

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS (UNISINOS)  
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO  
CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL**

**SOFIA RUWER VIDOR**

**A SONORIDADE DA MELANCOLIA:  
Um Estudo de Caso do Compositor Gustavo Santaolalla**

**São Leopoldo  
2023**

SOFIA RUWER VIDOR

**A SONORIDADE DA MELANCOLIA:  
Um Estudo de Caso do Compositor Gustavo Santaolalla**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Realização Audiovisual, pelo Curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).  
Orientador: Prof. André Luiz Sittoni de Oliveira

São Leopoldo  
2023

## **AGRADECIMENTOS**

A vida é engraçada. Um dia, simplesmente olhamos para trás e começamos a conectar todas as peças desse grande quebra-cabeça chamado “vida”, em que simplesmente todas as peças se encaixam. Sou muito grata por todas as vivências que me trouxeram até aqui. Viver é puro mistério, e eu amo tentar desvendar todos os segredos, mesmo que muitas vezes esteja fadada ao fracasso.

Agradeço muito ao meu pai, Juares, por ter me ensinado o gosto pela música desde criança, ao me mostrar seus inúmeros discos de vinil e me contar as mil e uma histórias sobre os artistas de cada um deles. Se estou aqui hoje, é por todas as músicas que escutamos juntos e que conversamos sobre. Sou muito grata por você, pai, ter superado todas as dificuldades imagináveis e inimagináveis e hoje tornar possível que eu esteja aqui, estudando o que amo.

À minha mãe, Candice, por estimular minha criatividade e sensibilidade desde sempre. Por me encorajar a ser quem sou, por mais difícil que pudesse ser às vezes. Por sempre tentar me ver, me entender, me apoiar e me amar infinitamente. Todas as músicas escutadas e cantadas dentro do carro, orquestras e shows assistidos, filmes vistos e momentos compartilhados me moldaram de maneiras que nem sequer tenho capacidade de compreender.

À minha avó, Magaly, que me levou até São Leopoldo, em um dia chuvoso em 2019, para prestar vestibular para esse curso o qual agora já estou finalizando. À pessoa que acompanhou todas as etapas de perto, me doou cobertas, roupas e apetrechos os mais variados. Àquela que sempre me inspirou através da sua trajetória como jornalista, professora universitária, mãe e como uma mulher à frente do seu tempo.

Ao meu namorado, Rafa, por estar aqui para mim sempre. Por às vezes dar mais de si quando eu não consigo dar o suficiente. Por sempre tentar me compreender. Por seguir me amando depois de tantas mudanças. E por se propor a mudar também. Por conhecer todas as minhas sombras e, ainda assim, simplesmente me amar.

Ao meu orientador, André, mais chamado por mim de “Sittoni”, que foi meu professor por todos esses anos, tornando-se um amigo e inclusive família. Obrigada por ser um exemplo e, a partir disso, me mostrar o caminho que quero seguir.

Agradeço por me inspirar como profissional, mas, acima de tudo, como pessoa. Todas as caronas, conversas e aprendizados serão levadas para sempre comigo.

Ao meu chefe, Leonardo Bracht, pela oportunidade de trabalhar contigo e aprender imensamente. Obrigada por ter me passado inúmeras leituras que inclusive viraram referência nesse trabalho. Sou grata por toda a paciência e carinho em me ensinar. Jamais será possível expressar toda a minha gratidão.

Aos meus amigos, essenciais nesse processo intenso de escrita. Obrigada Ana, Marte, Kim, Marje, entre tantos outros, que me ajudaram a manter a calma e o foco. Obrigada por escutar meus desabafos, por me acolher e incentivar. Sou imensamente grata pela oportunidade de compartilhar a vida com pessoas tão incríveis como vocês.

Por fim, gostaria de agradecer ao universo por todas as dúvidas. À música, pela transcendência. Aos filmes, por me permitirem viver o que não caberia em uma única vida. À arte, por ser meu refúgio, meu porto seguro, minha conexão com o divino, minha forma de encontrar significado para minha vida.

E obrigada pela melancolia. Que me acompanha desde sempre. Que sempre me acompanhará. E por quem sou grata a todos os lugares que sempre me levou, na minha tentativa de me encontrar.

*O belo se constitui belo enquanto efêmero,  
fadado à morte (LOPES, 1999, p. 61).*

## RESUMO

Esta monografia consiste em uma pesquisa acerca de uma possível sonoridade da melancolia, utilizando como análise parte da obra do compositor de trilhas musicais para cinema, Gustavo Santaolalla. Inicialmente, algumas possibilidades de significação do que é sonoridade serão apresentadas, com o intuito de traçar premissas para a análise posterior do que caracteriza a sonoridade melancólica de Santaolalla. Juntamente a isso, serão evidenciadas teorias que sustentam as potencialidades sugestivas e afetivas das sonoridades. Aos poucos, e de forma fluida, aspectos da história do som no cinema são apresentados com o intuito de evidenciar sua importância e confirmar o potencial sugestivo das sonoridades. Ademais, para uma possível conceituação de uma sonoridade melancólica, a melancolia será conceituada. Com o objetivo da análise posterior das composições do artista que são percebidas como melancólicas, far-se-á necessária uma apresentação sobre sua vida e obra. Assim, ao final, com a sinergia de todos esses conceitos, uma investigação mais detalhada sobre suas trilhas será possível.

**Palavras-chave:** música para cinema; sonoridade; melancolia; silêncio; Gustavo Santaolalla.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 SONORIDADES.....</b>	<b>8</b>
<b>2.1 Percepções físicas, tecnológicas e históricas.....</b>	<b>9</b>
<b>2.2 Percepções Afetivas .....</b>	<b>13</b>
<b>2.3 O som e o cinema.....</b>	<b>17</b>
<b>3. RONROCO.....</b>	<b>20</b>
<b>3.1 Contexto histórico.....</b>	<b>21</b>
<b>3.2 Estética e Política.....</b>	<b>24</b>
<b>4. MELANCOLIA .....</b>	<b>26</b>
<b>5. GUSTAVO SANTAOLALLA.....</b>	<b>35</b>
<b>5.1 Biografia.....</b>	<b>36</b>
<b>5.2 Sobre sua sonoridade.....</b>	<b>40</b>
<b>5.3 Os filmes, suas trilhas e melancolia.....</b>	<b>44</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>54</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>57</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O cinema, comumente, é relacionado quase de imediato ao sentido da visão. Os próprios verbos utilizados para se referir ao fruir fílmico nos comprovam isso: ver ou assistir a um filme. Ou, ainda, consideramos as experiências de ver imagens e ouvir sons de modo isolado, sem considerar a influência recíproca de uma na outra (CHION, 2011).

Entretanto, em geral as mídias audiovisuais não se dirigem apenas à visão. Inclusive, o som no cinema é de grande importância por ser portador de grande potencial sugestivo. Como Chion (2011, p.7) coloca, "[...] não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos".

O som, antes mesmo de estar gravado na película, estava presente nas salas de cinema, onde orquestras tocavam simultaneamente à exibição dos filmes. Ainda, retrocedendo para antes da criação do cinema, ele já era utilizado em inúmeras expressões artísticas, exercendo diversas funções, que serão explicitadas de forma mais aprofundada no presente trabalho. Assim, visto sua relevância nas obras audiovisuais, definitivamente os estudos de som merecem tanta atenção quanto os visuais.

Com o intuito inicial de expandir as pesquisas dentro dos *Sound Studies*<sup>1</sup>, o presente trabalho busca investigar o som especificamente na área das sonoridades. Pesquisas nessa área são relevantes ao passo que, como Mazer *et al.* (2020, p.15) afirma, "nota-se que, nos estudos de Comunicação, o tipo de pesquisa que observa os aspectos sonoros, a dimensão material do som, não é predominante".

A inspiração para a temática desta monografia deu-se a partir de uma curiosidade pessoal acerca da obra do compositor musical argentino Gustavo Santaolalla. Muitas de suas composições despertam sentimentos de profunda melancolia e desolação, e o presente trabalho pretende entender possíveis respostas para isso.

Santaolalla (*apud* KARUSH, 2017) iniciou seu trabalho primeiramente como músico tendo, de modo gradual, ampliado sua atuação para a composição musical ao cinema. Sua obra consiste em músicas independentes, que foram reutilizadas em

---

<sup>1</sup> Área focada em examinar conceitos, práticas e tecnologias do som em diferentes contextos, bem como desenvolver estudos filosóficos acerca do som, da escuta, das paisagens sonoras e das atmosferas.

filmes, bem como composições de trilhas originais para cinema. Assim, ele se enquadra como o estudo de caso perfeito, pois existem elementos inerentes ao seu trabalho, muito antes de ele iniciar sua carreira na composição de trilhas para cinema, que criam uma sonoridade melancólica. Desse modo, será possível traçar sensações melancólicas específicas relacionados ao som, bem como sensações que surgem através da união entre som e imagem, já que muitas de suas trilhas não foram necessariamente criadas pensando-se nas histórias dos filmes. Elas já existiam.

A fim de trilhar esse caminho, primeiro será necessário conceituar o que é sonoridade. Para isso, será utilizado como base o livro nacional *Poderes do Som: políticas, escutas e identidades* (CASTANHEIRA *et al.*, 2020), em específico o capítulo *O estudo das sonoridades: perspectivas teóricas e epistemológicas*, (MAZER *et al.*, 2020); os estudos sobre Audiovisão, de Chion (2011); a *Doutrina do Ethos* (BAPTISTA, 2007; DUFFECK, 2020; LIMA, 2011) e a *Doutrina dos Afetos* (BAPTISTA, 2007; DAMÁSIO *apud* DUFFECK, 2015) e alguns escritos do compositor alemão Johann Mattheson (MATTHESON *apud* DUFFECK, 2017).

Em um segundo momento, será conceituado o sentimento de melancolia por meio de uma retomada histórica. Para isso, far-se-á essencial a pesquisa de doutorado de Lilian Wurzba Ioshimoto (2009), que disserta acerca da melancolia; as perspectivas de Carl Gustav Jung (JUNG, 2016); o livro *Nós os mortos: Melancolia e Neo-barroco* (LOPES, 1999), bem como pinceladas das percepções de outros escritores, como Ailton Krenak (2020) e Slavoj Žižek (2012).

Por fim, um contexto histórico e político acerca do instrumento musical ronroco, muito utilizado por Santaolalla, será apresentado, seguido de sua biografia. A partir disso, será possível traçar as possibilidades criativas de uma sonoridade melancólica, utilizando o trabalho de Gustavo Santaolalla como exemplo e estudo de caso.

## 2 SONORIDADES

A palavra sonoridade, no Dicionário Online de Português, está conceituada como "qualidade daquilo que é sonoro, do que produz sons"<sup>2</sup>. Entretanto, essa vaga

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/sonoridade/#:~:text=Significado%20de%20Sonoridade,me%20lodia%3A%20a%20sonoridade%20do%20violino>>. Acesse em: 19 dez. 2023.

ideia pouco ajuda a entendermos realmente o termo e como ele se aplica. Como Mazer *et al.* (2020, p.13, grifo do autor) explica: “[...] o emprego da palavra *sonoridade*, que, apesar de muito frequente, raramente é conceituado explicitamente”.

Os estudos das sonoridades são extremamente relevantes para os estudos de som, visto que englobam não apenas elementos musicais, mas sim tudo aquilo que é sonoro. Estudar as sonoridades nos ajuda a ter ferramentas de análise mais completas na percepção dos sons ao nosso redor, bem como amplia nossas possibilidades de criação. Assim, para posteriormente analisarmos como Gustavo Santaolalla cria uma sonoridade melancólica, faz-se necessário compreender alguns conceitos acerca do que são as sonoridades.

## **2.1 Percepções físicas, tecnológicas e históricas**

O primeiro caminho apresentado por Mazer *et al.* (2020) acerca de como compreender o termo sonoridade seria pela análise dos seus âmbitos históricos/tecnológicos. Diferentemente das Artes Visuais, em que temos registros desde as pinturas rupestres até os próprios registros escritos, pensar em uma história da audição é uma tarefa complexa. Ficamos limitados aos registros históricos feitos após o desenvolvimento de meios de captura de imagem e som. Dessa forma, seguimos com o problema em relação ao universo sonoro de períodos anteriores à criação dessas tecnologias.

Entretanto, ainda que se recriem ambientes que possam simular espaços sonoros que não existem mais, esses não podem ser ouvidos da mesma forma. Como afirma Mazer *et al.* (2020, p. 12): “[...] o contexto é outro e isso altera significativamente nossa relação com esses sons e o entendimento do ambiente em que eles foram originalmente produzidos.”

Contudo, esses sons e elementos perdidos no tempo apenas reforçam como "o que" se ouve e "como" se ouve são aspectos indissociáveis. A experiência sonora é completamente influenciada pelas variáveis do momento presente, tanto de quem produz o som quanto de quem o ouve. Dessa forma, uma tecnologia não está meramente gravando um som, mas influenciando o modo como o percebemos, realizando uma mediação.

Qualquer experiência que um ser humano possa ser submetido irá ser absorvida por meios fisiológicos e interpretada pela mente. A assimilação dessas informações, de forma consciente ou não, já caracteriza uma mediação. Não existe separação entre o que é mediado tecnologicamente e o que é mediado cognitivamente. Assim, podemos concluir que não existe experiência que não seja mediada pelo corpo. Um aspecto perpassa o outro.

Essa mediação técnica/cognitiva caracteriza uma primeira assinatura sonora. Como coloca Mazer *et al.* (2020), a relação entre o que é "apropriado", tecnicamente falando, e o que cria algum tipo de identificação, é um dos definidores da sonoridade. Por isso, não necessariamente o som captado da forma mais eficiente será o ideal para criar conexão com o ouvinte e remeter a certos símbolos sonoros.

Um exemplo bastante óbvio é o "som de vinil". Aqui, a definição desse som não tem relação com um objeto sonoro em si, mas sim com um modo de ouvir e com um tipo de ouvinte. Ambos estão atrelados a um meio tecnológico de gravação sonora, com uma série de características (como a gravação analógica e o ruído, ocasionado por poeira, sujeira, eletricidade estática, mofo ou arranhões no disco), que remetem a uma determinada época e assim causam sensações específicas. A classificação do "som de vinil" como superior ou inferior a outras mídias pouco tem a ver com questões de eficiência tecnológica, mas sim com o modo como esse tipo de som é reconhecido. E esse reconhecimento possui relação intrínseca com as pessoas que o escutam e como elas se sentem nesse contexto. Uma pessoa que cresceu escutando discos de vinil ou que, na sua adolescência, frequentava lojas de discos irá reconhecer o "som de vinil" diferentemente de alguém que colecionava CD's ou que nunca teve contato com discos de vinil, por exemplo (MAZER *et al.* 2020).

Outro exemplo interessante sobre sonoridades dentro da perspectiva histórica e tecnológica são as representações no nosso imaginário da voz divina e etérea. Esse símbolo sonoro também é decorrência de uma série de relações históricas, sociais e culturais de um determinado grupo.

Nas antigas catedrais, por exemplo, a voz era mediada pela arquitetura, chegando até o público de forma reverberada e ampliada. Igualmente, essas duas características sonoras se faziam necessárias tanto por questões práticas quanto por questões psicológicas. Primeiro, com a função de fazer com que a mensagem que estivesse sendo proferida pelo pregador fosse ouvida de forma clara e presente

pelos fiéis por todo o espaço. Por segundo, e como uma consequência da primeira função, para reforçar o poder onipresente de Deus.

Mesmo que inicialmente a reverberação e a ampliação não tenham sido utilizadas com o intuito consciente de significarem a onipresença e o poder de Deus, essa representação acabou por ser absorvida pelo nosso imaginário. Desse modo, podemos concluir que a sonoridade pode ser compreendida como fruto das diferentes tecnologias unidas à percepção de quem escuta, inseridas em um determinado contexto histórico.

Em um processo de reciprocidade, tecnologias ajudam a consolidar formas de se referir às coisas (através do som, neste caso) e os modelos já arraigados no tecido social, propõem padrões (partindo, muitas vezes, de um pensamento tecnológico já estabelecido) de pensar, criar ou utilizar tecnologias (MAZER *et al.*, 2020, p.17, grifo do autor).

Uma outra análise possível sobre as sonoridades é elas estarem relacionadas a fenômenos sociais. Podemos pensar em como a utilização de alguns sons em determinadas práticas nos levam a uma "cristalização de certos signos, ideias e convenções nos sons e nos eventos em que estão presentes" (MAZER *et al.*, 2020, p.19). Desse modo, as sonoridades mediam nossas interações no dia a dia, e isso independe de estarmos conscientes delas ou não.

Ouvir é um sentido incontrolável, pois não escolhemos parar de ouvir. Se não quisermos ter contato visual com o mundo que nos rodeia, podemos simplesmente fechar os olhos. A audição não nos permite tal escolha.

A visão é sempre direcionada. Ela acontece através de recortes do nosso olhar e necessita de uma movimentação específica do corpo para ocorrer. Como em um filme, enquanto o diretor opta por determinados planos e enquadramentos para contar uma história, nós, como diretores de nós mesmos, também escolhemos constantemente o que vemos.

Com isso, o som nos envolve. Ouvimos não apenas o que está à frente, mas também o que está atrás, dos lados e laterais. Ao escutarmos uma música, ela ressoa dentro de nós, em um processo simbiótico.

A presença sonora, ao mesmo tempo, vibra, estende-se e adentra, fazendo meu corpo coexistir com o acontecimento sonoro. Mesmo que eu não queira, dando-me por conta ou não deste processo, ouço. (WENZEL; RITCHER, 2019, p.6).

Observamos esse fenômeno no meio urbano, por exemplo, na utilização dos sons em estabelecimentos comerciais, como lojas e bares. Além de o som ser utilizado como forma de captar clientes, ele também possibilita o ampliamto do espaço interno desses locais, estendendo-se para as calçadas e estabelecendo um novo limite espacial. Essas fronteiras, mesmo que invisíveis, inevitavelmente afetam os pedestres que ali passam (MAZER *et al.* 2020).

De forma semelhante, podemos observar, nos jogos de futebol, o poder de organização social das sonoridades. Nessa prática, o som afeta não apenas a articulação do público, mas também o próprio desempenho dos jogadores.

Assim, por meio dos sons, a torcida acredita levar o time que apoia rumo à vitória. Aqui, as técnicas sônicas desempenham tarefas tão díspares quanto viabilizar o uníssono ou a balbúrdia nas arquibancadas; incrementar a vontade dos jogadores para quem se torce, ou minar a moral dos adversários; disputar o espaço das arquibancadas, não só contra os rivais, mas também contra grupos torcedores do mesmo time, influir no ritmo e andamento do jogo, entre outras (MAZER *et al.*, 2020, p. 21).

As ondas sonoras atravessam nossos corpos a todo momento, inevitavelmente. Ao caminhar por uma praça, por exemplo, ouvimos os pássaros cantando; o farfalhar das árvores; os carros passando pela rua; as crianças e o ranger dos brinquedos no parquinho; as pessoas caminhando e conversando. Porém, se nos depararmos com um saxofonista tocando e determos nossa atenção para sua música, o resto dos sons parecem desaparecer ou diminuir de importância, mesmo que sigam existindo. Como Wenzel e Richter (2019, p. 5) colocam em seu ensaio: "ouço mil coisas, mas detenho-me escutando apenas as que quero".

Entretanto, pode ser um mistério delimitar o porquê escolhemos escutar determinados sons dentre tudo aquilo que ouvimos.

Ouçó mas não escuto. Escuto e ouço. Mesmo no que não ouço, escuto minhas memórias, meus pensamentos, minhas percepções e mundo vivido, pois em algum instante já ressoado em mim. Lateja em meu corpo a vibração sonora em ação de ouvir, mesmo quando impera a vontade de não me deter e escutar. Sempre ouço. O corpo é afetado e, mesmo quando não pretendo escutar, como ao soar de alguma música aleatória, o corpo afetado continua cantarolando sem que eu perceba. O corpo é tocado pela materialidade das ondas sonoras, apesar de sua invisibilidade. E, sendo tocado, modula e é modulado também (WENZEL; RITCHER, 2019, p. 5-6).

O som é uma perturbação física no ambiente. Ele possui direcionalidade: um som é mais discernível ao ser proferido voltado para o receptor. Ele possui peso, "já

que atinge a pele e nela exerce uma pressão" (MAZER *et al.*, 2020, p.17). Por fim, o som possui tamanho, pois ocupa um espaço dentro do audível. Assim, por mais que tentemos resistir à agência de determinado som, estamos necessariamente a todo momento sob influência de um campo vibracional, que nos leva a mover em simpatia.

A simpatia pode ser compreendida primeiramente do ponto de vista físico. Como Frantz (2019) explica, quando uma corda, que possui determinada frequência sonora, vibra, outras cordas que possuem frequências compatíveis a ela também irão vibrar. Esse fenômeno é conhecido como ressonância simpática e caracteriza uma das propriedades da acústica. Podemos observá-lo, por exemplo, agindo naturalmente em um piano e contribuindo para a sua sonoridade característica.

Porém, também podemos compreender o fenômeno da simpatia de forma subjetiva e psicológica. Do mesmo modo que fisicamente duas cordas vibram em conjunto por possuírem propriedades comuns, a simpatia ocorre entre dois indivíduos por meio do reconhecimento, atração e afeição. Portanto, o som, portador tanto de capacidades físicas quanto de potencialidades psicológicas, afeta-nos de ambas as maneiras.

## 2.2 Percepções Afetivas

Paul Zumthor, importante historiador da literatura e linguista suíço, que contribuiu muito nos estudos na área da oralidade, em seu livro *Performance, Recepção e Leitura*, afirma: "a audição é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto" (ZUMTHOR, 2007, p. 86 - 87). Ainda dentro do útero de nossas mães, ouvimos. E mesmo com pouquíssimos dias de vida, batemos nossos corações, em ritmo. O ritmo está intrínseco em nossos corpos, à medida que o coração bombeia em compasso, e ele se relaciona mutuamente com o nosso sentir. "Na presença do ritmo e em ritmos vivemos e sentimos, somos constituídos em emoções, saboreamos o mundo e criamos sentidos" (WENZEL; RITCHER, 2019, p. 9 -10).

Dentro dos estudos sobre som, em específico neste capítulo acerca do termo sonoridade, é indispensável estar em estado de estesia. Como coloca Maurice Merleau-Ponty, filósofo fenomenólogo francês, em seu livro *Fenomenologia da Percepção*:

Quando queremos ir mais longe na subjetividade, se colocamos em dúvida todas as coisas e em suspenso todas as nossas crenças, só conseguimos entrever o fundo inumano do qual, segundo a expressão de Rimbaud, "nós não estamos no mundo", como o horizonte de nossos envolvimentos particulares e como potência de algo em geral que é fantasma no mundo. O interior e o exterior são inseparáveis. O mundo está inteiro dentro de mim e eu estou inteiro fora de mim (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 546).

Como já apresentado no subcapítulo anterior, as ondas sonoras estão em simbiose com nosso corpo a todo momento. Sua capacidade de nos afetar é inevitável, e isso já é de conhecimento da humanidade há muito tempo. Baptista (2007), em sua dissertação no Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, explica como essa grande capacidade de sugestão e potencial narrativo do som é utilizada desde a Grécia Antiga, quando a música já era incorporada nas declamações, em insinuações melódicas. Em outros momentos da história, era utilizada em diversas formas de teatros: no circo, na ópera, no ballet e no cabaré. Também, acompanhava manifestações artísticas que antecederam o cinema, como as apresentações de lanterna mágica.

Nos escritos dos filósofos gregos Platão e Aristóteles (aproximadamente 350 a.C.), já existiam passagens descrevendo o *ethos* da música (BAPTISTA, 2007). Na concepção de Platão (*apud* DUFFECK, 2020), *ethos* possui relação com caráter, afetando como um indivíduo age nas situações familiares e de trabalho, ou seja, no seu modo de lidar com seu cotidiano. Já, para Aristóteles (*apud* DUFFECK, 2020), *ethos* possui um viés mais moral, também relacionado à ética e sendo regida por meio de normas. Assim, *ethos* diz respeito tanto "a valores instituídos e praticados coletivamente, como também para designar características individuais" (LIMA, 2011, p. 71).

A conexão do conceito de *ethos* com a música pode ser compreendida pela existência de uma diversidade de formas musicais na Grécia Antiga. Essas formas musicais possuíam determinadas características sonoras que remetiam a nações e tribos específicas, sendo catalogadas com seus respectivos nomes. Assim, surgiram os modos de composição musicais gregos: Dórico, Jônico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrico. Essa informação é importante visto que, desde aquela época, acreditava-se que a música de cada nação "não apenas poderia suscitar emoções em cada indivíduo, mas influenciar a formação do seu caráter" (DUFFECK, 2020, p. 26). Em decorrência disso, dentro da visão de Platão,

[...] os soldados deveriam ouvir músicas compostas nos modos dórico e frígio, pois isso os faria mais fortes; por outro lado, deveriam evitar os modos lídio, mixolídio e jônico, que reforçariam a sensação de medo e doçura (BAPTISTA, 2007, p.161).

Por consequência, esse potencial sugestivo da música foi utilizado por políticos, retóricos, filósofos e pedagogos. E a partir dessa série de conhecimentos, criou-se uma "sistematização e compilação destas informações conhecidas como Doutrina de *Ethos*, que explora essa relação entre a música e a ação humana" (DUFFECK, 2020, p. 27).

A Doutrina de *Ethos* defende que a música possui o potencial de modificar o estado de espírito dos ouvintes. Ela foi elaborada por meio de fórmulas melódicas denominadas *nómos*, as quais possuíam padrões rítmicos que expressavam determinadas sensações. A elaboração dessas fórmulas levou aos modos gregos, citados anteriormente. Unido a isso, os timbres dos instrumentos e das vozes também eram analisados sob essa perspectiva nômica, sempre buscando uma melhor combinação entre esses elementos e as fórmulas musicais (DUFFECK, 2020).

No presente trabalho, mais importante do que discorrer acerca dos modos gregos, a Doutrina de *Ethos* é relevante para o estudo das sonoridades agindo como comprovação do poder de sugestão da música. Ela exemplifica como esse potencial foi e segue sendo utilizado de diversas maneiras no transcorrer da história. Ademais, percebe-se como a criação de uma sonoridade vai além das escolhas melódicas e composicionais, possuindo relação com questões subjetivas e culturais, bem como exercendo funções sociais.

Na transição do século XVI para o século XVII, e perdurando até o século XVIII, com o encerramento da Renascença e o início do período Barroco, o potencial sugestivo da música passou a ser utilizado de forma mais objetiva. Assim, os compositores não buscavam compor para suscitar afetos e emoções particulares.

Essa técnica barroca, que buscava associar ideias literárias com figuras musicais no intuito de transformar abstrações em algo concreto que se pudesse sentir, nos é conhecida como Doutrina dos Afetos (DUFFECK, 2020, p. 36).

Primeiramente, para compreendermos melhor a Doutrina dos Afetos, faz-se necessário compreender o que o termo *afeto* significa. Como Duffeck (2020, p.23) explica, o afeto se relaciona ao humor ou à emoção. "Afeto é aquilo que você

manifesta (exprime) ou experimenta (sente) em relação a um objeto ou situação [...]" (DAMÁSIO *apud* DUFFECK, 2020, p. 23). Ademais, as emoções são públicas, enquanto os sentimentos são interiores. Ou seja, ao experimentarmos uma emoção, um "efeito" interno surge, reconhecido como sentimento. Assim, cada sentimento é gerado por uma emoção, o afeto (DAMÁSIO *apud* DUFFECK, 2020, p. 23).

Desse modo, a Doutrina dos Afetos se baseia na ideia de que a essência de uma composição vai além da representação de um sentimento. Ela seria uma materialização tangível de um estado de espírito emocional (BAPTISTA, 2007). Sendo assim, a música poderia inclusive substituir a linguagem verbal, pois ambas possuem a capacidade da retórica, ou, então, auxiliar a reforçar os afetos e as emoções transmitidos pelas palavras (DUFFECK, 2020).

Johann Mattheson<sup>3</sup> (MATTHESON *apud* DUFFECK, 2020), músico, teórico, compositor, cantor e organista alemão, foi um dos principais responsáveis pela sistematização dos afetos retórico-musicais. Em seu livro, *Der vollkommene Capellmeister*, ele realiza uma descrição dos afetos e os relaciona com sua representação musical.

Com base no livro supracitado de Mattheson, podemos mencionar a alegria, que é sentida através da propagação (Ausbreitung) de nosso espírito de vida (Lebens-Gesiter), então, seguindo em uma melodia natural e sensata, este afeto pode ser representado por saltos longos e largos. A tristeza, que é uma contração (Zusammenziehung) de partes sutis de nosso corpo, poderia ser representada por meio de intervalos estreitos e pequenos. O amor, que é uma dispersão (Zerstreuung) do espírito, poderia ser representado através de movimentos uniformes (gleichförmigen Verhältnissen) de sons. A esperança é uma elevação (Erhebung) da alma ou do espírito, enquanto o desespero é a sua queda total, um precipitar (Niedersturtz) do espírito, sendo assim, sua representação aconteceria de forma natural com o auxílio da própria métrica e pulsação (MATTHESON *apud* DUFFECK, 2020, p. 40 – 41, grifo do autor).

A Doutrina dos Afetos é interessante para o estudo das sonoridades e da audiovisão ao passo que, ao assistirmos a um filme, o som está continuamente criando significados sobre o que se vê. A música no cinema, inclusive, possui a capacidade de simbolizar um filme, ou seja, "[...] descrever de forma resumida o sentimento principal da narrativa" (CHION *apud* BAPTISTA, 2007, p. 22). A partir do conceito de valor agregado de Chion (*apud* BAPTISTA, 2007), podemos compreender como um efeito sonoro, criado por meio de um acréscimo de

---

<sup>3</sup> Originalmente publicado em 1713.

informação, de emoção ou de atmosfera, pode influenciar uma imagem e produzir sensações que parecem ser emanadas naturalmente por ela. Ou seja, o afeto representado sonoramente influencia nossa percepção acerca das imagens fílmicas.

### 2.3 O som e o cinema

A utilização da música no cinema com o intuito de afetar emocionalmente os espectadores é histórica. Desde o início do século XX, no curto período de vida do cinema mudo, a música já era utilizada nas sessões de cinema por meio de orquestras acompanhando os filmes, com partituras e improvisado. Porém, em 1927, com o filme *O cantor de Jazz*, do diretor Alan Crosland, e o advento dos *talkies*, o som de vozes reais e os efeitos sonoros, especulou-se que seria o fim da música para criação de ambiência e climas emocionais (BAPTISTA, 2007).

Dessa forma, iniciaram-se as primeiras teorizações acerca da necessidade e das funções do som e da música no cinema. Muitos cineastas, preocupados com a desvirtuação da sétima arte, chegaram a defender a estética do cinema mudo ou propuseram a utilização criativa do som. Porém, sentiu-se que algo faltava sem a música.

A partir desse momento, o cinema começou a usufruir do potencial sugestivo da música, com o objetivo de enriquecer suas próprias estratégias narrativas. E até a atualidade, quando os recursos tecnológicos permitem a criação de trilhas sonoras complexas, sons de todas as naturezas são integrados: desde instrumentos tradicionais de orquestra até étnicos, além de sons e ruídos diversos processados por poderosos softwares e geradores eletrônicos de sons (BAPTISTA, 2007, p. 10).

Ainda, se pensarmos em questões práticas, a utilização do som para o cinema fazia-se necessária por alguns fatores. De acordo com Gorbman (*apud* BAPTISTA, 2007), a música cobria o som do projetor, que distraía a audiência. Ademais, ela definia atmosferas, cenários históricos e geográficos; identificava personagens pela utilização do *leitmotiv*<sup>4</sup>; qualificava ações (perigo, animação, dúvida...) e, unida às legendas, compensava a ausência das falas dos personagens. Além disso, se pensarmos em questões subjetivas e até mesmo cognitivas, o cinema e a música se aproximam ainda mais.

---

<sup>4</sup> Representação sonora atribuída a determinado personagem, relacionamento ou outro fenômeno do filme, servindo para estabelecer reconhecimento (CHION *apud* BAPTISTA, 2007).

O cinema e a música são imediatamente assimilados porque são formados por mistérios que só podem ser decifrados através do nosso inconsciente. Uma imagem e um som guardam informações e sentidos que nem um milhão de palavras poderiam descrever, simplesmente porque sua essência não vem da razão (NUNES, 1998, p. 45).

Diferentemente da literatura e do teatro (que, de forma geral, trabalham com conceitos, ideias, sistemas de signos, etc, e nunca o objeto real), o cinema e a música trabalham com os sentidos em estado bruto, construindo uma obra por meio disso. Por consequência, é compreensível que o cinema buscasse conexão com a música.

O cinema e a música são experiências ligadas ao coletivo, tanto em relação à sua criação quanto fruição. Esse aspecto nos leva à próxima noção de sonoridade, que defende que essa podem atuar como marcas estético-políticas. Aqui, serão apresentados dois pontos principais: o primeiro, associado ao protagonismo que as sonoridades podem assumir nas produções sonoras; o segundo, sobre sua relação com o coletivo e os questionamentos possíveis a partir disso.

Didier Guigue (*apud* MAZER *et al.*, 2020) defende a sonoridade como fator de produção musical, e não apenas como mera consequência da criação musical. Ao se optar por determinada sonoridade, consequentemente essa escolha afeta a amálgama sociotécnica<sup>5</sup>. Assim, a busca por sonoridades específicas pode levar a determinadas escolhas técnicas. Segundo o autor:

[...] lembrando que a sonoridade sempre aconteceu na música, mas que foi se tornando fator de composição a partir de Debussy até chegar em Stockhausen. *É como se a sonoridade tivesse passado a ser um dos guias da composição*, assim como a tonalidade e a rítmica (GUIGUE *apud* MAZER *et al.*, 2020, p. 26, grifo do autor).

No cinema, as emoções produzidas no espectador pelo som associam-se para além das questões causais da narrativa fílmica. Os valores afetivos, emocionais, físicos e estéticos de um som também estão relacionados "[...] às qualidades específicas de timbre e de textura, ao seu frémito" (CHION, 2011, p. 31). Ainda, Guigue (*apud* MAZER *et al.*, 2020) relaciona a sonoridade às propriedades acústicas do som<sup>6</sup>. Ainda, afirma que ela atua como "um arranjo complexo capaz de modular o movimento de transformação das formas musicais" (GUIGUE *apud*

---

<sup>5</sup> União e fusão de inúmeros fatores, como instrumentos utilizados, microfones, gravadores, ambiente acústico, músicos e até o próprio engenheiro de som.

<sup>6</sup> Volume, altura e timbre.

MAZER *et al.*, 2020, p. 27). Portanto, pode-se concluir que a recorrência de certas sonoridades em determinadas narrativas também se relaciona com as características acústicas específicas desses sons, portadores de potencialidades afetivas.

Entretanto, por mais que possamos fazer uma análise individual tanto das características causais quanto das propriedades acústicas do som, ao escutarmos uma música ou ao assistirmos a um filme, não seremos afetados por esses elementos separadamente. Isso ocorre através do fenômeno audiovisual batizado por Chion (*apud* BAPTISTA, 2007) como *síncrese* (neologismo criado a partir das palavras *síntese* e *sincronização*), em que dois fenômenos sensoriais simultâneos (imagem e som) são percebidos como um só evento procedente da mesma fonte. Assim, apesar de realizarmos um processo analítico consciente, as emoções produzidas por uma obra audiovisual serão sempre fruto da sinergia entre elementos visuais e sonoros, guiados pela narrativa.

De maneira semelhante, relações sociais e políticas influenciam nas escolhas técnicas e nas características acústicas das criações musicais. "As sonoridades funcionam também como políticas de produção de hábitos, ambientes e comunidades" (MAZER *et al.*, 2020, p. 27). Dessa forma, as sonoridades dizem respeito a quem as produz e pode produzir, bem como a quem participa e pode participar da sua fruição sonora.

Ranciére (2015) chama esse fenômeno de partilha do sensível. Essa expressão refere-se ao compartilhamento e junção de práticas artísticas e práticas políticas, relacionadas ao nosso modo de agir e ser no mundo coletivamente. É um modo de pensar obras de arte (nesse trabalho, especificamente as sonoridades, a música e o cinema), no "seu modo de inscrição de sentido no mundo e como elas agem sobre estruturas sociais" (MAZER *et al.*, 2020, p. 27).

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÉRE, 2015, p. 15).

A partir dessas últimas perspectivas, podemos observar que "as sonoridades agenciam hábitos musicais, sociais e políticos" (MAZER *et al.*, 2015, p. 28). É

importantíssimo termos isso em mente para analisarmos de que modos as sonoridades nos afetam, bem como nós as criamos.

Todas as percepções previamente apresentadas acerca do termo sonoridade nos possibilitam ferramentas de análise para o presente trabalho. Assim, será possível compreender melhor as escolhas sonoras do compositor Gustavo Santaolalla na criação de suas músicas, trilhas musicais originais e atmosferas sonoras. Em especial, como elas imprimem sensações de melancolia relacionadas às imagens. Logo, partindo do princípio de que a história e a tecnologia afetam as sonoridades, será necessário conhecer o instrumento musical característico de seu trabalho: o ronroco.

### **3. RONROCO**

O ronroco, instrumento musical muito utilizado por Gustavo Santaolalla, é da família dos charangos. Charango é um termo genérico "para uma série de instrumentos de cordas dos Andes, com um registro, conteúdo e significado claramente definidos" (OMANG, 2011, p. 43, tradução nossa). O ronroco é um instrumento musical proeminente da tradição cultural andina, que pode ser definida como uma hibridização de elementos europeus e indígenas.

Compreendermos o contexto histórico em que o ronroco se desenvolveu é relevante ao passo que, mesmo sem percebermos conscientemente, a história por trás de certo instrumento imprime sonoramente e influencia nossa percepção. Como apresentado no capítulo anterior, analisarmos as perspectivas históricas e tecnológicas, que se influenciam mutuamente, pode ser o primeiro passo para entendermos melhor sobre determinada sonoridade. Mitos, registros históricos, histórias de tradição oral, costumes, etc., todos esses aspectos se inter-relacionam e são relevantes ao analisarmos as sonoridades.

Desse modo, Omang (2011) destaca a importância de compreendermos a diferença entre a tradição do charango, que é o resultado de quase 500 anos de traduções e modificações no artesanato e na música andina, e a da guitarra, que consiste na apropriação de um instrumento que já possuía uma forma definida na Espanha do século XIX. Assim, primeiramente, realizaremos uma regressão histórica do charango na América Latina.

### 3.1 Contexto histórico

Antes da colonização gradual do continente sul-americano, a partir de 1492, não existiam instrumentos musicais de cordas aqui. As fontes acessíveis indicam apenas a existência de flautas e similares. Assim, a partir da colonização espanhola e portuguesa, os instrumentos de cordas começaram a ser introduzidos na cultura indígena.

Essa introdução na cultura indígena pode ter várias razões, mas possui duas dimensões centrais. Se a música desempenhava um papel primordial nas comunidades indígenas, não é surpreendente que os instrumentos tenham sido algumas das primeiras novidades na bagagem cultural europeia a despertar interesse e serem apropriados pela cultura indígena. Além disso, os instrumentos musicais possibilitam comunicação entre culturas sem a necessidade de se ter uma tradução linguística. Ademais, os europeus utilizavam a música centralmente em seus serviços religiosos e funções da igreja, ao mesmo tempo em que estabeleciam escolas e conservatórios para educar músicos (OMANG, 2011, p. 14, tradução nossa).

A música teve papel significativo no processo de colonização. Isso pode ser confirmado com o fato de que, por exemplo, "o Conservatório de Música do México, foi fundado em 1527, apenas 6 anos após a conquista da capital do império asteca, Tenochtitlán" (OMANG, 2011, p. 15, tradução nossa). Escolas de construção de instrumentos musicais também foram criadas, com o intuito de ensinar uma "habilidade útil" aos povos indígenas. A importância dos instrumentos musicais de corda era tão considerável na tradição espanhola que, em 1568, na Cidade do México, o vice-rei promulgou o seguinte regulamento:

Que o oficial fabricante de instrumentos de corda se examine e saiba como fazer um claviórgão, um cravo, um monocórdio, um alaúde, um bigüela com arco, uma harpa, uma grande bigüela de peças e outras bigüelas menores, e se ele não souber, que seja examinado por aqueles que sabem... E que só use isso quem for um oficial qualificado, sob a supervisão do prefeito e dos inspetores de marcenaria, sob pena de o oficial ser multado em dez pesos, se não comparecer. Que o oficial que não for qualificado não tenha uma loja, sob a mesma pena; e também deve ser examinado na confecção de uma bigüela com entalhes de motivos ornamentais, e isso deve ser comprovado; e aquele que não souber fazer isso não será examinado nem poderá abrir uma loja (VACA *apud* OMANG, 2011, p. 15, tradução nossa).

Omang (2011, tradução nossa) afirma que essa visível rigidez europeia acerca dos instrumentos musicais de corda ocorria em especial pela sua utilização em práticas religiosas. Entretanto, era nos espaços culturais indígenas e mestiços

que a música podia ser tocada com menos restrições, abrindo a possibilidade para novas expressões e o nascimento de novos instrumentos musicais. Por isso, é provável que tenha sido nesse ambiente que o charango, e em consequência o ronroco, tenham sido criados.

A execução e a afinação também nos dizem muito sobre o ambiente em que as expressões musicais se desenvolveram. A prática de música popular em ambientes externos privilegiou instrumentos com afinação mais aguda, já que frequências mais altas carregam os sons em maiores distâncias. Pelo mesmo motivo era mais utilizada a execução *rasgueada*, ou seja, o ato de tocar as cordas de uma única vez, pois assim era produzido um som com maior volume (OMANG, 2011).

Enquanto isso, tanto as afinações mais graves quanto a técnica de execução chamada *punteado*, em que as cordas são dedilhadas, necessitavam de um ambiente mais silencioso para ser ouvido.

Uma confirmação indireta disso pode ser encontrada ao examinarmos mais de perto as principais descrições (dicionários) das línguas mexicanas Nahuatl, Mixtec e P'urhepecha do início do período colonial. Em um estudo comparativo de Thomas Stanford sobre termos relacionados à música nesses três dicionários, descobrimos que o significado etimológico da expressão espanhola 'tocar vihuela' (tocar / dedilhar a vihuela) contrasta com todos os três idiomas indígenas, que preferem a expressão 'slâ pâ vihuela' (bater na vihuela). Essa diferença indica uma compreensão diferente do instrumento como melódico ou rítmico (STANFORD *apud* OMANG, 2011, p. 18-19, tradução nossa).

Pelo charango ser um instrumento musical relacionado às culturas indígenas, ele possui uma série de tradições folclóricas e míticas atribuídas a ele. Sua origem é comumente discutida, visto que existe uma continuidade étnica e cultural que perpassa as fronteiras atuais entre diferentes países. Tanto Bolívia quanto Peru já concederam ao charango título de patrimônio cultural e imaterial nacional, e a Bolívia, inclusive, " [...] solicitou à UNESCO que o charango fosse reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade" (OMANG, 2011, p. 49, tradução nossa).

Desse modo, é difícil definir uma única origem, existindo mais de uma perspectiva. A primeira versão consiste em um mito amplamente conhecido nos Andes, originado na etnia aymara.

## K'irk"impit jamp'atumpita (O Tatu e o Sapo)

Dizem que havia um pequeno lago chamado Lago Verde, onde havia muitos sapos e onde também havia muitos tatus por perto.

À beira do Lago Verde, os sapos cantavam à noite.

Um tatu ouviu e disse: "Eles cantam tão lindamente."

Então, o tatu desceu até a margem e disse assim: "Irmãzinho, venha aqui um pouco e me ensine a dançar, me ensine a cantar."

O sapo não saiu do lago, e o tatu implorou e pediu com o coração partido, dizem.

Foi quando o sapo falou das profundezas: "Você deve dar três voltas naquele monte de areia ali. Quando terminar, vou chamá-lo com um lençol branco, mas se eu não chamar, você terá que dar mais uma volta."

O tatu não correu, foi devagar, e nem mesmo deu três voltas, apenas duas, quando já estava exausto. Ele olhou para suas unhas, que estavam completamente gastas.

Então, o sapo apareceu ao lado dele novamente e disse: "Ai, tatu... você acha que pode me vencer, que quer me desafiar. Costumava me derrubar de costas quando você saía para passear, agora eu também vou te derrubar de costas."

O tatu respondeu: "Eu quero tanto aprender a cantar, tão suavemente e lindamente, que desgastei completamente minhas unhas."

O sapo então disse ao tatu: "Se você quiser aprender a cantar, isso lhe custará a vida."

E o tatu respondeu: "Eu aceito, mesmo que me custe a vida."

O sapo olhou para o tatu e disse: "Agora vou deixá-lo aqui de barriga para cima, e assim você aprenderá a cantar e no futuro fará os pobres e os ricos dançarem. E assim o sapo deixou o tatu.

Então, o tatu morreu de fome.

E as pessoas o pegaram e fizeram um charango com ele.

E foi assim que o tatu que queria aprender a cantar se tornou um charango.

Esta é a história do tatu e do sapo (DE DIOS; TALE *apud* OMANG, 2011, p. 44-45, tradução nossa).

Omang (2011) explica que, para compreendermos esse mito, precisamos ter conhecimento prévio de certas referências culturais e códigos linguísticos. Os tatus, por exemplo, são animais preguiçosos que, ao caírem de costas, utilizam suas unhas para se virarem e levantarem. Também, são animais onívoros que se alimentam inclusive de sapos.

Os mitos, apesar de serem histórias aparentemente inventadas, sempre nos apresentam algumas possíveis realidades. Assim, existe a grande possibilidade de o primeiro charango ter sido feito da carapaça de um tatu. Porém, a geografia influencia diretamente nessas informações.

O povo aymara, responsável por essa história, é originário das terras altas, incluindo cidades como La Paz, Oruro e Potosí, com lagos, sem florestas e áreas ideais para os tatus. Já o povo quechua é mais presente nos vales, com clima temperado, áreas florestais e cidades como Cochabamba e Sucre. Por isso, na cultura quechua, os charangos eram esculpido em uma peça de madeira única.

Inclusive, no Peru, onde a etnia quechua é predominante, "os charangos historicamente também eram feitos de madeira, embora fossem colados com várias partes e não esculpido diretamente do tronco" (OMANG, 2011, p. 46, tradução nossa).

Omang (2011) explica, inclusive, como as variantes de nomes de charangos muitas vezes estão ligadas ao local onde são utilizados, bem como suas designações na língua dos povos quéchuas e aymaras. Porém, outras ainda, como o ronroco, são descrições onomatopéicas do som. Ronroco, por exemplo, significa ronco, ou até mesmo rouco.

De qualquer modo, e independentemente da sua origem, o charango é um instrumento que possui variações baseadas na geografia e cultura onde está inserido. Thomas Turino (1994), etnomusicólogo norte-americano, argumenta que os camponeses, por exemplo, preferiam charangos com cordas de aço que produziam sons mais estridentes e agudos. Suas músicas e danças geralmente estavam relacionadas a contextos e rituais específicos, como plantio e colheita. Geralmente executavam o charango de modo dedilhado, com uma linha melódica pouco definida. Já os "charangos mestiços", de acordo com Turino (1994), possuíam cordas de nylon. Seu modo de tocar diferenciava-se pela técnica de *t'ipi* (termo quíchua, que significa beliscar). Ou seja, como Omang (2011) pensa, provavelmente eles tiveram maior influência da tradição da guitarra.

### **3.2 Estética e Política**

Como apresentado anteriormente, muitas escolhas em relação aos materiais de construção, tanto do charango quanto do ronroco, estão relacionadas ao que estava disponível no local no momento. Entretanto, algumas escolhas estéticas relacionadas à construção vão para além disso: possuem viés político. Aqui, observamos nitidamente como as sonoridades atuam como marcas estético-políticas (MAZER *et al.*, 2020).

A maior parte dos instrumentos musicais de corda são simétricos em relação ao seu eixo. Podemos observar isso nos violões, guitarras, baixos, etc. Porém, os charangos e os ronrocos não seguem essa regra.

Como Omang (2011) coloca, acusticamente isso faz uma diferença mínima, entretanto essa estética é típica da tradição do charango, que vai na direção

contrária aos ideais de beleza europeus. Ela possui origem nas raízes de um forte discurso nacionalista que se desenvolveu ao decorrer do século XX por toda a América Latina. Esse discurso se baseava na herança cultural indígena, que visava criar uma identidade que fosse para além das fronteiras nacionais, conectando uma comunidade em comum, a fim de causar impacto na política interna dos estados.

A base histórica é a injustiça social sofrida pela população indígena. Muitas histórias foram apagadas. Todo o território da América Latina foi (e segue sendo) constantemente invadido, violentado e explorado de inúmeras formas, “[...] sejam eles espanhóis, elite local, Estados Unidos, fascistas ou o sistema capitalista - não importa quem seja o agressor, desde que haja um” (OMANG, 2011, p. 73, tradução nossa).

Dentro desses elementos identitários, está a estética. Desse modo, os charangos e os ronrocos também buscam incorporar elementos indígenas, inspirando-se em relevos figurativos, desenhos, arquitetura e objetos preservados do período antes da invasão europeia. A assimetria é um dos aspectos importantes, pois se opõe diretamente aos ideais simétricos de construção de instrumentos europeus muito estabelecidos no Renascimento.

As pequenas figuras e padrões frequentemente incorporados buscam inspiração em símbolos e visões de mundo indígenas. Os golpeadores e tiras são brilhantes e coloridos, enquanto as cabeças muitas vezes são decoradas com fitas, miçangas e espelhos pendurados. Um charango "autêntico" deve ser mais áspero e menos polido do que os instrumentos de corda europeus (OMANG, 2011, p. 73, tradução nossa).

O charango e o ronroco surgiram em um contexto histórico e social injusto, de dominação, violência e apagamento. Logo, como os fenômenos sociais também agenciam as sonoridades, é de se esperar que isso influenciasse esses instrumentos musicais sonoramente, tanto no modo da sua construção quanto de se tocar. A simplicidade, solidão e melancolia, talvez até decorrente de uma impotência sentida pelos povos originários em relação à colonização, está impressa na sonoridade do charango.

Omang (2011) afirma que um símbolo que representa muito bem a figura do autêntico tocador de charango é o do pastor, ou, em espanhol, *el arriero*: pessoa que trabalha em terras altas, onde as distâncias entre os pastos são longas, exigindo longas caminhadas solitárias, apenas na companhia dos animais. Esse simbolismo ocorre primeiramente pelo charango ser considerado um instrumento do

povo, proveniente da herança indígena, que está muito conectada à natureza, ao plantio, aos ciclos, aos animais e ao silêncio. É um instrumento dos emigrantes, visto que por ser pequeno o suficiente, é fácil de ser transportado, podendo inclusive ser tocado enquanto se caminha.

Atualmente, o charango e em específico o ronroco são instrumentos que vêm sendo absorvidos por orquestras, visto que hoje a maior parte dos ronrocos "[...] são instrumentos elaborados e de alta qualidade, muitas vezes com um design cuidadosamente planejado e individualizado [...]" (OMANG, 2011, p. 59, tradução nossa). Ambos os instrumentos vêm passando por um processo de intelectualização, em que a virtuosidade e a técnica são mais importantes do que o uso cotidiano. Certamente, isso destaca a versatilidade desses instrumentos.

Porém, o símbolo do pastor é importante para entendermos o que está atrelado ao nosso imaginário sonoro ao escutarmos o som do charango. É essencial para compreendermos a importância cultural desse instrumento, não apenas na música andina e boliviana, mas sim nas sonoridades da própria América Latina. Tanto o charango quanto o ronroco são símbolos de resistência e luta das classes marginalizadas. E acima de tudo, são prova da importância da valorização das sonoridades latinas e do seu potencial afetivo.

A utilização do ronroco pelo compositor Gustavo Santaolalla possivelmente contribui para a impressão de uma sonoridade latina nas imagens, visto que inconscientemente podemos relacionar o som desse instrumento ao contexto histórico em que ele está inserido. De maneira semelhante, o sentimento de melancolia também pode estar presente nas trilhas musicais compostas com ele. Entretanto, para compreender melhor esse aspecto, faz-se necessária uma explicação mais aprofundada do que caracteriza esse sentimento.

#### **4. MELANCOLIA**

O escritor Denilson Lopes, no início de seu livro *Nós os mortos: Melancolia e Neo-Barroco*, escreve o seguinte trecho:

A melancolia é uma pérola, um cristal, uma senha, um abracadabra, mais que um enigma, um mistério, sua suave, complexa, inefável e, de alguma forma, sagrada significação me dava a ilusão de poder responder tudo. Desde muito cedo, desde que me lembro de mim, fui impelido por esta força da morte, que mudou minhas próprias origens e meu rumo. Conhecia a melancolia antes do nome. O nome foi uma revelação (LOPES, 1999, p. 7).

O sentimento de melancolia é difícil de ser definido. Ele é comumente utilizado como sinônimo de depressão e é atribuído à Modernidade. Entretanto, por mais que a melancolia pareça um sentimento inerente ao mundo moderno, ela não é e faz parte do ser humano desde civilizações muito antigas.

Para entendê-la na atualidade e compreender como ela nos afeta, é necessário fazer uma breve regressão no tempo, encontrando sua expressão mais antiga em um poema escrito à cerca de 1850 a.C., no Egito, intitulado *O homem que estava fatigado de viver*. Seus versos são significativos acerca do sofrimento, do abandono e da solidão.

É muito penoso que minha alma não fale comigo.  
 É tão insuportável que inclusive gritar torna-se inútil, tanto que ela me ignora.  
 Que minha alma não parta! Que ela me seja favorável vendo meu desamparo!  
 [...] em meu corpo com uma corda,  
 Pois é impossível que ela escape de mim no dia do infortúnio!  
 Mas veja, minha alma se afasta de mim, porque eu sou incapaz de escutá-la!  
 Assim, me arrasta infalivelmente em direção à morte, antes que esta me sobrevenha, porque ela [a alma] me abandona agora em minhas dores, consumido sem recursos.

(HERSANT *apud* IOSHIMOTO, 2009, p. 70-71).

Poderíamos seguir citando outras aparições da melancolia na humanidade, como nos versos 200-203 do conto VI da *Ilíada*, de Homero, em que o personagem Belerofonte apresenta um quadro sintomático de melancolia: “Mas quando alvo do ódio dos deuses, [Belerofonte] errava solitário nas planícies de Ale, com o coração devorado pela dor e afastado dos passos dos homens” (STAROBINSKI *apud* IOSHIMOTO, 2009, p. 71).

O herói Belerofonte não tinha nenhum motivo para esse vazio profundo, nem para se isolar dos outros, pois não havia cometido nenhum crime contra os deuses. Pelo contrário, havia muitas virtudes e inclusive enfrentou e superou inúmeras dificuldades impostas pelos homens. Entretanto, mesmo assim, seu espírito não encontrou o merecido descanso.

Ioshimoto (2009) segue explicando que, além de Belerofonte, outros heróis míticos, como Ajáx e Hércules, estão relacionados a sintomas melancólicos, como o temor, a misantropia e até dores viscerais. Esses heróis, ao serem atingidos pela loucura enviada pelos deuses, eram acometidos pela melancolia. Ao mesmo passo

em que a melancolia vinha do divino, era vista como um castigo ou vingança vinda dos deuses.

Aqui, já se pode ver a ambivalência da melancolia. Ao passo que indica um vazio, uma depressão, também é indício de genialidade. Como se perguntava Aristóteles (ou algum discípulo), na Grécia Antiga: “Por que todos os indivíduos excepcionais, na atividade filosófica ou política, artística ou literária, têm um temperamento melancólico e atrabiliário, sendo mesmo afetados pelos estados doentios que derivam disso?” (MELANCOLIA, 2018).

No episódio Melancolia (2018), no podcast Estado da Arte, publicado pelo Estadão, os convidados Ivan Farias, Lilian Wurzba e Rodrigo Petronio, afirmam que esse sentimento de falta só ganha o nome “melancolia” por volta de IV a.C., com a Teoria dos Quatro Humores. De possível autoria de Políbio, genro de Hipócrates, e posteriormente continuada por Galeno, a teoria nomeia os princípios que constituem o corpo humano: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra. O equilíbrio entre esses quatro aspectos levaria à saúde, enquanto o desequilíbrio, às patologias. A partir dela, inicia-se a tentativa em interiorizar as causas das doenças, voltando-se à *physis*.

De acordo com Ioshimoto (2009), a medicina hipocrática consistiu numa tentativa de compreender transtornos comportamentais a partir da constituição física do corpo humano, excluindo intervenções sobrenaturais. Dessa forma, o termo melancolia é formado a partir da associação entre as palavras *mélas* (negro) e *kholé* (bile), ou seja, bile negra, sendo uma doença que surgiria a partir da degeneração da bile amarela ou do sangue (HERSANT *apud* IOSHIMOTO, 2009). Com o objetivo de encontrar uma cura física e concreta para os melancólicos, métodos expulsivos eram adotados, como sangrias, catarses e vomitórios. A grande diferença da melancolia era o fato de ela ser a única enfermidade que tinha como sintomas a alteração mental, com variações entre o medo, a misantropia, a falta de sociabilidade, a tristeza e até a loucura.

Entretanto, na Idade Média, com a ascensão e o predomínio das concepções religiosas, surge um conflito com as ideias “médicas racionalistas” concebidas por Hipócrates e outros médicos da época. Assim, o melancólico passa a ser visto como alguém afastado de Deus, adoecido de alma e até demoníaco. Como Solomon (2001) coloca, no período da Inquisição, no século XIII, pela teoria de São Tomás de Aquino, quando hierarquicamente a alma estava acima do corpo, concluía-se que a

alma não estaria sujeita a doenças corporais. Porém, quando a alma estava abaixo do divino, era sujeita ou a Deus, ou a Satã. Logo, as enfermidades ocorriam ou por causas corpóreas, ou por causas da alma. No caso, a melancolia era atribuída à alma.

A partir disso, a Igreja Medieval definiu nove pecados mortais, que foram posteriormente compactados em sete. Entre esses estava a melancolia, intitulada *acedia*, ou seja, tristeza profunda, desânimo e preguiça.

Os monges eram especialmente propensos a desenvolver *acedia*, que entre eles se manifestava através de exaustão, apatia, tristeza ou desalento, inquietação, aversão à cela e à vida ascética e anseio pela família e pela vida anterior. A *acedia* era diferente da tristeza (*tristitia*), que leva o homem de volta a Deus e ao arrependimento (SOLOMON, 2001, p. 300, grifo do autor).

Como Ivan, Lilian e Rodrigo (MELANCOLIA, 2018) apresentam, a melancolia foi um marco na transição da Idade Média para a Idade Moderna. Inclusive, a gravura “Melancolia I”, de Albrecht Dürer, de 1514, é uma das marcas artísticas desse período. Ela representava o humor menos desejável dentro da teoria dos quatro humores, já que os melancólicos eram considerados propensos à loucura, ao mesmo passo que já adentrava o pensamento renascentista, que vinculava a melancolia ao gênio criativo (THE MET, 2023).

Com a chegada ao Renascimento, com a teoria heliocêntrica e o antropocentrismo, Deus passa a não ser mais o centro de tudo. Agora esse posto é do homem. O Renascimento romantizou a depressão e criou a figura do gênio melancólico “cuja apatia significava insight e cuja fragilidade era o preço pago pela visão artística e a complexidade da alma” (SOLOMON, 2001, p. 290). Nesse momento, com o Racionalismo crescente e, por consequência, o afastamento do divino, que anteriormente dava certo consolo em relação ao sentido da vida, o homem se vê por conta própria, contribuindo para o sentimento de melancolia.

Na Idade Moderna, mais precisamente no ano de 1621, com a publicação do livro *Anatomia da Melancolia*, por Robert Burton, um estudo pioneiro acerca das doenças mentais que dissecou a melancolia, foi possível analisá-la de forma mais específica e trazer opiniões de diferentes áreas do conhecimento. Porém, como explica Solomon (2001), a importância da obra de Burton não está necessariamente na conciliação de opiniões conflitantes, mas sim na existência e tolerância das contradições.

Para o leitor moderno, isso às vezes parece bizarro; no entanto, o mesmo leitor, examinando textos publicados recentemente pelo Instituto Nacional de Saúde Mental, descobrirá que a complexidade das doenças depressivas será precisamente no fato de serem sobredeterminadas - que a depressão é o destino comum ao qual muitos caminhos conduzem e que, em qualquer indivíduo, um certo conjunto de sintomas pode ser o resultado de apenas um ou de vários desses caminhos (SOLOMON, 2001, p. 308).

Nesse mesmo período, a melancolia passa a receber inúmeras classificações médicas, como uma tentativa de adequá-la aos parâmetros científicos vigentes. A visão do homem melancólico como alguém genial começa novamente a decair. Porém, os relatos dessa época, que incluem delírios os mais diversos que levavam ao comportamento melancólico, assemelham-se aos dias atuais. Logo:

[...] com o avanço da modernidade, a natureza delirante da depressão tende a ser menos específica. Todos esses delirantes do século XVII estão na verdade manifestando paranoias, temores de conspiração e a sensação de que as demandas comuns da vida estão além de seu alcance. Tais sensações são absolutamente características da depressão moderna (SOLOMON, 2001, p. 312).

No século XIX, com o surgimento dos manuais de psiquiatria, iniciaram-se algumas discussões acerca do termo “melancolia”. Adolf Meyer, psiquiatra suíço, contribuiu para a substituição do termo por “depressão”. De acordo com ele, a substituição fazia-se necessária, pois a melancolia trata-se de algo que desconhecemos (JACKSON *apud* IOSHIMOTO, 2009).

Sigmund Freud (2013), "pai da psicanálise", em seu livro *Luto e Melancolia*, afirma que o luto é uma tristeza advinda da perda de um objeto real, em geral, após a perda de uma pessoa querida. Geralmente aquele que está de luto perde o interesse pelo mundo externo e se afasta de tudo que o lembre da pessoa falecida. Entretanto, o luto não é visto como um estado patológico, mesmo ele mudando o curso natural da vida. Apenas espera-se passar.

Diferente disso, a melancolia caracteriza-se por “um desânimo profundamente doloroso” (FREUD, 2013, p. 28) que, apesar de se aproximar do luto, diferencia-se em alguns aspectos. Mesmo que ela possa ocorrer como uma reação à morte do objeto amado, ela pode acontecer quando esse objeto não morreu realmente. Dessa forma, não se consegue discernir com clareza o que se perdeu. Para Freud: “Isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente” (FREUD, 2013, p. 29).

O luto é passageiro enquanto a melancolia seria algo mais profundo, podendo ter até origem desconhecida. A melancolia não é apenas uma tristeza ou fruto de uma desilusão amorosa, ela nasce da "percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos" (LOPES, 1999, p. 15). Carl Gustav Jung, psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica, afirmava que a melancolia faria parte de um processo típico da alma (JUNG *apud* IOSHIMOTO, 2009).

Jung (2016) parte do fato de a nossa realidade ter sido dominada pelo intelecto, pelo qual aparentemente dominamos a natureza e utilizamos da nossa capacidade inventiva para criar máquinas. Entretanto, as mudanças foram e seguem sendo tão rápidas que o nosso inconsciente se encontra desamparado. "Nossas vidas são agora dominadas por uma deusa, a Razão, que é nossa ilusão maior e mais trágica" (JUNG, 2016, p. 128).

Ailton Krenak (2020), líder indígena, escreveu em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* sobre o Antropoceno, a era que começou com a Primeira Revolução Industrial e nos trouxe até onde nos encontramos. Para Krenak, a desconexão com a natureza surgida nesse período torna a exploração de seus recursos possível.

Quando despersonalizados o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos, não só aos que em diferente graduação são chamados de índios, indígenas ou povos indígenas, mas a todos (KRENAK, 2016, p.49-50).

Nosso afastamento da natureza, das práticas ritualísticas, religiosas e místicas faz com que não existam mais deuses os quais possamos invocar, pois "as divindades prestimosas já fugiram dos bosques, dos rios, das montanhas e dos animais e os homens-deuses desapareceram no mais profundo do nosso inconsciente" (JUNG, 2016, p. 128). Porém, por mais que possamos pensar que não estamos mais sob a agência dessas influências ancestrais, elas ainda atuam sobre nós. Como coloca Jung (*apud* IOSHIMOTO, 2009), assim como o corpo humano possui uma pré-história anatômica de milhões de anos, podendo perceber-se em sua forma atual todos os períodos anteriores do seu desenvolvimento até o presente, por que o mesmo fator não aconteceria com a psique?

A psique humana não se reduz à consciência ou às experiências pessoais, como quer a psicologia moderna, mas antes inclui um substrato mais amplo de natureza suprapessoal ou transpessoal que se manifesta em padrões e imagens universais, observados nos mitos e nas religiões (JUNG, *apud* IOSHIMOTO, 2009, p. 133).

Assim, do mesmo modo que biologicamente possuímos formas típicas de reação, ou seja, nosso instinto, a psique também possui modos típicos de apreensão que se encontram em sua camada mais profunda: os arquétipos. Esses, " [...] são impessoais e funcionam como forças motrizes [...] " (JUNG, *apud* IOSHIMOTO, 2009, p. 133), não passando por um processo consciente. "[...] São as imagens coletivas que despertam emoções profundas, a exemplo daquelas encontradas na arte, nos mitos e nas religiões" (IOSHIMOTO, 2009, p. 134).

Simbolicamente, a melancolia pode ser compreendida como a manifestação de um processo psíquico desconhecido, logo, inconsciente. Entretanto, por estar presente em absolutamente todos nós, revela um aspecto da natureza humana (IOSHIMOTO, 2009).

Cada ser humano, ao nascer, possui originalmente um sentimento de totalidade, ou seja, "[...] um sentido poderoso e completo do *self*" (JUNG, 2016, p. 167). O *self* pode ser compreendido como o "si mesmo", ou seja, a totalidade da psique, a autoridade suprema. É a partir dele que surge o *ego*, à medida que o indivíduo cresce, que estará para sempre submetido ao *self*. Desse modo, o *self* é o arquétipo estruturante (IOSHIMOTO, 2009).

Como Ioshimoto (2009) explica, o *self* pode ser expresso nos temas e imagens que representam centro, união dos opostos e eixo do universo. Toda representação de um valor supremo, como profetas, salvadores e divindades, podem simbolizar o *self*. Logo, "o fator psicológico que, dentro do homem, possui um valor supremo, age como 'Deus'" (JUNG, 1978, online). Podemos compreender a relação entre *self* e *ego* como a relação entre homem e seu Criador, sendo o mito da Criação uma expressão simbólica disso.

O mito do Jardim do Éden exemplifica o início da relação entre *ego* e *self*, quando o *ego* ainda se encontrava identificado com o *self*. Nesse momento, o indivíduo encontra-se em um "[...] estado de unicidade e perfeição inconscientes [...]" (IOSHIMOTO, 2009, p. 135). Simbolicamente, assim como Adão e Eva, que viviam em completa conexão e paz com o divino, isso significa que originalmente "[...] a psique humana era completa e autossuficiente, como a própria divindade [...]"

(IOSHIMOTO, 2009, p. 135). Esse estado encontra-se na infância, por exemplo, onde não há diferenciação e limites em relação ao eu, ao outro e conseqüentemente ao mundo. Os limites externos, por mais que existam, não são significativos o suficiente para perturbar a harmonia interior.

Ioshimoto (2009) segue explicando como essa limitação só ocorre até o ser perceber não existir a divindade que acreditava ser, além de não possuir todo o poder que imaginava ter. Aqui ocorre a separação entre o eu e o *self*, nascendo o *ego*, ou seja, a diferenciação entre *eu-mundo-divindade*. De forma simbólica: o ser humano come o fruto proibido e do conhecimento, deparando-se com suas limitações, sendo expulso do paraíso e separando-se eternamente de Deus. Essa separação é necessária para a criação e o desenvolvimento da consciência e individualidade. Porém, "[...] essa separação nunca poderá ser absoluta sem lesar gravemente o sentido original de totalidade" (JUNG, 2016, p. 168).

Ao mesmo passo que essa separação pode gerar a consciência, ela cria uma ferida incurável conseqüente da dor da separação com o *self*. O *eu* experimenta os sentimentos de vazio, abandono, falta de sentido, expressando-se em símbolos de queda, exílio, abismo, buraco... Em suma, as imagens, descrições e até sintomas da melancolia. Assim, a partir do momento em que o *ego* é criado, geralmente ao final da adolescência, o indivíduo estará sempre em uma tentativa de reconexão com essa totalidade primordial, o *self*.

A melancolia torna-se um aspecto inerente à alma, uma condição humana. Ela é paradoxal: para o *ego* identificar-se com a realidade, necessita abandonar a divindade a qual está identificado; mas para sentir-se melhor com sua existência, precisa se reconhecer como criatura, e não Criador (JUNG *apud* IOSHIMOTO, 2009). Nossa compreensão em relação a isso vai para além do racional. De qualquer modo, iremos viver em uma constante tensão entre eu, mundo e Deus, levando a uma angústia de viver.

A melancolia surge de uma constante dúvida em relação à existência, sendo essa a explicação do porquê de ela ser fonte de criação. A dúvida impulsiona a exploração. Entretanto, não existe resposta permanente para solucionar o constante vazio da existência.

O pensamento do filósofo Zizek (2012) apresenta uma perspectiva otimista acerca da melancolia e de como lidar com ela. É inerente ao ser humano deparar-se com a consciência do seu próprio fim em algum momento. Como previamente

apresentado, isso pode até ser visto como uma condição humana. Porém, o filósofo esloveno defende que, ao aceitarmos nossas limitações e, por consequência, a finitude da vida, estamos aptos a realmente fazer algo de positivo para a sociedade, passando a viver eticamente.

De acordo com Zizek (2012), ao nos depararmos com a morte inevitável, podemos reagir de três modos: o primeiro seria nos aproximarmos de uma perspectiva pessimista em que nada importa, logo não vale a pena viver; o segundo, muito parecido ao primeiro, seria o de simplesmente fazer o que se quer, sem medir as consequências. Entretanto, se irmos além dessas duas primeiras perspectivas, podemos ir ao encontro de uma terceira, baseada na "experiência espiritual fundamental", como ele mesmo coloca, encontrando o potencial otimista da melancolia.

Nesta última, ao compreendermos que nosso tempo é limitado, percebemos a importância de fazermos algo de positivo enquanto estamos aqui. Como podemos observar na história de Buda, ele passou a buscar o sentido da vida após deparar-se com "o espetáculo da velhice, da doença e da morte" (JUNG, 2000, online). Assim, por mais que essa dissociação com a totalidade tenha um clima de tristeza, ela está misturada a uma certa alegria "devido à revelação interior de que a morte leva o homem a uma nova vida" (JUNG, 2016, p. 156).

Não sabemos onde a morte nos aguarda, esperamo-la em toda parte. Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade; quem aprendeu a morrer, desaprendeu de servir; nenhum mal atingirá quem na existência compreendeu que a privação da vida não é um mal; saber morrer nos exime de toda sujeição e constrangimento (MONTAIGNE *apud* LOPES, 1999, p. 16).

Falar sobre melancolia é refletir acerca da própria existência. É confrontar-se com a possibilidade constante da finitude e entender que isso nos dá a chance de vivermos nossa própria verdade.

Entretanto, o homem moderno encontra certa dificuldade em se permitir esse tempo e espaço de autorreflexão. Justamente por isso o silêncio se torna cada vez mais assustador na sociedade moderna. Aproximando a melancolia dos conceitos de som, como coloca Schafer (2011, p. 354), "o homem gosta de produzir sons para se lembrar de que não está só. Desse ponto de vista, o silêncio total é a rejeição da personalidade humana." Historicamente, como Schafer (2011) coloca:

No passado havia santuários emudecidos onde qualquer pessoa que sofresse fadiga sonora poderia refugiar-se para recompor sua psique. Poderia ser nas florestas, à beira-mar ou numa encosta coberta de neve durante o inverno. Alguém podia admirar as estrelas ou o voo silencioso dos pássaros e ficar em paz (SCHAFER, p. 354, 2011).

O Racionalismo da Idade Moderna, assim como rejeita o divino, por consequência anula o caráter contemplativo do som. Após a Revolução Industrial, o homem moderno começou a evitar o silêncio cada vez mais, pois na Modernidade o silêncio “equivale à interrupção da comunicação” (SCHAFER, 2011, p. 354). E atualmente, com o constante fluxo de informações que vem acompanhado de ruído tanto mental quanto físico das cidades, o ócio parece insustentável, já que o silêncio demonstra o vazio da existência. “O homem teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida” (SCHAFER, 2011, p. 354).

## 5. GUSTAVO SANTAOLALLA

O silêncio parece estar quase oposto ao som. Tanto que, ao pensarmos em música para cinema, provavelmente os compositores que vêm à mente compõem de modo orquestral. Podemos pensar em John Williams, autor de trilhas musicais de filmes como *Star Wars: Episódio IV* (1977, dir. George Lucas), *E.T. O Extraterrestre* (1982) e *Jurassic Park* (1993), dirigidos por Steven Spielberg; ou Hans Zimmer, compositor das trilhas originais de filmes como *Interestelar* (2014, dir. Christopher Nolan), *Blade Runner 2049* (2017) e *Duna* (2021), dirigidos por Dennis Villeneuve. Esses compositores trabalham com orquestras, ou com uma sonoridade maximalista com inúmeros elementos sonoros.

Entretanto, existem outros modos de se compor e de se fazer música para cinema, e podemos dizer que Gustavo Santaolalla explora alguns deles, incluindo o próprio silêncio. Porém, antes de adentrarmos especificamente em alguns aspectos de sua obra, é importante destacar que esse trabalho não visa a comparações embasadas em juízo de valor. Existem inúmeras formas de se criar, e o objetivo desse trabalho não é validá-las. A análise apenas pretende perceber como Gustavo Santaolalla cria uma sonoridade melancólica e dissecá-la por meio dos conceitos previamente apresentados.

A análise da trajetória musical de Gustavo é importante na definição da sua sonoridade por três aspectos principais. Primeiro, para compreendermos o contexto histórico em que sua música se desenvolveu e como isso afetou sua sonoridade. Em

segundo lugar, para pensarmos em como os fenômenos sociais, em especial a contracultura, agenciou-o sonoramente. E por fim, para entendermos como seu interesse pelo místico e seu modo intuitivo de compor o auxiliou no seu modo de criar uma sonoridade melancólica.

## 5.1 Biografia

Gustavo nasceu em 1951, na Argentina, em uma comunidade suburbana na Grande Buenos Aires, chamada Ciudad Jardín Lomas del Palomar. Cresceu em um contexto artístico efervescente, de muitas mudanças e experimentações.

Para compreendermos esse aspecto, primeiro vale destacar que, na Argentina da década de 50, o grande sucesso musical, inclusive distribuído internacionalmente, era o folk argentino. De modo contrário, o rock argentino não era visado pelas gravadoras multinacionais, acabando por ser distribuído apenas domesticamente (KARUSH, 2017).

Assim, por mais que Gustavo tenha sofrido influência do folk argentino, principalmente na sua infância, ele participou ativamente de uma geração de músicos empenhados em recriar o rock argentino. “[...] essa cena do rock que Santaolalla se uniu ao final dos anos 60 fazia parte de uma mais ampla ‘cultura jovem de contestação’ que tomou forma durante a ditadura de Onganía” (KARUSH, 2017, p. 182, tradução nossa).

A ditadura militar argentina ocorreu em decorrência da crise do populismo, como um modo de “[...] evitar que o comunismo se espalhasse, através da imposição de uma ordem social rígida e baseada nos valores morais patriarcais” (KARUSH, 2017, p. 182). Essa crise gerou uma instabilidade política e econômica, que tentaram ser revertidas, sem êxito, pelo peronismo (política de Juan Domingo Perón). Assim, em 1966, o general Onganía derrubou o governo, “[...] encerrando o ciclo dos governos da Revolução Libertadora da política argentina, dando início a outro ciclo, que tentava a implementação de um regime militar” (VIZENTINI *apud* MIRANDA; PERTINHES, 2015, p.8-9). Aqui, a ditadura militar certamente serviu como meio para o surgimento de alguns fenômenos sociais, que vieram por agenciar o surgimento de novas sonoridades.

Nesse momento, os jovens resistiram a esse conservadorismo com a contracultura, fenômeno social que já estava em ascensão pela contestação dos

jovens estadunidenses contra a Guerra do Vietnã. Os jovens argentinos rejeitavam a música chamada *Nueva Ola*<sup>1</sup>, por a perceberem como conformista e nada autêntica. Assim, Santaolalla, bem como muitos jovens musicistas, passaram a refletir sobre a sonoridade do rock argentino. Por consequência, a juventude argentina passou a inspirar-se na música e na moda externas, como uma tentativa de construir uma identidade mais genuína (KARUSH, 2017).

Porém, por mais que o rock estrangeiro promettesse uma liberdade e uma fuga da hipocrisia, aqui nascia um paradoxo: como criar autenticidade baseada em música estrangeira? “[...] era possível criar um estilo de vida autêntico através da imitação?” (KARUSH, 2017, p. 182, tradução nossa). Desse modo, os artistas passaram a retornar às raízes latino-americanas.

Como conta Karush (2017), Gustavo, nesse período da década de 60, teve inúmeras bandas, todas com nomes em inglês. Entretanto, ao conhecer o radialista e caça talentos Ricardo Kleinman, Gustavo foi persuadido a abraçar o espanhol, sua língua materna. Assim, o nome da banda foi mudado para *Arco Iris*, e uma série de experimentações musicais, definitivas para a sonoridade de Gustavo, iniciou-se.

Primeiro, a banda compunha em inglês. Após a decisão de abraçar as latinidades, passaram a compor em espanhol, bem como a englobar elementos andinos em suas músicas (KARUSH, 2017). Foi nesse momento que Gustavo começou a tocar e a compor algumas músicas no charango, por exemplo (THE LAST OF US SERIES, 2020). Aqui, já podemos perceber a preocupação de Gustavo com valorizar as sonoridades latino-americanas. É importante mantermos isso em mente visto que futuramente, nos anos 90 e 2000, tornar-se-ia o produtor mais relevante e bem-sucedido de rock latino nos Estados Unidos (KARUSH, 2017).

Todavia, por mais que a banda *Arco Iris* fizesse parte desse movimento de contracultura, Gustavo (*apud* KARUSH, 2017, p. 187, tradução nossa) afirmava “[...] nossa música é limpa, não possui subtons políticos. O mais importante é a paz e a transformação interna”. As letras da banda falavam sobre temáticas holísticas e existenciais, com um caráter fortemente psicodélico. Logo, vale destacar que esse aspecto espiritual musical aumentou após Gustavo conhecer a musicista e líder espiritual ucraniana Danais Winnycka.

---

<sup>1</sup> Música popular massiva latina da década de 50 e 60.

Naquela época, o “misticismo oriental” estava em voga no mundo do rock. Assim, Gustavo e os outros membros da banda começaram a se encontrar com Dana e, juntos, montaram uma comunidade chamada *The Brotherhood*.

[...] eles liam o Bhagavad Gita e se abstiveram de comer carne, assim como do consumo de álcool, drogas e sexo. Seus dias se resumiam a um regime de yoga, meditação e, obviamente, música. O ascetismo (filosofia que preza a disciplina e autocontrole do corpo e espírito, acreditando que esse é um caminho imprescindível em direção a Deus, verdade ou virtude) os alienou da comunidade de rock Argentina (KARUSH, 2017, p. 184, grifo nosso, tradução nossa).

Essa busca espiritual de Gustavo representa muito da sua música. Ele iniciou sua procura pelo significado da vida cedo. Por ter tido uma criação católica, Santaolalla (2018) conta que, por volta de até seus 10 anos de idade, cogitava inclusive ser padre. Entretanto, ao começar a refletir acerca da existência, encontrou muitas dúvidas. A fim de sanar sua angústia, o pequeno “gênio melancólico” foi de encontro ao padre da igreja que ele e sua família frequentavam.

Algumas das perguntas que ele conta ter feito eram questões como “[...] se Deus é tão poderoso e tão gentil, como é possível que exista punição eterna?” (SANTAOLALLA, 2018, tradução nossa). Ou ainda, “[...] se Deus é tão poderoso e tão gentil, por que o Diabo existe? E se Deus, mesmo assim, ainda permite que o Diabo exista, não seria possível que na verdade o Diabo trabalhe pra Deus? O Diabo não seria aliado de Deus?” (SANTAOLALLA, 2018, tradução nossa).

Obviamente, o padre não ficou muito contente com essas perguntas. Entretanto, essa situação rendeu uma ótima conversa entre Gustavo e seu pai, que lhe disse “[...] você deve sentir. Se você não sentir, não precisa mais frequentar a igreja” (SANTAOLALLA, 2018, tradução nossa). Assim, Gustavo seguiu seu próprio caminho em direção a possíveis modos de sanar suas angústias.

Em 1978, após um novo golpe das Forças Armadas, um dos ciclos mais sangrentos do regime militar se iniciou (MIRANDA; PERTINHES, 2015). Gustavo acabou por deixar a Argentina e mudou-se para Los Angeles (EUA). Lá iniciou uma longa carreira como produtor, contribuindo para modificar os estereótipos equivocados acerca da América Latina (KARUSH, 2017).

Entretanto, sua carreira não ficou limitada apenas à produção. Gustavo seguiu com seu trabalho autoral. Em 1998, ele gravou um álbum solo chamado *Ronroco*, nome epônimo ao instrumento de cordas andino. A partir desse álbum,

seus primeiros trabalhos no cinema surgiram. Após o diretor Michael Mann usar a música *Iguazú* no seu filme *The Insider* (1999), Gustavo iniciou uma longa trajetória de parcerias como compositor de trilhas musicais originais para filmes (KARUSH, 2017, tradução nossa).

Posteriormente, outras composições desse mesmo álbum foram usadas em diversas produções cinematográficas: *Atacama* em *Amores Perros* (2000); *De Ushuaia a la Quiaca* (SANTAOLALLA, 1998) em *Diários de Motocicleta* (2004); e a própria música *Iguazú*, que veio a ser utilizada novamente em *Babel* (2006). Mais à frente, no presente trabalho, iremos analisar brevemente as relações das histórias dos filmes com as trilhas escolhidas e as sensações advindas dessa *síncrese* (CHION, 1999).

Assim, a partir dessa breve apresentação da sua trajetória, podemos compreender alguns pontos interessantes do trabalho do artista. Gustavo Santaolalla possui uma sonoridade que engloba aspectos políticos e identitários da América Latina, bem como melancólicos, tanto por uma busca espiritual quanto por vivências específicas.

De modo semelhante aos povos indígenas invadidos no período da colonização, Gustavo também sofreu perdas significativas por conta da repressão. Como ele mesmo conta, na época da ditadura militar argentina, ele foi preso inúmeras vezes e inclusive teve amigos que simplesmente sumiram (SANTAOLALLA, 2018). Gustavo, assim como muitos jovens da sua década e como todos os povos originários reprimidos no nosso continente, também buscava um retorno às origens perdidas, acreditando que isso poderia levar-nos a um futuro melhor.

No álbum *Sudamerica o el regreso a la aurora* (1972), ainda da sua banda *Arco Iris*, essa busca fica evidente. O álbum traz “[...] instrumentos andinos, elementos rítmicos de todo o continente latino-americano e uma celebração da civilização pré invasão europeia a fim de retratar uma orgulhosa e unificada cultura da América Latina” (KARUSH, 2017, p. 186, tradução nossa).

A música *Sudamerica*, presente no álbum, representa claramente esse aspecto.

Talvez os novos Incas  
Talvez a nova luz  
A hora prometida

Logo chegará  
América do Sul  
(ÍRIS, 2023, tradução nossa).

É importante destacar seu trabalho prévio, antes mesmo de iniciar a compor trilhas musicais, pois diferentemente de outros compositores, como os previamente citados, Gustavo iniciou no mundo do cinema por causa de seu trabalho autoral. Esse fator destaca a possível existência de afetos específicos na sua música que criam um valor agregado à imagem (CHION, 1999). E no caso dessa pesquisa, o valor agregado estudado é o da melancolia, encontrado vastamente por toda a sua vida e obra.

## **5.2 Sobre sua sonoridade**

Como citado no capítulo acerca da história do som no cinema, inicialmente os filmes eram acompanhados por orquestras (BAPTISTA, 2007). Essa tradição da música orquestral como trilha musical surgiu no cinema clássico e continua sendo muito utilizada até os dias atuais (ESQUIVEL, 2022). Entretanto, Gustavo é um dos compositores que vai na direção contrária a isso: compõe de modo minimalista e utiliza-se muito do silêncio.

Antes de tudo, é importante diferenciar brevemente o minimalismo de Santaolalla da tendência musical que surgiu nos Estados Unidos nos anos 70. O minimalismo, como corrente contemporânea, tendo como exemplo a música de Philip Glass, “buscava um retorno ao essencial como meio de expressão pelo uso de padrões melódicos com um ritmo constante, e não necessariamente uma instrumentação” (ESQUIVEL, 2022, p. 27, tradução nossa). Já, por outro lado, o minimalismo de Santaolalla refere-se ao uso de poucos instrumentos e à escolha de melodias e harmonias mais contidas. “Sua música enfatiza mais as texturas do que as melodias e o uso de silêncios e ressonâncias” (ESQUIVEL, 2022, p. 27, tradução nossa).

Primeiro, sobre a sua instrumentação, Gustavo utiliza-se majoritariamente de instrumentos de cordas, em especial o ronroco. Por mais que ele componha em outros instrumentos, tendo trilhas compostas na guitarra, no violão e até no banjo, pode-se dizer que o ronroco engloba muito do seu trabalho. Como previamente apresentado, foi por causa desse instrumento que Gustavo adentrou na carreira de compositor de trilhas musicais para filmes. Em suas próprias palavras, afirma que “o

*ronroco se conecta com sua alma*” (THE LAST OF US SERIES, 2020, tradução nossa).

Santaolalla toca violão desde os 5 anos de idade, porém, nunca se aprofundou academicamente: não sabe ler nem escrever música. Sua relação com a composição musical sempre se deu em um processo intuitivo, por meio da experimentação. Por isso, muitos dos instrumentos que ele utiliza em suas trilhas por vezes são instrumentos musicais que ele não sabe necessariamente tocar. Inclusive, é importante ressaltar que Gustavo não se considera um especialista em nenhum instrumento musical (THE LAST OF US SERIES, 2020).

Essa falta de expertise é vista como algo positivo por Gustavo, sendo inclusive um aspecto atrelado a sua sonoridade e buscado pelo compositor. O ato de tocar um instrumento que se desconhece leva naturalmente ao minimalismo, visto que a falta de habilidade faz com que o músico se atenha à melodia. Ou ainda, chega-se a sonoridades inusitadas pelo acaso.

Analisando sob a perspectiva da sonoridade atada à tecnologia, poderíamos entender que Santaolalla está utilizando erroneamente os instrumentos musicais, ao não possuir a técnica adequada, bem como gravando e editando sem limpar adequadamente os áudios, permitindo que esses sons imperfeitos permaneçam nas suas trilhas. Porém, as imperfeições na execução, como ruídos, ranger e textura das cordas, tornam a música mais emotiva, real, íntima e humana, aproximando-a do espectador e afetando-o. Como ele mesmo coloca, sua música reflete “[...] a imperfeição da vida. É um mundo perfeitamente imperfeito. O mundo possui imperfeições e isso que o torna lindo” (THE LAST OF US SERIES, 2020, tradução nossa).

Assim, nesse processo exploratório, em busca de sonoridades latino-americanas, Gustavo começou a experimentar tocar e compor no charango ainda na sua antiga banda *Arco Iris*. Porém, acabou por eventualmente descobrir e preferir o som do ronroco, que se diferencia pelo seu som mais grave, pela afinação diferente e pelo seu *sustain*<sup>2</sup> maior (THE LAST OF US SERIES, 2020). Por meio desse *sustain*, entramos no próximo aspecto, relacionado à reverberação, ao silêncio e à melancolia.

---

<sup>2</sup> Capacidade de um instrumento musical de prolongar uma nota uma vez que tenha sido emitida.

Santaolalla (THE LAST OF US SERIES, 2020) afirma amar o silêncio eloquente, defendendo que acredita que conter a melodia, deixando espaços, com o som pairando no ar e o espectador esperando pela próxima nota, seja mais difícil do que tocar muitas notas. O silêncio, como já apresentado no capítulo da melancolia, foi sendo perdido no transcorrer da humanidade. A Modernidade trouxe as máquinas e os ruídos, que nos levaram à poluição sonora urbana e conseqüentemente à confusão mental. Estamos desabitoados com o silêncio.

Ao falarmos de silêncio, é importante ressaltar que ele não significa ausência de som. Ao se entrar em uma câmara anecoica, ou seja, uma sala completamente à prova de som, ainda assim captamos, com nossa audição, indícios de que existe vida no mundo: os sons do nosso próprio corpo. Cage (*apud* SCHAFER, 2011) conta que, ao entrar em uma dessas câmaras, escutou dois sons: um agudo e um grave. “Quando os descrevi ao engenheiro responsável, ele informou-me que o som mais agudo era meu próprio sistema nervoso em funcionamento, e o grave, meu sangue circulando” (CAGE *apud* SCHAFER, 2011, p. 355).

Logo, o silêncio absoluto não existe. Podemos apenas nos aproximarmos do som do silêncio “quando o homem vê a si mesmo como centro do universo [...]” (SCHAFER, 2011, p. 355), ou seja, uma ilusão de silêncio. O silêncio possui esse caráter aterrador para o homem moderno, visto que a ilusão da ausência de som destaca o vazio, ou seja, a melancolia.

Desse modo, por mais paradoxal que pareça, o silêncio possui som, e pode ser construído sonoramente de algumas formas. Gustavo, em suas composições, utiliza majoritariamente as cordas dedilhadas e os *arpeggios*<sup>3</sup>. Se retornarmos ao contexto histórico onde o ronroco se desenvolveu, percebemos como o uso de cordas *punteadas*, ou seja, dedilhadas, dava-se mais em ambientes silenciosos, pelos camponeses solitários (OMANG, 2011). De modo semelhante, Santaolalla (THE LAST OF US SERIES, 2020) diz que, para ele, os *arpeggios* lhe dão a sensação de silêncio, por mais que exista um som sendo tocado repetidamente. Algumas das explicações para isso é a de que esses sons difusos gerados pelos *arpeggios* “[...] podem gerar sensações diversas como transe, tensão ou lamento” (ESQUIVEL, 2022, p. 28, tradução nossa). Não é à toa que muitos desses sons são

---

<sup>3</sup> Execução sucessiva das notas de um acorde.

comumente utilizados em técnicas de meditação, de modo que entremos em contato profundo com nosso próprio íntimo.

Essa sonoridade silenciosa e melancólica é reforçada por Gustavo a partir da utilização de dois recursos tecnológicos de pós-produção: reverberação e *delay*<sup>4</sup>. Tanto a reverberação quanto o *delay* aumentam as ressonâncias das linhas melódicas isoladas de seus instrumentos e a sensação de silêncio.

Estranhamente também, um toque de reverberação discreta em torno dos sons isolados (por exemplo, de passos numa rua) pode reforçar este sentimento de vazio e silêncio. Com efeito, tal reverberação não pode ser ouvida quando outros ruídos – por exemplo, de trânsito – se fazem ouvir ao mesmo tempo (CHION, 2011, p. 51).

Tais recursos são utilizados em todas as suas trilhas, destacando-se na melodia principal, que geralmente paira sobre um preenchimento sonoro composto por outros instrumentos, tal quais os de cordas friccionadas, como os violinos ou violoncelo, e às vezes uma percussão singela. Essas combinações, certamente, caracterizam sua sonoridade.

Outro aspecto, que, relacionado a esses elementos anteriores, contribui para a sensação de vazio são as harmonias utilizadas por Gustavo. Geralmente, ele utiliza harmonias diatônicas dentro de tonalidades menores (ESQUIVEL, 2022). Isso nos importa aqui ao passo que, dentro das harmonias diatônicas, existem algumas convenções sonoras que nos levam a determinadas sensações, ou seja, nos afetam de modos específicos. Gustavo, por exemplo, grande parte do tempo não finaliza suas melodias na nota tônica da tonalidade respectiva, o que nos dá a sensação de inconclusão. De modo semelhante, dentro das tonalidades menores, percebe-se o uso recorrente de composições na tonalidade de Mi Menor, que

[...] dificilmente poderíamos atribuir algo alegre, porque, independentemente do que se faça, ela leva a [pensamentos] profundos, aflitos e tristes, mas de tal modo que tenhamos mesmo assim a esperança de nos consolarmos. Algo ágil pode certamente ser criado a partir dela, o que não quer dizer que venha a ser alegre (MATTHESON, 2012, p. 243, grifo do autor).

A trilha *Lago Frías*<sup>5</sup> (SANTAOLALLA, 2004), do filme *Diários de Motocicleta* (2004), é um exemplo disso. Composta em Mi Menor, ela explora a reverberação, o

---

<sup>4</sup> Efeito acústico que grava um sinal sonoro de entrada e o reproduz após um período de tempo, causando uma repetição.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://youtu.be/C1GFv69CMsU>.

*delay*, os espaços e silêncios ao máximo. A trilha começa com notas isoladas sendo tocadas com grandes intervalos de tempo entre si. Aos poucos, um som arpegiado de violão aumenta levemente, harmonizando junto à melodia suave de notas descendentes, que se relaciona literalmente aos símbolos de queda e abismo. Em suma, ao sentimento de melancolia. O *arpeggio* desaparece rapidamente, a melodia não finaliza na tônica, criando uma inconclusão que segue reverberando no ar.

Um exemplo mais atual é a trilha *Soft Descent*<sup>6</sup>, do videogame *The Last of Us Part II* (2020). Também composta na tonalidade de Mi Menor, como o próprio nome remete, ela é uma melodia descendente suave. A trilha possui a melodia principal tocada no banjo, sobre uma cama atmosférica de reverberação extremamente difusa. As notas graves da composição, que iniciam na segunda repetição da melodia, parecem serem tocadas no violão. A diferença entre essa trilha e a de *Lago Frías* (SANTAOLALLA, 2004) é que, ao final *Soft Descent*, inicia uma melodia que alterna entre crescer e descender, finalizando a melodia principal na nota tônica de Mi e causando uma sensação de maior conclusão. Isso nos causa uma certa esperança (MATTHESON, 2012).

Outro aspecto do seu trabalho é o pouco uso de *leitmotiv*. Esse recurso, muito utilizado desde o cinema clássico, atua na composição como condutor do discurso musical (ESQUIVEL, 2022). Caracteriza-se por uma representação sonora atribuída a determinado personagem, relacionamento ou outro fenômeno do filme, servindo para estabelecer reconhecimento (CHION *apud* BAPTISTA, 2007). Porém, as trilhas musicais de Gustavo são baseadas em texturas, possuindo poucas melodias presentes (ESQUIVEL, 2022).

### 5.3 Os filmes, suas trilhas e melancolia

Visto que Gustavo não se utiliza de *leitmotiv*, como apresentado no subcapítulo anterior, suas trilhas atuam como um resumo do sentimento principal da narrativa (CHION *apud* BAPTISTA, 2007). Por isso, faz-se necessário analisar algumas das suas trilhas que transmitem o sentimento de melancolia e como isso imprime esse afeto nas seguintes obras audiovisuais: *The Insider* (2000), dir. Michael Mann, comparado com *Babel* (2006), dir. Alejandro Iñárritu; *Diários de*

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://youtu.be/li1ljTgBr2k>.

*Motocicleta* (2004), dir. Walter Salles; *Brokeback Mountain* (2006), dir. Ang Lee; e por fim a franquia de jogos *The Last of Us*, da desenvolvedora Naughty Dog.

Como previamente apresentado, foi através do filme *The Insider* que Gustavo adentrou na carreira de compositor de trilhas musicais para filmes. *The Insider* (2000) conta a história de Jeffrey Wigand, um ex-executivo de uma empresa de tabaco que é instigado pelo personagem Lowell Bergman, um jornalista investigativo, a depor contra essa mesma empresa. Naquela época, a corporação ainda afirmava que a nicotina não viciava e não apresentava riscos para a saúde, porém já era de conhecimento de Jeffrey que isso era uma mentira. Entretanto, Jeffrey havia assinado um contrato de confidencialidade, o que supostamente o proíbe de depor.

A música *Iguazú*<sup>7</sup>, como já mencionado, pertence ao álbum *Ronroco* (1998). O diretor Michael Mann a utilizou em *The Insider*, trazendo notoriedade a Gustavo. Mesmo que a música não tenha sido composta originalmente para o filme, já podemos observar alguns aspectos relacionados a ela e sua relação com essa obra audiovisual que se repetem em outros trabalhos. Em especial, ao modo como ela imprime melancolia na imagem.

*Iguazú* é uma música tipicamente *santaolallina*. Tocada no ronroco, possui uma melodia principal, circular, tensa e que continuamente não se conclui. Essa melodia é combinada com as outras notas tocadas no *arpeggio*, que criam uma cama reverberada e atmosférica para a melodia principal. Outros instrumentos de cordas, como o violão, e algo similar a uma flauta ao fundo, também se somam eventualmente, mas nenhum som se sobrepõe à melodia principal. Eles servem apenas para se somar lentamente dando a sensação de um ápice da tensão crescente.

Essa tensão crescente da música, que, apesar de, em determinado momento, ser levemente aliviada, representa muito da narrativa do filme. Em *The Insider* estamos constantemente angustiados perante o que vai acontecer. O personagem, por possuir uma informação que pode abalar uma corporação inteira, sofre risco de vida. E simplesmente ninguém pode ampará-lo diante dessa angústia: resta a ele decidir o que fazer com essa informação e sofrer as consequências disso.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://youtu.be/qDRkr2-p2nY?si=yFjGgauFCv4IIBWt>.

Aqui, percebemos outro aspecto presente em muitos dos filmes e relacionado a essa melancolia de Gustavo: abdicar de si; perceber a necessidade de se fazer algo para além da própria existência, ou ainda, lutar contra uma estrutura opressora. Como apresentado no capítulo acerca da melancolia, ao se deparar com o sofrimento, os limites e as incongruências do nosso mundo, podemos encontrar o potencial otimista da melancolia e tentar utilizar nossa finita existência para um bem maior (ZIZEK, 2012). Em *The Insider*, Jeffrey faz isso ao abdicar da própria vida: sua esposa se divorcia dele, ele perde sua casa e sua liberdade, visto que começa a ser perseguido.

Inicialmente, Jeffrey encontra-se receoso em aceitar depor, afinal, ele tinha muito a perder. Entretanto, exatamente quando opta por denunciar a corporação de tabaco, 1h28min do filme, a trilha de Gustavo adentra vagarosamente de modo extradiegético: *Iguazú* começa a tocar quando Jeffrey vai ao encontro do jornalista Lowell para contar sua decisão.

O diálogo ocorre enquanto Jeffrey e Lowell encontram-se em um gramado, numa área aberta, em frente a um rio. Um ambiente que, em qualquer outra situação, poderia ser bucólico. Porém, *Iguazú*, unida à narrativa, traz uma tensão e melancolia àquele momento. Após Jeffrey afirmar querer ir ao tribunal naquele exato momento, a trilha atinge seu volume máximo e apenas a ouvimos durante todo o percurso de carro. Ao mesmo tempo em que *Iguazú* soa, ocupando todo o espaço sonoro fílmico naquele momento, planos da paisagem externa passando rapidamente pela janela alternam-se com closes do rosto de Jeffrey, olhando para fora, reflexivo.

*Iguazú* ilustra um momento crucial, tanto de travessia física quanto emocional do personagem Jeffrey. Representa essa jornada tensa, incerta e melancólica contra algo muito maior, muito além de um inimigo personificado. Jeffrey abdica de si para enfrentar um sistema que oprime e visa ao lucro acima de tudo.

Curiosamente, *Iguazú* exerce uma função muito similar no filme *Babel* (2006). A única diferença é que a música está creditada como *Deportation/Iguazú*<sup>8</sup>, pois Gustavo acrescenta, no início da música, algumas notas solitárias no ronroco que originalmente não estavam ali.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Lr5wcQgz4YI>.

*Babel* apresenta histórias paralelas e conectadas entre si de diferentes etnias, percorrendo acerca de inúmeras temáticas, como a incomunicabilidade, a desigualdade social e a impotência perante um sistema opressor. A trilha também se encontra em uma sequência de montagem paralela, em que o desfecho de inúmeros conflitos acontece e os personagens se deparam com seus limites.

*Deportation/Iguazú* inicia após a personagem Amélia receber a notícia de que será inevitavelmente deportada dos EUA. A trilha preenche todo o espaço sonoro do filme, e mesmo a cena seguinte sendo na cidade movimentada, onde carros e pessoas passam, o único elemento que ouvimos é as cordas do ronroco soando enquanto Amélia abraça um membro de sua família, em prantos. A próxima cena da sequência inicia com um plano geral da vastidão do deserto de Marrocos, em que um barco repousa inutilmente em meio às pedras e pessoas caminham solitárias ao longe. Logo aparecem alguns policiais carregando um garoto sem vida de cima das montanhas. O garoto em questão é Ahmed, irmão de Yussef, que aparece em seguida, distante, num plano *close* observando tristemente Ahmed ser levado. Yussef lembra de seu irmão, e imagens dos dois surgem na tela, em cima das montanhas rochosas, sentindo o vento juntos.

A última sequência, ainda envolvida pela música, é a da personagem Susan, sendo resgatada em um vilarejo em Marrocos por um helicóptero da embaixada norte-americana. Susan estava à passeio com seu marido Richard, no deserto de Marrocos, quando os irmãos Ahmed e Yussef, ao brincarem com uma arma em cima das montanhas, baleiam o ônibus onde o casal se encontrava, ferindo-a. O casal é ajudado pelos moradores locais, tendo como momento emblemático na cena Richard oferecendo dinheiro para o guia turístico marroquino como modo de agradecer a ajuda, e esse recusando.

A trilha começa a dividir espaço com um leve ruído do helicóptero e ocorre ao chegarem no hospital, com os sons incompreensíveis dos repórteres e da embaixada. Susan adentra no hospital, e Richard a acompanha. *Deportation/Iguazú* cessa após Richard observar Susan dentro da sala de hospital e esperar solitário no corredor.

Toda essa sequência de acontecimentos, de modo similar ao filme *The Insider*, novamente mostra essa melancolia presente a partir da percepção das nossas limitações perante um sistema opressor. A impossibilidade de seguir em frente em decorrência de um sistema que muitas vezes está além da nossa

capacidade individual de resistir simplesmente afeta todos nós de algum modo. O sofrimento é inerente à vida e estamos interligados nesse emaranhado de ações, reações e consequências. Entretanto, algo que fica explícito em *Babel* é como apenas alguns indivíduos, de classes sociais e países específicos, merecem nossa solidariedade.

O filme *Diários de Motocicleta* (2004), dirigido por Walter Salles, discorre acerca disso. A obra baseada em fatos reais conta a história da viagem feita por Ernesto Guevara (Che Guevara) e seu amigo Alberto Granado, pela América do Sul, na década de 50. Na época, Che era estudante de medicina, e Alberto, bioquímico. Os dois pretendiam conhecer a América do Sul com seus próprios olhos, visto que só tinham informações a partir de revistas e livros. Para isso, saíram da Argentina em uma motocicleta e com suas mochilas. Em determinado momento, a motocicleta quebra e os dois amigos seguem sua viagem por meio de caronas de carro, caminhadas e até mesmo viagens de barco.

Durante a viagem, Che e Alberto se deparam com as diversas paisagens, cidades, vegetação, hábitos, classes sociais e situações econômicas do nosso continente. Aos poucos, os dois vão percebendo a gritante desigualdade social e descaso com a população. O ápice desse despertar encontra-se mais ao final do filme, quando os dois amigos chegam à colônia de San Pablo, no Peru, em um leprosário. Lá, Che e Alberto interagem sem discriminação e cuidam dos leprosos, que foram isolados naquele local, fadados à morte. Aqui, similar à epifania de Buda, durante sua jornada, Che deparou-se com o já mencionado "[...] espetáculo da velhice, da doença e da morte" (JUNG, 2000, online). A partir disso, ao final do filme, ele decide lutar pela libertação dessas populações marginalizadas.

Gustavo Santaolalla compôs trilhas musicais originais para o filme *Diários de Motocicleta*, como a já mencionada *Lago Frías* (SANTAOLALLA, 2004), ou ainda *La Muerte de La Poderosa*<sup>9</sup> (SANTAOLALLA, 2004), trilha que acompanha o momento do longa em que a motocicleta de Che e Alberto quebra. Porém, a música escolhida para a análise é justamente *De Ushuaia a La Quiaca*<sup>10</sup> (SANTAOLALLA, 1998), faixa pertencente ao seu álbum *Ronroco* e reutilizada na obra, aparecendo na sequência de montagem final. A escolha se dá pela música possuir a sonoridade característica

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Q-ybsstNLGg>.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://youtu.be/mMSwgG4UOWo>.

de Santaolalla bem como imprimir melancolia na imagem. Ademais, foi a música que inspirou inicialmente esse trabalho.

*De Ushuaia a La Quiaca* (SANTAOLALLA, 1998) é tocada no ronroco, com uma melodia vagante, com notas subindo e descendo a escala constantemente. A sensação é de uma angústia decorrente de uma incessante busca. A música começa apenas com um acorde arpegiado no ronroco, mas logo cresce, e a melodia principal inicia. A sonoridade minimalista de Gustavo, nessa composição, baseia-se no ronroco reverberado, reforçando a ideia de silêncio e intimidade previamente falada, unida a alguns toques breves de outros instrumentos.

Um baixo acústico parece tocar algumas notas graves, acompanhando. Então, quando a melodia principal atinge seu ápice de subida e descida na escala, violinos tocam a melodia em conjunto, preenchendo os espaços. Mais ao final da música, uma flauta com um som semelhante ao de uma ocarina inicia uma melodia nova, ganhando o protagonismo e solando, sozinha, até o fim.

A música, por si só, já é extremamente impactante. Porém, a síncrese (CHION, 2011) criada com as imagens finais de *Diários de Motocicleta* possui um grande poder. Ao finalizar a última cena do filme, por volta dos 1h54min, com a seguinte fala de Che: “Vagar sem rumo pela América do Sul me mudou mais que eu imaginava. Eu não sou mais eu, ou pelo menos não sou o mesmo eu no meu interior” (DIÁRIOS DE MOTOCICLETA, 2004), *De Ushuaia a La Quiaca* (SANTAOLALLA, 1998) começa a tocar ainda com a tela escura.

Então, repentinamente surge um vídeo estático, em preto e branco, das pessoas pertencentes à comunidade de leprosos, apenas paradas observando a câmera, permanecendo em tela por algum tempo. Após o corte, há outro vídeo estático, também em preto e branco, de um garoto em frente a uma parede de pedra, também olhando diretamente para a câmera. E desse modo uma série de vídeos estáticos, em preto e branco, quase como fotografias, se sucedem, mostrando todos aqueles por quem Che e Alberto cruzaram em seu caminho. Todos os personagens de “pessoas comuns”, meramente trabalhadores, que aparentemente pareciam secundários na história, recebem seu protagonismo.

Cada um desses personagens aparentemente “insignificantes” são representantes da nossa América do Sul e Latina. Cada um deles resistem como podem a todos os atentados sofridos em nosso território. Cada um deles, ao final, foram os responsáveis para que Che tivesse sua própria epifania. Cada um, ao olhar

em direção à câmera, em um vídeo, imóvel, juntamente à música errante de Gustavo, parece, de algum modo, se conectarem a nós, do outro lado da tela, por meio do não dito.

A escolha em filmar essas pessoas estáticas ao invés de fotografá-las, juntamente à música, cria um efeito interessantíssimo. A música de Gustavo, pelo *arpeggio*, da melodia circular e da reverberação, simula o silêncio. Nos vídeos, se pensarmos que olhar diretamente nos olhos pode ser considerado indicativo de intimidade, o ato dos personagens olharem diretamente para a lente da câmera nos causa a sensação de que estamos trocando um momento de conexão com essas pessoas desconhecidas. Arelado à música *De Ushuaia a La Quiaca* (SANTAOLALLA, 1998), essa intimidade aumenta, bem como nossa empatia. Após tudo que foi visto, Santaolalla e Salles nos dão de presente um momento de silêncio, apenas para sentir e para a reflexão.

O não dito permeia muito do trabalho de Gustavo, visto que suas trilhas não são redundantes à imagem nem reforçam sentimentos, mas antes buscam criar novos sentidos. Esse aspecto está muito presente no filme *BrokeBack Mountain* (2006), dirigido por Ang Lee, que narra a relação homoerótica entre Jack e Ennis, dois cowboys que iniciam um romance em um verão, ao trabalharem juntos cuidando de ovelhas em um ambiente isolado. A trilha musical de Gustavo Santaolalla lhe rendeu seu primeiro “Óscar de Melhor Música”, bem como o próprio filme ganhou uma série de outros prêmios.

A história conta a relação entre Jack e Ennis de forma simples e delicada, sem exibir recursos técnicos muito complexos, dando destaque para o bucolismo e para a interpretação contida dos personagens (WERNEY, 2011). Por isso, a música de Santaolalla, em nenhum momento, é explícita. Ela apenas dá indícios, desde o início da história, que algum sentimento irá surgir entre os cowboys.

No início do filme, aos 9min12s, quando Ennis e Jack são introduzidos à montanha de *BrokeBack*, a trilha tema chamada *BrokeBack Mountain*<sup>11</sup> (SANTAOLALLA, 2005) adentra. A composição, dessa vez, baseia-se nos instrumentos musicais utilizados no gênero musical *country*, com violões de aço, cordas friccionadas como violino, violoncelo, contrabaixo e gaita. Desde o início, quando a melodia adentra, escutamos ao fundo uma cama reverberada de cordas

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://youtu.be/5i46KRx6FHK>.

friccionadas aumentando de volume gradativamente. A melodia parece hesitante e possui algo de velado, como o romance que posteriormente florescerá.

As imagens que aparecem concomitantemente à trilha são da natureza da montanha, do rebanho e das ovelhas, do cão pastoreando e dos cowboys cavalgando em seus cavalos, em seu trabalho “viril”. Entretanto, a trilha de Gustavo traz suavidade e sutileza, destacando novamente a solidão e o silêncio do ambiente onde Ennis e Jack estão.

*BrokeBack Mountain 1* (SANTAOLALLA, 2005), assim como outras trilhas originais do filme feitas por Gustavo, apresenta uma certa esperança. Entretanto, no desenrolar da história, esse aspecto esperançoso construído por toda a narrativa pela trilha acaba por tornar tudo mais melancólico ao final.

Os personagens relacionam-se durante 20 anos escondidos, conciliando sua relação velada com suas respectivas famílias tradicionais, com suas esposas e seus filhos. Em determinado momento do filme, Ennis conta uma história assombrosa de quando era criança, em que seu pai o levou até um homem que havia sido morto pelo motivo de ser homossexual. Seu pai queria lhe ensinar uma lição sobre o que acontecia com quem desviava da norma na sociedade.

Na sociedade rural onde vivem, o machismo e a homofobia estão infiltrados nos costumes e na cultura. Todo esse trauma relacionado ao seu pai e atrelado à construção social faz com que Ennis acredite ser impossível viver de forma declarada o romance entre os dois. Assim, tudo que lhe resta é a montanha *BrokeBack*: um local onde ninguém pode encontrá-los e em que eles estão de certa forma protegidos. A montanha *BrokeBack* é onde os personagens podem encontrar sua completude. *BrokeBack* é o Éden de Ennis e Jack.

Todo esse contexto torna a trilha *The Wings*<sup>12</sup> (SANTAOLALLA, 2005), na cena final, extremamente melancólica. Após a morte de Jack, Ennis, já divorciado, escolhe viver isolado em um trailer. Na cena em questão, por volta de 2h08min do filme, após receber uma visita de sua filha, Ennis guarda um blusão esquecido por ela. Logo antes de ele abrir o armário, *The Wings* (SANTAOLALLA, 2005) começa a soar gradativamente. Na parte interna do armário é revelado o casaco e camisa de Jack dispostos em um cabide, ao lado de uma fotografia pregada da Montanha *BrokeBack*.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://youtu.be/wOdogMyDt-s>.

Ennis abotoa a camisa e, no plano seguinte, seu rosto é revelado. Ele está com os olhos marejados. Em um plano detalhe, Ennis alinha a fotografia de BrokeBack, que estava levemente torta, e fecha o armário. O filme termina com Ennis saindo de cena, deixando-nos sozinhos apenas com a vista do campo através da pequena janela de seu trailer.

A trilha *The Wings* (SANTAOLALLA, 2005) segue a mesma sonoridade que *BrokeBack Mountain 1* (SANTAOLALLA, 2005), com os mesmos violões de aço, cordas friccionadas e gaita, porém, com um tom mais esperançoso presente. *The Wings* (SANTAOLALLA, 2005) também inicia sua melodia apenas com violão, adentrando logo mais uma gaita sutil. O ápice da trilha ocorre quando as cordas friccionadas se unem aos violões e à gaita, mas sempre com essa reverberação e delicadeza, nunca tirando o protagonismo da melodia tocada pelo violão.

Todas as composições originais feitas por Gustavo para o filme *BrokeBack Mountain* possuem uma melancolia de tudo aquilo que nunca é concretizado. Os personagens de Ennis e Jack nunca conseguem alcançar a totalidade de quem são na “vida real”, precisando transportar-se, de maneira física, para um ambiente bucólico, isolado e em meio à natureza. Seu verdadeiro eu, aquele completo, é reprimido frente a um sistema social cheio de preconceitos. Novamente, os personagens, impossibilitados de alcançarem sua completude frente às limitações do mundo, refugiam-se na natureza, como um modo de suportar a melancolia constante.

Como já apresentado previamente, essa melancolia surge a partir da "percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos" (LOPES, 1999, p. 15). No nosso último objeto de análise, temos um exemplo extremo da melancolia construída sonoramente por Santaolalla atrelada às imagens.

Os jogos de videogame da franquia *The Last Of Us*, desenvolvidos pela *Naughty Dog* e *Iron Galaxy Studios*, incluem o primeiro jogo, de nome homônimo à franquia, lançado em 2013, e o segundo jogo, *The Last Of Us Parte II*, lançado em 2020. A história se passa em um mundo distópico e pós-apocalíptico onde uma mutação do fungo *Cordyceps*<sup>13</sup> passou a infectar seres humanos, transformando-os em criaturas letais e canibais. No primeiro, a história acompanha inicialmente Joel,

---

<sup>13</sup> Disponível em: [https://youtu.be/eOL9C\\_4t\\_lw](https://youtu.be/eOL9C_4t_lw).

um mercenário amargurado que é contratado para atravessar os Estados Unidos levando Ellie, uma garota de 14 anos, até um hospital. No decorrer da história, descobrimos que Ellie é imune ao fungo, e Joel está levando-a para um local com médicos capacitados para desenvolver uma cura.

Entretanto, durante o percurso, Joel afeiçoa-se por Ellie, surgindo entre os dois uma relação semelhante à de pai e filha. Assim, ao chegarem ao hospital e analisarem como será realizado o procedimento, Joel descobre que a criação da vacina levará Ellie a óbito. Desse modo, Joel não aceita e reage de forma violenta, matando a todos e salvando Ellie.

Já, no segundo jogo, a carnificina realizada por Joel no hospital faz com que Abby, filha do médico morto por Joel, busque vingança, assassinando-o. Assim, Ellie vai atrás de Abby, continuando o ciclo de vingança. *The Last Of Us Parte II* explora a temática da vingança interminável como forma de preencher o vazio da perda, sendo esse um caminho fadado ao fracasso. Também, essa visão maniqueísta do mundo é simplória e ilusória, visto que existem inúmeros tons de cinza entre o preto e o branco, sendo muitas vezes difícil decidir quem é o bom e quem é o mau.

Toda a franquia possui trilha original musical de Gustavo Santaolalla. As composições representam perfeitamente sua obra. Dentre as trilhas estão inclusas músicas com melodias solitárias tocadas no banjo, na guitarra, no violão e no ronroco, como o tema principal *The Last Of Us*<sup>14</sup> (SANTAOLALLA, 2013); reverberação magistral e *delay*, como *All Gone*<sup>15</sup> (SANTAOLALLA, 2013); minimalismo de instrumentos, como *Longing*<sup>16</sup> (SANTAOLALLA, 2020); preferência por tonalidades menores e escalas descendentes, como *Soft Descent* (2020), e músicas texturais, como *Collateral*<sup>17</sup> (SANTAOLALLA, 2020), apenas criando atmosferas.

O interessante das trilhas musicais originais para *videogame* é como as sensações criadas chegam ao ápice do potencial sugestivo do som. Em *The Last Of Us*, por exemplo, apesar de termos trilhas que surgem nos momentos de *cutscene* (momentos em que o jogador não possui jogabilidade, assemelhando-se a uma cena de filme e sendo usadas com a finalidade de avançar a história), as trilhas adentram inúmeras vezes em trechos em que o jogador controla o que está sendo visto. Logo,

---

<sup>14</sup> Disponível em: [https://youtu.be/Pt1pOY3\\_W64](https://youtu.be/Pt1pOY3_W64).

<sup>15</sup> Disponível em: [https://youtu.be/Xd-GB\\_ueJgA](https://youtu.be/Xd-GB_ueJgA).

<sup>16</sup> Disponível em: <https://youtu.be/3M0kFSpkGfE>.

<sup>17</sup> Disponível em: [https://youtu.be/AbA3Xy\\_ds10](https://youtu.be/AbA3Xy_ds10).

é como se o jogador experienciasse a atmosfera da perspectiva do protagonista, ao invés do observador.

De qualquer modo, as trilhas musicais são modos de acrescentar camadas às imagens em movimento, sejam elas no cinema ou nos *videogames*, criando inúmeros significados para além do que está sendo visto. Gustavo Santaolalla, apesar de ter trabalhos muito distintos uns dos outros, possui alguns elementos específicos que interligam sua sonoridade, principalmente quando ele visa transmitir melancolia. Toda essa amálgama sonora, interligada às imagens e narrativas, fazem-nos refletir profundamente acerca da nossa existência, em um misto de tranquilidade e angústia. Não seria isso o significado de viver?

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gustavo Santaolalla cria essa sonoridade melancólica compondo com a ilusão de silêncio, por mais paradoxal que isso pareça. Por buscar esse espaço de reflexão interna, Gustavo compõe sua instrumentação utilizando-se de poucos instrumentos, abrindo lugar para o espectador e ouvinte preencher essas lacunas. Suas escolhas sonoras baseiam-se essencialmente em cordas dedilhadas, como o ronroco, o violão, a guitarra e o banjo; cordas friccionadas, como violino, violoncelo e baixo acústico; e alguns poucos elementos de percussão. Existem também algumas exceções, dependendo do projeto, como o uso de gaita e flauta (ESQUIVEL, 2022).

Esse caráter minimalista contribui para uma ilusão de silêncio, visto que, ao se escutar com nitidez determinada linha melódica, temos uma sensação de maior intimidade. Percebemos isso inclusive ao retornarmos à história do ronroco, em que a técnica de execução chamada *punteado*, ou seja, dedilhada, era mais utilizada em ambientes internos, visto que era necessário maior silêncio para ser ouvida. Logo, esses aspectos estão inerentemente conectados ao ato de se tocar de modo dedilhado, como Santaolalla comumente faz.

Suas linhas melódicas também constroem a ilusão de silêncio de dois modos, geralmente mesclados entre si. No primeiro, pela utilização de grandes espaços entre as notas, deixando-as soar. No segundo, a partir dos *arpeggios* que, com a repetição consecutiva das notas de determinado acorde, criam uma espécie de transe, também paradoxalmente simulando o silêncio (ESQUIVEL, 2022).

Ainda, Gustavo estende o *sustain* do ronroco para os outros instrumentos, utilizando-se constantemente da reverberação e *delay*. Esses elementos técnicos de pós-produção também contribuem para a ilusão de silêncio, aumentando os espaços, visto que só ouvimos a reverberação de elementos isolados em ambientes silenciosos. Como Chion (2011) coloca, é impossível ouvir a reverberação quando outros ruídos ocorrem ao mesmo tempo.

Em questão de escolhas composicionais, mesmo Gustavo não possuindo educação formal musical, intuitivamente ele acaba por compor suas músicas em tonalidades menores, que dão uma maior sensação de vazio. Muitas de suas composições encontram-se na tonalidade de Mi Menor, uma harmonia que dificilmente nos gera sensações alegres, pois, independentemente da ordem das notas, nos causa sensações angustiantes. Entretanto, misteriosamente, ao mesmo tempo, traz uma esperança de nos consolarmos (MATTHESON, 2012).

Vale destacar que Gustavo Santaolalla não possui um trabalho pautado apenas na melancolia. Inclusive, ele se caracteriza como um compositor muito versátil. Entretanto, esse sentimento é encontrado vastamente em suas obras, pois ele possui uma forte conexão com essa busca pelo significado da vida. E conseqüentemente, muitas de suas músicas refletem isso.

A sonoridade melancólica de Gustavo se dá a partir da sua própria vivência. Inicialmente, como um latino inserido em um contexto opressor, após, um imigrante nos Estados Unidos, buscando uma identidade sonora propriamente nossa, utilizando-se da sonoridade andina para isso. O ronroco serve como um desses elementos andinos, já que inevitavelmente estava inserido em um período histórico extremamente melancólico, sendo tocado por pessoas que tiveram suas vidas mudadas para sempre, com seu estado de harmonia inicial alterado. Assim, a melancolia surge nessa fusão de fatores pessoais, como a busca de Gustavo por aquietar sua angústia existencial, com sons que se relacionam socialmente com nosso imaginário sonoro, como tudo aquilo que simula o silêncio e a quietude.

Concluimos que, por mais que se deparar com uma perspectiva de fim seja doloroso, a melancolia tem seu ponto positivo. A partir do seu ensinamento de que a vida é finita e nada perdura, a melancolia nos leva a refletir acerca do que realmente vale a pena viver.

O significado da nossa existência sempre será um mistério. Porém, podemos ter uma certeza: a arte sempre estará disponível a nós, permitindo-nos dilatar o

tempo. A arte nos permite existir para além da nossa existência. Ela nos possibilita que sigamos existindo pelas nossas criações, mesmo quando nós não estivermos mais aqui. A arte nos possibilita criar sentido.

Ao final, o que realmente importa são as relações que fizemos pelo nosso caminho. São as trocas que temos e o que aprendemos no coletivo. O cinema, como experiência artística compartilhada, nessa *síncrese* de imagem e som, nos permite os dois: criar e fruir coletivamente. E por meio do coletivo, vamos criando sentidos para se viver.

*O que conecta as pessoas com o que eu faço? Não penso sobre isso conscientemente, mas acho que minha música se conecta com uma angústia existencial que nos assola desde quando nascemos. Quando nos separamos de algo muito grande e nos conectamos com nossas vidas, mas seguimos conectados a essa força. Não é um sentimento feliz nem triste, mas sim uma necessidade de pertencimento que existe dentro de todos nós (SANTAOLALLA, 2018, tradução nossa).*

## REFERÊNCIAS

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema**: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/GMMA-7Z6NVU>. Acesso em: 20 de nov. 2023.

BROKEBACK mountain. Ang Lee. Estados Unidos: Focus Features, 2006.

CHION, Michel. **A Audiovisão**: Som e Imagem no Cinema. Tradução de Pedro Elói Duarte. 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia Lda, 2011.

DIÁRIOS de motocicleta. Walter Salles. Argentina, Chile, Cuba, Perú: FilmFour, 2004.

DUFFECK, Odilon. **A palavra e a música**: contribuições da doutrina dos afetos em Bach para a prática musical sacra de hoje. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Faculdades EST. São Leopoldo, 2020. Disponível em: [http://dspace.est.edu.br:8080/jspui/bitstream/BR-SIFE/1054/1/duffeck\\_o\\_tm354.pdf](http://dspace.est.edu.br:8080/jspui/bitstream/BR-SIFE/1054/1/duffeck_o_tm354.pdf). Acesso em: 20 nov. 2023.

DÜRER, Albrecht. **Melancolia I**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228>. Acesso em: 20 out. 2023.

ESQUIVEL, Rodrigo Enrique Vargas. **Las nuevas tendencias estilísticas de la música compuesta para el cine social peruano tras la concepción de un lenguaje musical propio que Gustavo Santaolalla aportó al cine social latinoamericano**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Universidade Pontificia Católica do Peru. Lima, 2022. Disponível em: <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/22625>. Acesso em 20 nov. 2023.

FRANTZ, Albert. What is Sympathetic Resonance? Youtube, 28 dez. 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/c2VHVjHxvq0>>. Acesso em 13 jun. 2023.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução de Marilene Carore. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

IÑARRITU, Alejandro González. **Babel**. Estados Unidos, França, Japão, Marrocos, México: Paramount Pictures, 2006.

IOSHIMOTO, Lilian Wurzba. **Natureza irreal ou fantástica realidade?**: uma reflexão sobre a melancolia religiosa e suas expressões simbólicas na obra de Hieronymus Bosch. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) - Pontificia

Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/2124>. Acesso em: 20 nov. 2023.

ÍRIS, Arco. **Sudamerica o el Regreso a la Aurora**. Disponível em: <https://www.letras.com/arco-iris/1797444/>. Acesso em: 8 nov. 2023.

JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav *et al.* **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 3. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

JUNG, Carl Gustavo. **Psicologia e religião**. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1978.

KARUSH, Matthew B. **Musicians in Transit: Argentina and the Globalization of Popular Music**. Durham e Londres: Duke University Press, 2017.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIMA, Marcos Aurélio de. **A retórica em Aristóteles: da orientação das paixões ao aprimoramento da eupraxia**. Natal: IFRN, 2011.

LOPES, Denilson. **Nós os mortos: Melancolia e o Neo-barroco**. 1. ed. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

MATTHESON, Johann. Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos Affecten. **Revista Música**, São Paulo, v. 13, n.1, p. 219-241, ago. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55111>. Acesso em: 20 nov. 2023.

MAZER, Dulce *et al.* O estudo das sonoridades: perspectivas teóricas e epistemológicas. *In*: CASTANHEIRA, Cláudio S. *et al.* (org.). **Poderes do Som: políticas, escutas e identidades**. 1 ed. Florianópolis: Insular Livros, 2020. p. 9 - 45.

MELANCOLIA. Entrevistados: Ivan Farias, Lilian Wurzba e Rodrigo Petronio. Estado da Arte, 24 de jan, 2018. Disponível em: [https://castbox.fm/episode/Melancolia-%3Csmall%3E%E2%80%93Ivan-Frias---Lilian%20Wurzba---Rodrigo-Petronio%3Csmall%3E-id399148-id388164973?utm\\_source=a\\_share&utm\\_medium=dlink&utm\\_campaign=a\\_share\\_ep&utm\\_content=Melancolia%20%3Csmall%3E%E2%80%9320Ivan%20Frias%20-%20Lilian%20Wurzba%20-%20Rodrigo%20Petronio%3Csmall%3E-CastBox\\_FM&country=br](https://castbox.fm/episode/Melancolia-%3Csmall%3E%E2%80%93Ivan-Frias---Lilian%20Wurzba---Rodrigo-Petronio%3Csmall%3E-id399148-id388164973?utm_source=a_share&utm_medium=dlink&utm_campaign=a_share_ep&utm_content=Melancolia%20%3Csmall%3E%E2%80%9320Ivan%20Frias%20-%20Lilian%20Wurzba%20-%20Rodrigo%20Petronio%3Csmall%3E-CastBox_FM&country=br). Acesso em: 09 out, 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIRANDA, José Irineu Resende de; PERTINNHES, Amanda Guimarães. Crimes praticados durante a ditadura militar argentina sob a ótica do Estatuto de Roma. **Revista de Estudos Jurídicos UNESP**, São Paulo, n. 30, p. 1-24, 2015. Disponível em: <https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/estudosjuridicosunesp/index>. Acesso em: 05 nov. 2023.

NUNES, Eduardo. Terence Davies: o cinema como música. **Revista Cinemais**, Rio de Janeiro, n.10, p. 43-66, mar./abr. 1998.

OMANG, Simen. **El ronroco - en autentisk hybrid?** Materialiseringen av latinamerikanske gitarinstrumenter og håndverkstradisjonen i dem. Dissertação (Mestrado em História Cultural e Museologia) – Universidade de Oslo. Oslo, 2011.

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SANTAOLALLA, Gustavo. **All gone**. Califórnia: Sony Interactive Entertainment America, 2013. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2GFFxi8aR2XpwlMYanOPjh?si=H5SNtObUSH2WVEUnhODMeg>. Acesso em: 10 dez. 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **Brokeback mountain 1**. The Verve Music Group, 2005. Disponível em: [https://open.spotify.com/intlpt/album/5GUrIS6mlz9kfnnsSsit3DT?si=uFLIO\\_96Rp29CuOH5vcNg](https://open.spotify.com/intlpt/album/5GUrIS6mlz9kfnnsSsit3DT?si=uFLIO_96Rp29CuOH5vcNg). Acesso em: 20 nov. 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **Collateral**. Sony Interactive Entertainment, 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0tNUmCilcWptlcnoCXpPUC?si=L0mWkKeyTfeULs93YNoc8Q>. Acesso em: 20 nov. 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **De Ushuaia a la Quiaca**. Nova Iorque: Nonesuch Records, 1998. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/2wXkcCpf4OwYvPDVkswpV9?si=X67zAL\\_bQS\\_NeT8yqoog-F7A](https://open.spotify.com/intl-pt/album/2wXkcCpf4OwYvPDVkswpV9?si=X67zAL_bQS_NeT8yqoog-F7A). Acesso em: 20 nov. 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **Gustavo Santaolalla Interview: Childhood Memories from Argentina**. [Entrevista cedida a] Lily Percy. Rollins College, Winter Park, Florida, 26 jan. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/4UgqR3CGbyE>. Acesso em: 25 out. 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **Gustavo Santaolalla Interview: the formative existential questions of his youth**. [Entrevista concedida a] Lily Percy. Rollins College, Winter Park, Florida, 26 jan. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/mFn-fd62RIY>. Acesso em: 26 out. 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **Iguazu**. Nova Iorque: Nonesuch Records, 1998. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2wXkcCpf4OwYvPDVkswpV9?si=X67zALbQSNt8ygoog-F7A>. Acesso em: 20 nov. 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **La muerte de la poderosa**. Berlin: Deutsche Grammophon GmbH, 2004. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/0BbOGiJCvolZJw\\_2xKUJDJP?si=LPeDGws6Sk-x0MMtWv\\_dTg](https://open.spotify.com/intl-pt/album/0BbOGiJCvolZJw_2xKUJDJP?si=LPeDGws6Sk-x0MMtWv_dTg). Acesso em: 20 nov. 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **Lago frías**. Berlin: Deutsche Grammophon GmbH, 2004. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/0BbOGiJCvolZJw\\_2xKUJDJP?si=LPeDGws6Sk-x0MMtWv\\_dTg](https://open.spotify.com/intl-pt/album/0BbOGiJCvolZJw_2xKUJDJP?si=LPeDGws6Sk-x0MMtWv_dTg). Acesso em: 20 nov. 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **Longing**. Sony Interactive Entertainment, 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0tNUmCilcWptlcnoCXpPUC?si=L0mWkKeyTfeULs93YNoc8Q>. Acesso em: 20 nov. 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **Ronroco**. Nonesuch Records, 1998. (40min3s).

SANTAOLALLA, Gustavo. **Soft descend**. Sony Interactive Entertainment, 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0tNUmCilcWptlcnoCXpPUC?si=L0mWkKeyTfeULs93YNoc8Q>. Acesso em: 20 nov. 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **The Last of Us**. Sony Interactive Entertainment America, 2013. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2GFFxj8aR2XpwlMYanOPjh?si=H5SNtObUSH2WVEUnhODMeg>. Acesso em: 20 nov. 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **The last of us series**. [Entrevista concedida a] Austin Wintory. [S.l.]: The AIAS Game Maker's Notebook, out. 2020. Disponível em: [https://open.spotify.com/episode/27n1PPyyeV6\\_HXnrOWSP879?si=WTziesaNR02qlgYbi6PCcA](https://open.spotify.com/episode/27n1PPyyeV6_HXnrOWSP879?si=WTziesaNR02qlgYbi6PCcA). Acesso em: 29 maio de 2023.

SANTAOLALLA, Gustavo. **The wings**. The Verve Music Group, 2005. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/5GUrIS6mlz9kfnnSsit3DT?si=UfLIO\\_96Rp29CjuOH5vcNg](https://open.spotify.com/intl-pt/album/5GUrIS6mlz9kfnnSsit3DT?si=UfLIO_96Rp29CjuOH5vcNg). Acesso em: 20 nov. 2023.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SOLOMON, Andrew. **O Demônio do Meio-Dia**: Uma Anatomia da Depressão. Tradução de Myriam Campello. São Paulo, SP: Editora Schwarcz S.A., 2001.

SONORIDADE. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/sonoridade/#:~:text=Significado%20de%20Sonoridade,melodia%3A%20a%20sonoridade%20do%20violino>>. Acesso em: 29 mai. 2023.

THE INSIDER. Michael Mann. Estados Unidos, Israel: Buena Vista Pictures Distribution, 2000.

THE LAST OF US, Part I. Neil Druckmann. Estados Unidos: Sony Interactive Entertainment, 2013.

THE LAST OF US, Part II. Neil Druckmann. Estados Unidos: Sony Interactive Entertainment, 2020.

THOMPSON, Marie. **Sound Studies**. Oxford Bibliographies, 24 nov. 2020. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0280.xml>. Acesso em: 31 out. 2023.

TURINO, Thomas. The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: a Statement of Shifting Identity. **Ethnomusicology**, v. 28, n. 2, p.253-270, mai. 1994.

WENZEL, Rafaela Aline; RITCHER, Sandra Regina Simonis. Entre Presença do Ouvir, Sentidos a Escutar. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/kQ4msc6cDsvH33zwQdcBr7w/?lang=pt>. Acesso em: 21 set. 2023.

WERNEY, Alfredo. Na trilha de Gustavo Santaolalla. **Revista Desenredos**, Piauí, n. 9, 2011. Disponível em: [http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/9\\_Ensaio\\_-\\_Alfredo\\_Werney.pdf](http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/9_Ensaio_-_Alfredo_Werney.pdf). Acesso em: 15 nov. 2023.

ZIZEK, Slavoj. **The Optimism of Melancholia**. Disponível em: <https://youtu.be/eUIjoYDKETM> >. Acesso em 18 out. 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.