para um plano geral no qual se observam pessoas assustadas na praia diante da captura do jovem por um tubarão. Uma vez mais, mediante um corte, a narrativa desvela Alex em um plano aberto, debatendo-se nas águas impregnadas de sangue, resultante das mordidas infligidas pelo tubarão em suas pernas. Originalmente, esta cena estava destinada a ser retratada de modo mais aterrador, em que o tubarão se ergue das águas e abocanha Alex por inteiro diante das pessoas na praia. Contudo, essa sequência foi eliminada durante a etapa de montagem final do filme, principalmente por causa da sua natureza excessivamente chocante em relação às convenções cinematográficas da época; e, também, porque Spielberg optou por manter oculta a visão completa do tubarão. Assim, na versão final do filme, o ataque sanguinário é apenas insinuado, em vez de realmente mostrado, com mais detalhes gráficos.



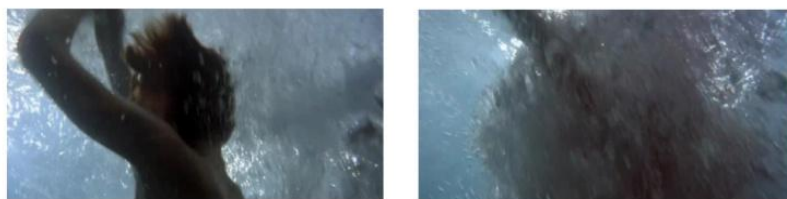
Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/84301824261682652/>>. Frame do filme *Tubarão* (1975)

Em um sucessivo corte, a câmera subaquática registra Alex descendo para as profundezas do mar, mantido pela mandíbula do tubarão. A música retoma sua presença, incorporando o *Leitmotiv* primário, desta vez nos trombones, tuba e fagotes, conferindo uma sonoridade de maior potência e agressividade a esta segunda ofensiva do predador.

Figura 6: *Leitmotiv* primário nos trombones, tuba e fagotes

**The Empty Raft (M-202)**

John Williams



Fonte: Frame do filme *Tubarão* e transcrição da partitura de John Williams.

O *Leitmotiv* está orquestrado para quatro trombones, uma tuba e dois fagotes, aparecendo de forma harmonizada na região grave destes instrumentos. O primeiro som do *Leitmotiv*, que consiste em duas notas, ou seja, dois sons, é expresso nos trombones numa textura formada pelas notas Sol 1, no quarto trombone; Si bemol 1, no terceiro trombone; Dó sustenido 2, no segundo trombone e Mi bemol 2, no primeiro trombone, apoiadas pela nota Mi1, na tuba e nos fagotes.

Por meio da enarmonização, a transmutação do Mi bemol 2, do primeiro trombone, para Ré sustenido promove a formação do acorde Dó sustenido diminuto com nona e baixo em Mi (C#°9/E). De fato, auditivamente esta é a sonoridade que permeia todo o conjunto da orquestração neste primeiro som do *Leitmotiv*.

O mesmo pode ser observado no segundo som, com as notas Lá bemol 1, no quarto trombone; Dó bemol 2, no terceiro trombone; Ré 2 no segundo trombone e Mi 2 no primeiro trombone, apoiadas pela da nota Fá1, na tuba e nos fagotes. A análise harmônica revela que a sonoridade em questão pode ser interpretada como o acorde Ré diminuto com nona e baixo em Fá (D°9/F).

Nos dois acordes que constituem o *Leitmotiv* as notas dos trombones ultrapassam inferiormente o limite de intervalo grave (Dó 2 e Mi 2) responsável por uma sonoridade harmônica mais nítida e perceptível neste instrumento. Por outro lado, nesta configuração, sustentados pela tuba e fagotes, os trombones geram um bloco dissonante carregado de tensão, o que se alinha com o contexto da cena de morte.

Nessa forma de orquestração, o *Leitmotiv* ostenta uma presença sonora robusta, configurando a imposição do predador de maneira acentuada, pressupondo uma intensificação de sua ira nesta segunda investida. Por outro lado, também representa a aflição de Alex, uma vez que a presença dos acordes diminutos, notadamente reconhecidos por sua sonoridade densa, assume uma significância mais ampla ao adentrar o campo da semântica musical. À luz da tradição musical do Ocidente, a presença destes acordes é capaz de evocar uma aura de inquietação; que, em sua essência, torna-se um veículo simbólico que incorpora uma declaração de angústia.

A fusão da harmonia dissonante, culturalmente associada ao desconforto, com a densidade tímbrica dos trombones, tuba e fagotes ressoa como representação sonora do tormento psicológico experimentado por Alex durante sua inexorável descida em direção à morte. A materialização desse amalgama de elementos musicais e simbólicos, configurado como um símbolo auditivo de agonia e terror, constitui a modalidade por meio da qual a música, enquanto personagem invisível, estabelece comunicação com o espectador, transmitindo tanto a potência e a voracidade do ataque do tubarão quanto as nuances associadas ao estado psicológico do jovem Alex.

No quadro seguinte à descida de Alex, um corte revela Brody no que podemos aqui chamar de *Mickey-mousing* criativo, adequadamente caracterizado como uma manifestação de *sincretismo*, conforme o conceito delineado por Michel Chion. Brody, dando-se conta do ataque do tubarão, é capturado pela câmera em *dolly zoom*, efeito desenvolvido por Irmin Roberts, operador de câmera da Paramount, para o filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock (1958). O *dolly zoom* é comumente usado pelos cineastas para representar a sensação de vertigem, um sentimento de afastamento de si mesmo ou uma sensação de irrealidade, o que de fato ocorre com Brody ao testemunhar a morte de Alex.

No filme *Vertigo*, o *dolly zoom*, também conhecido por “efeito Vertigo”, por ser usado em primeira mão no filme supracitado, ocorre na cena em que o detetive Scottie se encontra em meio a uma perseguição policial e, ao tropeçar, fica suspenso sobre o telhado. Nesta posição, quando o detetive direciona seu olhar para baixo, a câmera em *zoom* afasta-se da imagem do chão em direção ao olhar de Scottie, produzindo assim a sensação de vertigem que supostamente está se passando com o detetive.

É interessante notar que além de efeito vertigo, o *dolly zoom* é também conhecido como *trombone shot*, recebendo esta designação em decorrência de sua analogia com o movimento da vara externa de um trombone, a qual desliza para cima, aproximando-se do trombonista, e,

inversamente, para baixo, afastando-se dele. No trombone essa movimentação se faz naturalmente em forma de *glissando*; isto é, se o trombonista não interferir com um golpe de língua enquanto sopra no bocal do instrumento e movimenta a vara externa, a sonoridade resultará num *glissando*.

Esse efeito de *glissando* visual (*trombone shot*) foi representado por John Williams por um *glissando* musical executado pelas cordas enquanto Brody, num sentimento de afastamento de si mesmo, percebe que seu pior medo se tornou realidade. É nesse sentido que temos a ocorrência da *sincretismo* (*Mickey-mousing*) uma vez que o movimento das notas coincide com o movimento de câmera trazendo Brody para frente, situação que não se verifica em *Vertigo*.

No filme em questão, na circunstância da cena em que Scottie encontra-se suspenso no telhado, Bernard Herrmann criou o "acorde vertigo", tocado no momento em que o detetive olha para baixo, servindo assim como caracterização de sua acrofobia. O mencionado acorde, suscetível de ter sido influenciado pela estética de Igor Stravinsky e Béla Bartók, segundo Graham (2001. p.171), exhibe uma estrutura harmônica peculiar, consistindo na superposição do acorde Ré maior sobre o acorde Mi bemol menor, configurando-se, desse modo, como um exemplo de acorde bitonal.

Contudo, enquanto Scottie olha para abaixo, é importante notar que, embora haja uma movimentação nas harpas, com *glissando*, e nos vibrafones, com trêmulo, o "acorde vertigo" permanece invariavelmente estático na seção de madeiras, alongando-se por um período de quatro tempos. Já em *Tubarão*, observa-se um *glissando*, em *cluster*, que caminha de forma ascendente das notas Mi, Fá sustenido, Sol sustenido, Lá e Si para as notas Lá, Si, Dó, e Ré bemol. O referido *glissando*, orquestrado para violinos, viloas e violoncelos, é tocado em sincronia com o *trombone shot*, de forma que, à medida que Brody “desliza” para frente, as notas “deslizam” para cima.

Figura 7: Trombone shot - Vertigo



Fonte: Frame do filme e transcrição da partitura de Bernard Herrmann

Figura 8: Trombone shot - Tubarão



Fonte: Frame do filme e transcrição da partitura de John Williams

Em *Tubarão* a evolução ascendente das notas, associadas ao *trombone shot*, amplifica a correlação entre o movimento visual e o movimento musical, cujo efeito resultante realça sobremaneira a dinâmica deste quadro. Indubitavelmente, a influência de Alfred Hitchcock sobre Steven Spielberg e a inspiração de John Williams em Bernard Herrmann para a cena em questão são inegáveis. Todavia, tanto o diretor quanto o compositor de *Tubarão* exibem certa habilidade em recontextualizar o *dolly zoom* de forma que, em relação a *Vertigo*, em *Tubarão* essa tomada torna-se mais ritmada. Como o *dolly zoom* é a ação de câmera que se distingue por se aproximar ou se afastar do objeto em foco, ajustando simultaneamente o *zoom* da lente, em *Tubarão* a música é igualmente dinâmica, movendo-se ascendentemente e crescendo em volume de um *piano* (*p*) para um *forte* (*f*) à medida que a câmera se aproxima de Brody, acentuando, assim, sua crescente angústia.

Nessa incidência de *dolly zoom* pode-se observar que o personagem invisível (música) que estava performando nas profundezas do mar, emerge rapidamente para notificar Brody que

o tubarão está atacando novamente. Esse mesmo personagem elucida a situação na praia, encapsulando a angústia do chefe de polícia diante da iminência de perigo, enquanto também serve de testemunho à trágica perda de um jovem no oceano. Após notificar Brody do ocorrido nas águas, o personagem invisível volta ao *Leitmotiv* apresentado pelos trombones, tuba e fagotes numa conclusão do que havia começado antes de Brody aparecer em cena.

Consumada a morte de Alex, a música aparece em outra textura, coincidindo com a corrida de Brody até a praia. Orquestrada para violoncelos e contrabaixos, ela reaparece logo que Brody, filmado em plano geral, se apressa de forma enérgica pela orla do mar, gritando para que todos saiam da água. Neste cenário agitado, a resposta do público é inevitável, de modo que os banhistas também se manifestam com gritos de pânico ao presenciar o terrível acontecimento envolvendo Alex.

Em resposta à crescente intensificação do caos, a música se desvela de maneira agitada, evidenciando visceralmente a atmosfera em vigência na praia, tipificada, sobretudo, pela presença latente do medo (fig. 9).

Figura 9: Banhistas correm para o mar

**The Empty Raft (M-202)**  
John Williams



The musical score is written for four staves: Violinos, Violas, Cellos, and C. baixos. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte dynamic (f). The score spans three measures, with measure numbers 19, 20, and 21 indicated at the bottom of the staves.

Fonte: Frames do filme *Tubarão* e transcrição da partitura de John Williams

Comunicando este evento, o *Leitmotiv* primário anteriormente apresentado na descida de Alex para a morte aparece transformado, adotando uma configuração rítmica caracterizada pela presença de semicolcheias entrecortadas por pausas. Essa metamorfose do *Leitmotiv* reflete uma mudança na estrutura rítmica que reverbera a ansiedade e agitação consubstanciais à narrativa visual. Neste contexto, imagem e música retratam a urgência das pessoas ao se dirigirem precipitadamente em direção ao oceano, cujo intuito é resgatar as crianças diante da ameaça imediata.

No âmbito da instrumentação, esta variante do *Leitmotiv* primário se materializa de forma mais efusiva na seção de cordas, numa harmonia dissonante que se constrói sobre as notas Mi e Fá. Da mesma forma que ocorre na ocasião da morte de Alex, sobre a primeira nota do *Leitmotiv* transformado ritmicamente, forma-se o acorde C#<sup>9</sup>/E; e, subsequentemente, na segunda nota, manifesta-se o acorde Dm7(9)/F. Entretanto, cumpre salientar uma sutil variação no presente contexto, uma vez que, no *Leitmotiv* que expressa a morte de Alex, sobre a nota Fá é erigido o acorde (D<sup>9</sup>/F).

A despeito de sua transformação rítmica e harmônica, o *Leitmotiv* mantém-se como um elemento evocativo, destacando a presença do tubarão nos arredores das águas onde as crianças brincam, mesmo que este não se manifeste explicitamente após o ataque a Alex. Dessa forma, uma continuidade temática entre a morte de Alex e a movimentação das pessoas na praia em busca de refúgio é afirmada pela presença modificada do *Leitmotiv* primário que, musicalmente, estabelece a ligação entre os dois momentos da trama.

Figura 10: Banhistas fora da água



The musical score is for a string quartet (Violins, Violas, Cellos, and C. baixos) in 4/4 time. It features a rhythmic motif of eighth notes with rests, characteristic of the film's score. The score includes a 'dim.' (diminuendo) marking and is divided into measures 30, 31, and 32.

Fonte: Frames do filme *Tubarão* e transcrição da partitura de John Williams

Por derradeiro, quando os banhistas saem da água e experimentam a sensação de segurança, em desaceleração a música assume uma aura menos agitada, e uma ressonância de oitava entre violoncelos e contrabaixos tocando a nota Mi 1 torna-se proeminente. Nesse cenário, já completamente sem música, resta apenas a senhora Kintner (Lee Fierro), mãe, de Alex, isolada nas águas, em busca do filho que não retorna.

O desfecho da cena culmina com a boia amarela, agora rasgada, disposta em um recanto da praia, envolto pelo silêncio musical, em que apenas os sussurros das águas se tornam audíveis. A estética da cena reverbera na ausência musical que permeia seu desfecho, conferindo, assim, uma atmosfera de melancolia e introspecção. Tal escolha estilística enfatiza a solidão, a perda e a vulnerabilidade que circundam o momento da morte do jovem Alex.

### Considerações finais

Após analisar sua inserção no contexto da cena, *Empty Raft*, observa-se que a música vai além do funcionalismo e da subserviência, transformando-se em um elemento de significativa contribuição para o desenvolvimento do enredo. Entendida como um personagem, nas cenas mencionadas, ela atua em efeito combinado com a ação filmada, potencializando a trama ao conferir-lhe uma dimensão expressiva e simbólica. Nessa perspectiva performática, ela pode ser concebida como um personagem invisível que se mostra fazendo, ostentando uma presença e uma influência no contexto da cena.

De maneira análoga à habilidade de um ator em comunicar emoções por meio de expressões faciais, linguagem corporal, entonação vocal e interpretação, a música atua na construção atmosférica e na transmissão de significados por meio de elementos como melodia, harmonia, ritmo e instrumentação. Em *Empty Raft*, a música age como um ator invisível, atuando fora da tela, no espaço não diegético, de forma que sua ausência resultaria em uma redução do impacto desta cena.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.
- CHION, Michel. *Músicas, media e tecnologias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La música en el cine*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto&Grafia, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GRAHAM, Bruce. *Bernard Herrmann: film music and narrative*. Michigan: UMI Books on Demand, 2001.

PEIGNOT, Jérôme. “Voies nouvelles”. *Esprit*, Paris, p.111-120, 1960.