



RELICI

O PIANO EM CENA E SUAS RESSONÂNCIAS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO¹

THE PIANO ON SCREEN AND ITS RESONANCES IN CONTEMPORARY CINEMA

Enzo Schilirò Zajdsznajder²

RESUMO

Um personagem sentado ao piano, imerso na interpretação de uma peça desafiadora. Essa é uma imagem frequentemente explorada na linguagem cinematográfica. O presente ensaio buscou oferecer algumas hipóteses para explicar essa recorrência, trazendo alguns exemplos emblemáticos e suscitando algumas análises sobre eles. Indicamos a cinesia da execução dos instrumentos musicais como um fator relevante. Apresentamos contribuições dos estudos sobre a música nos estudos de mídia e cinema. Abordamos a presença do piano no universo de *Peanuts*, quadrinhos de Charles Schulz que deram origem a uma série de animações para o cinema e televisão. Nesse caso (assim como nos outros analisados) o piano e o repertório pianístico aparecem como recurso para a representação simbólica dos conflitos psíquicos e interpessoais. Na filmografia brasileira, apontamos a representação do piano sob a lente psicanalítica do cinema de Ana Carolina em *Das Tripas Coração* (1982), nos referindo também a *A Vida Invisível* (2019) de Karim Aïnouz. Sobre *A Vida Invisível* e *The Piano* (1993, de Jane Campion), discutimos a relação das protagonistas femininas com o lugar social do piano doméstico, assim como analisamos a representação do desejo nas obras. Investigamos em produções europeias do século XXI (*Call Me By Your Name*; *La Pianiste* e *Anatomie d'une chute*) o uso do piano também como elemento representativo da simbologia do Romantismo e como parte da iconografia de uma identidade cultural.

Palavras-chave: cinema, música, piano, psicanálise, identidade cultural.

ABSTRACT

A character seated at the piano, immersed in the performance of a challenging piece. This is an image often explored in cinematic language. This essay offers some hypotheses to explain this recurrence, drawing on emblematic examples and brief analytical reflections. We indicate the kinesics of musical performance as a relevant factor. We present contributions from music studies within media and film studies. We address the presence of the piano in the *Peanuts* universe, the comic strip by Charles

¹ Recebido em 08/02/2026. Aprovado em 03/03/2026. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.21193594

² Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. enzo.sz@gmail.com



RELICI

Schulz that originated a series of animations for film and television. In this case (as in the others analyzed), the piano and its repertoire appear as a resource for the symbolic representation of psychic and interpersonal conflicts. In Brazilian cinema, we point to the representation of the piano through the psychoanalytic lens of Ana Carolina's *Das Tripas Coração* (1982), also referencing *A Vida Invisível* (2019) by Karim Aïnouz. Regarding *A Vida Invisível* and *The Piano* (1993, by Jane Campion), we discuss the relationship of the female protagonists with the social place of the domestic piano, as well as analyze the representation of desire in these works. We investigate twenty-first-century European productions (*Call Me By Your Name*; *La Pianiste*; and *Anatomie d'une chute*) and their use of the piano as an element representing the symbology of Romanticism and as part of the iconography of a cultural identity.

Keywords: cinema, music, piano, psychoanalysis, cultural identity.

INTRODUÇÃO

Este ensaio parte de considerações sobre a recorrência da imagem do piano em obras cinematográficas das últimas décadas. Enquanto a primeira e a quinta seções discutem temas relacionados a essas representações, temos entre a segunda e a quarta seção uma série de análises de exemplos do piano em cena.

Em nossas considerações procuramos produzir, além das análises individuais, algum grau de síntese comparativa entre os casos. Para tanto, apontamos proximidades e distanciamentos entre as abordagens, buscando evidenciar nas nove³ obras referidas particularidades e tendências gerais na utilização do piano em seus discursos cinematográficos. Mais do que um objeto cênico, esse instrumento é integrado como um importante elemento narrativo (podendo ser lido até mesmo como um agente narrativo).

É interessante inclusive que essas imagens persistam enquanto em muitos lugares é perceptível uma lenta (porém consistente) retração na presença dos pianos acústicos nas paisagens urbanas e em atividades onde antes era imprescindível. A alternativa de baratear produções (fonográficas, de espetáculos ou trilhas sonoras,

³ Considerando, apenas para efeito desta contagem, as produções da franquia de *Peanuts* como uma única obra. Embora esta seja composta por diversos títulos literários e cinematográficos, a nossa análise investigou seu universo ficcional a partir de uma visão panorâmica desse corpus artístico.



RELICI

por exemplo) com teclados eletrônicos ou instrumentos virtuais controlados por MIDI acaba deixando pouco competitivo esse móvel de fabricação e manutenção caros.⁴

O piano segue sendo, no entanto, um instrumento ativo e representativo em várias tradições musicais. Num primeiro momento sua história esteve mais restrita à música de concerto europeia, onde a sua mecânica foi desenvolvida numa simbiose com o próprio desenvolvimento do repertório. Entretanto, na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, ele foi muito relevante (e em alguns casos central) no desenvolvimento da música de salão na América, algo bastante expressivo na América Latina. Pensemos nas *danzas* e nas polcas, mas também nos modernos gêneros do mambo (cubano) ou do choro (brasileiro). Podemos também lembrar de sua presença nos gêneros da música negra estadunidense, como ragtime, jazz, gospel e blues. E se o piano resiste a sair de cena, no cinema ele parece encontrar um lugar de conservação de seu lugar nas tradições, mas também de ousadas ressignificações.

Lembremos que cinema, por sua própria etimologia — derivado do grego *kinēma* —, é ação, é movimento. E sabemos que a execução de qualquer instrumento musical exige uma coordenação complexa de movimentos corporais. Daqui decorre, portanto, uma primeira interpretação: o instrumento musical seduz a lente cinematográfica por integrar o som musical a uma ação visual numa trilha sonora diegética (aquela que participa da narrativa e é ouvida pelos personagens).

A persistência dessa imagem não ocorre, no entanto, apenas pelo seu apelo visual — mesmo que, em sincronia com a música, ela ofereça um inequívoco potencial expressivo —, mas também pelos simbolismos que pode carregar.

⁴ Aqui me refiro estritamente aos contextos em que o piano acústico é desejado/desejável, o que não nega as contribuições e potencialidades que os instrumentos eletrônicos e digitais oferecem em outros cenários.



RELICI

A MÚSICA EM CENA

Embora nosso enfoque seja discutir a própria ocorrência desse objeto nessas obras audiovisuais, por tratar-se o piano de um instrumento musical, é natural falarmos em trilha sonora, pois, quando tocado, ele passa a integrar a trilha diegética do filme. Os usos da música no cinema configuram um campo de estudos bastante consolidado, com teses que valem a pena ser mencionadas para efeito de contextualização. Os musicólogos André Baptista e Sérgio Freire propuseram uma pequena síntese de três importantes contribuições para esse estudo no artigo *As funções da música no cinema segundo Gorbman, Wingstedt e Cook: novos elementos para a composição musical aplicada* (BAPTISTA e FREIRE, 2006).

A primeira contribuição examinada no artigo é a de Claudia Gorbman no livro *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (GORBMAN, 1987). Neste trabalho, a pesquisadora dos estudos de cinema argumenta, partindo da psicanálise, a função da música na narrativa cinematográfica (explorada a partir do cinema clássico hollywoodiano) de causar uma imersão do espectador, diminuindo a sua consciência dos aspectos tecnológicos daquela linguagem. Uma função enunciada por Gorbman e mencionada no artigo é a de *bonding*:

Para a autora, o objetivo da partitura clássica para filmes seria colocar os ouvidos e os olhos do espectador em harmonia; unificar um grande corpo de identificação, uma integração do ego regressivo às emoções propostas pelo espetáculo cinematográfico (Gorbman, 1987, p.7). Mais adiante em seu livro, Gorbman denomina essa capacidade/função da música de *bonding* (ligação). (BAPTISTA e FREIRE, 2006, p.746).

O artigo de Baptista e Freire traz, em seguida, a discussão sobre a tese do compositor e filósofo John Wingstedt, *Narrative Music: Towards an Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia* (WINGSTEDT, 2005). O trabalho em questão traz um esforço no sentido de desenvolver uma categorização de classes e funções para as utilizações da música no discurso cinematográfico (algo também presente em *Unheard Melodies*, porém recebendo aqui maior destaque). As funções de tipo emotiva, informativa, descritiva, guia, temporal e retórica são categorizadas e detalhadas por Wingstedt.



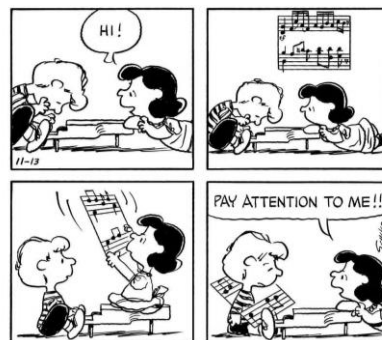
RELICI

Por fim, os autores trazem a contribuição do musicólogo Nicholas Cook em *Analysing Musical Multimedia* (COOK, 2000) que oferece modelos de multimídia (apresentados em gráficos), onde música e narrativa são relacionadas através de testes de semelhança e diferença.

A pluralidade de aportes reunidos por Baptista e Freire em seu artigo configura — como os mesmos anunciam — apenas uma amostra parcial de perspectivas estabelecidas nesse campo. Porém já é o suficiente para ilustrar o quanto há de estudos sistematizados sobre a relação da música com a narrativa nos estudos de mídia e mais especificamente nos estudos de cinema. Sobretudo quando analisado em termos de discurso e linguagem, os elementos de um filme podem ser entendidos como recursos cuja mobilização é dotada de intencionalidade.

Cabe perguntar, então: quais serão os fins buscados pela mobilização desses pesados instrumentos pelos cenários filmicos? Embora levantamentos mais extensos dedicados ao tema possam trazer sínteses sobre o piano na narrativa cinematográfica, iremos nos dedicar nas próximas seções deste ensaio a análises mais livres sobre casos emblemáticos do piano em cena. Portanto, em vez de um exercício indutivo de extrair tendências gerais a partir dos exemplos, buscaremos associações internas no discurso das obras em questão para entender de que *forma* e por quais *motivos* (dois termos também muito caros aos estudos da composição musical) o piano é integrado.

LUCY E SCHROEDER: SEPARADOS POR UM PIANO



Tirinha de *Peanuts* de 1985, por Charles Schulz



RELICI

Antes de explorar esses simbolismos em títulos do cinema contemporâneo, iremos propor aqui um pequeno passeio pelo universo ficcional de *Peanuts*. Amplamente conhecido no Brasil como “Snoopy” (nome de um dos seus principais personagens), *Peanuts* se originou nos anos 1950 com os quadrinhos do estadunidense Charles Schulz. Na década seguinte se expandiu como franquia, passando a contar as histórias também em animações: nos “especiais de TV” (em datas festivas como o Natal e o Halloween) e em filmes feitos propriamente para as salas de cinema.⁵

A construção dos personagens de *Peanuts* — que são, em sua maioria, crianças — é feita não apenas levando em conta as suas neuroses, mas colocando-as em primeiro plano. E essa angústia generalizada aflige até os animais, como no caso do cachorro Snoopy e do pássaro Woodstock.

Enquanto personagens como Charlie Brown e Lucy vagam por aquela cidade imaginária se deparando com novas situações (sempre um novo outro), o jovem Schroeder parece incompleto quando não está sentado diante de seu piano, que ele toca obsessivamente — inspirado pelo compositor alemão Ludwig van Beethoven, sua grande referência (e a única alteridade que ele parece suportar, até porque já introjetada em sua própria subjetividade).

Lucy, por sua vez, parece também se sentir incompleta quando não está diante de Schroeder, disputando a atenção que ele parece querer reservar apenas ao seu piano. Ela busca ser objeto da atenção do amigo que não a nota. Schroeder mantém a sua atenção quase integralmente dedicada às notas musicais, principalmente àquelas escritas por Beethoven. Nelas ele parece buscar algo que há muito perdeu, mas que não sabe bem o que é e nem onde está.

⁵ E por falar em *Peanuts* e piano, os temas instrumentais de Vince Guaraldi para as animações são um patrimônio incontestável em termos de trilha sonora, sendo um forte elemento dessas obras audiovisuais, além de ser uma grande referência tanto para os jazzistas quanto para os compositores de trilha sonora.



RELICI

A dinâmica desse par histérico-obsessivo — sempre separado pela distância (física e emocional) de um piano — é muito explorada pelos quadrinhos e animações de *Peanuts*, levando tanto a insights interessantes quanto a inflexões cômicas, como na tirinha onde a música se materializa numa partitura que ela usa para agredir o amigo ou na cena clássica em que a tensão é elevada ao limite e Lucy destrói o busto de Beethoven com um taco de beisebol.



Frame de *Happiness Is a Warm Blanket, Charlie Brown* (2011)

Nascido na Alemanha (76 anos depois da morte de Beethoven), o filósofo Theodor Adorno abordou de maneira recorrente — por exemplo em *Filosofia da Nova Música* — como parte da obra desse compositor (e a sua imagem em certo período) integra a estruturação de uma subjetividade burguesa (algo que Adorno considera que Beethoven rompeu, ao menos esteticamente, em sua fase tardia). A abordagem adorniana de um repertório como a cristalização de conflitos (como o exemplo da forma-sonata, entendida como uma sedimentação das contradições da sociedade burguesa) também se estende aos conflitos internos do sujeito. Esse campo de forças sociais e psíquicas cristalizado num material musical pode estar simbolizado também nos personagens que vemos frequentemente imersos diante do teclado de seus pianos.

NAIR E MUNIZA: UM PIANO QUE CAI

Um exemplo extraordinário de um piano em cena carregado de simbolismo está em *Das Tripas Coração*, filme de 1982 da cineasta brasileira Ana Carolina, o segundo título de sua assim chamada “trilogia da condição feminina” (também denominada “trilogia feminista”). A lente psicanalítica do cinema de Ana Carolina se volta para o inconsciente em seus filmes, ambientados em atmosferas oníricas.



RELICI

No caso de *Das Tripas Coração*, essa construção é reforçada pelo fato da narrativa se passar no sonho do personagem do Interventor, um agente estatal que está visitando um internato católico feminino. Incumbido de interditar a instituição que enfrentava grave crise financeira, o agente acaba caindo no sono enquanto esperava pelas professoras na sala de reunião. Grande parte do que ocorre no filme se dá, portanto, em seus sonhos durante esse cochilo.

Um dos primeiros acontecimentos caóticos e repletos de alegorias sexuais no enredo é a tentativa de se transportar um piano para dentro da escola. Os carregadores tentam efetuar a entrada por uma janela, mas acabam rompendo o vidro e o piano termina no chão do pátio. Uma das reações vem da professora Renata (interpretada por Dina Sfat), que comenta: “eu não sei como enfia uma coisa dessas dentro dum colégio”.



Frame de *Das Tripas Coração* (1982)

Porém são as professoras mais velhas, Nair (interpretada por Nair Bello) e Muniza (interpretada por Myriam Muniz) que, num dos primeiros diálogos do filme, discutem o ocorrido em um jogo de duplos sentidos — ora se referindo ao içamento do piano, ora enxergando a penetração sexual na tentativa de soerguer aquele objeto fálico e fazê-lo adentrar, pela reentrância de uma janela, as dependências do internato feminino:

- Eu nunca vi o negócio subir direito até lá em cima sem dar problemas.
- Mas o negócio nunca subiu?
- Bobona! Sem dar problemas não. Às vezes sobe, às vezes desce.



RELICI

- Mas antigamente, como que as coisas grandes faziam? Subia ou não subia?
- Antigamente as coisas eram menores, Nair. E as pessoas faziam as coisas dentro de casa.
- Mas quem tinha piano, por exemplo, como é que fazia? Subia ou não subia?
- Só tinham piano os ricos, para casar as filhas.
- Coisa que você nunca fez...
- Ah, Nair, vá... Casar? Veja: eu sou uma mulher que se casou com a realidade.

Nesse diálogo, a curiosidade de Nair e o desencantamento de Muniza são como forças que trabalham em sentidos opostos. Nair é como a roldana usada no içamento de um piano — invertendo a força que o humano aplica para baixo, fazendo com que sua força em sentido terreno se converta na elevação daquele objeto fálico. Muniza, por sua vez, é como a gravidade implacável que o faz descer. Num cenário desfavorável à primeira, o piano terminou espatifado no pátio da escola, tendo as suas pernas rompidas pelo trauma com o concreto do chão da realidade bruta com que Muniza se casou. Dentro dessa realidade a professora se ancora na materialidade, quando menciona a dimensão social (classe e gênero) envolvida no circuito econômico dos pianos domésticos, ressoando com as formulações de Adorno sobre a música e a subjetividade burguesa forjadas no Romantismo.

SILÊNCIOS E SILENCIAMENTOS: AS PIANISTAS ENTRE A INVISIBILIDADE E O MUTISMO

Para além desse piano que mergulha no concreto (e do cinema de Ana Carolina que nos convida a uma imersão no inconsciente em que aquele instrumento habita como objeto), podemos observar outros exemplos cinematográficos em que o piano é mobilizado simbolicamente — seja a partir de relações internas da narrativa fílmica, ou se relacionando com conteúdos já presentes no imaginário social sobre este instrumento, como é o caso do uso destes pianos domésticos com elementos narrativos.

Dentre os filmes já referenciados e aqueles que ainda serão mencionados neste ensaio, grande parte traz à cena justamente esses pianos domésticos,



RELICI

componentes tradicionais do mobiliário residencial de famílias estruturadas nos moldes burgueses. A fala de Muniza — personagem de *Das Tripas Coração*, no diálogo reproduzido na seção anterior — evoca justamente esse lugar social do piano em termos de classe e gênero.

Um caso bastante ilustrativo é o do piano em *A Vida Invisível*, filme de 2019 dirigido por Karim Aïnouz. Enquanto no filme de Ana Carolina vemos a irrealizabilidade do desejo — representada pelo piano que não encontra uma via para adentrar a escola —, a frustração de Eurídice, protagonista de *A Vida Invisível*, se dá em sentido oposto: é um piano que não encontra meios de sair do confinamento de um lar opressor. Mas, nesse caso, no plano metafórico, pois a personagem vislumbrava realizar-se numa potencial projeção profissional como pianista, porém acabou invisibilizada ao se ver obrigada a cumprir o papel social destinado à mulher nesse modelo familiar burguês e patriarcal. O piano de *A Vida Invisível*, portanto, ressoa sobretudo aquilo que não é tocado, trazendo no silêncio a representação do silenciamento da mulher invisibilizada (inclusive sonoramente: “inaudibilizada”).

Já a produção oceânica *The Piano* (em português “O Piano”, filme de 1993 dirigido por Jane Campion) é outro exemplo em que o piano doméstico tanto carrega os simbolismos desse lugar social quanto mobiliza outros simbolismos no discurso cinematográfico. O início do filme apresenta a protagonista Ada, uma mulher escocesa prestes a se mudar para a Nova Zelândia por conta de um casamento (arranjado pelo seu pai) com um homem que ela sequer conhecia pessoalmente. Ada apresenta um mutismo (aparentemente psicogênico e manifestado a partir da infância) e por isso se comunica por língua de sinais com Flora, sua filha de nove anos que em situações cotidianas acaba sendo a sua intérprete. Ada, porém, sugere ser o piano o seu intérprete mais direto, quando logo ao começo afirma: “The strange thing is: I don't think myself silent. That is because of my piano” [O que é estranho é que não me acho uma pessoa quieta. E isso é por causa do meu piano.].



RELICI



Frame de *The Piano* (1993)

O próprio mutismo de Ada parece um elemento metafórico na construção dessa personagem que não tem voz no seu próprio corpo, nem sobre ele — o que vai ser explorado pelo filme na dinâmica do casamento arranjado (com Stewart, um colono britânico que compra e explora terras do povo Maori) e na relação ambivalente que a protagonista desenvolve com Baines, um ex-marinheiro que vive naquele território junto aos Maori. Logo após o desembarque de Ada e Flora na praia, Stewart a fez abandonar o piano que havia trazido da longa viagem, alegando que o seu transporte não valeria o sacrifício. Interessado em Ada, Baines se propõe a buscar o piano e deixá-la tocar (e eventualmente tê-lo de volta) em troca de aulas. O piano foi trazido e mantido na casa de Baines, que recusou as aulas e condicionou a devolução do instrumento a uma submissão às suas aproximações íntimas e sexuais.

Nesse e em outros momentos, o piano aparece representado menos como a exteriorização da voz de Ada (o seu “Eu” num “Outro”) do que como um prolongamento do seu próprio “Eu” (um duplo complementar), num jogo de espelhamento entre o piano e o seu corpo. A chegada do piano ao assentamento colonial evoca a figura de um corpo que é ao mesmo tempo resgatado (da praia) e sequestrado (de Ada) por Baines, assim como o corpo de Ada é sequestrado (pelo casamento arranjado e agora pela chantagem de Baines) e “resgatado” (ao menos na controversa narrativa do filme) na redenção de Ada e Baines como um casal apaixonado. Esse espelhamento é explorado em cenas como aquela em que Baines lustra e acaricia o piano enquanto Ada não está mais lá. Também ocorre de forma



RELICI

muito bem delineada na cena onde Flora está levando, dentro de um lenço, uma tecla do piano arrancada por Ada (contendo uma mensagem de amor) a pedido dela. Flora, no entanto, decide desviar o seu trajeto e entregá-la ao padrasto, revelando a persistência da relação extraconjugal. Após Stewart atacar Ada brutalmente e decepar um dos seus dedos, é dentro do mesmo lenço (substituindo a tecla) que Flora leva o dedo para que Baines tome conhecimento da agressão e ajude a sua mãe. Por fim, durante as cenas finais, onde Ada e Flora estão novamente embarcadas (agora com Baines, indo construir vida nova em outro lugar), a protagonista tenta suicídio amarrando seu pé ao piano e pedindo para que lançassem o instrumento ao mar. O salvamento de Ada — que consiste em separar o piano do seu corpo para trazê-la de volta à superfície — é mais uma forte representação dessa dinâmica do discurso cinematográfico de *O Piano*.

Vale ressaltar que nas transmutações piano-corpo operadas pela construção narrativa, o denominador comum parece ser a tactilidade — ou o próprio gesto do toque, como aponta a crítica de cinema Joanna di Mattia em seu ensaio crítico *The Heart Asks Pleasure First: Economies of Touch and Desire in Jane Campion's The Piano (1993)*: “O toque também é vital para as texturas físicas e as correntes narrativas de *The Piano*. Por meio de close-ups e movimentos de câmera líricos, Campion cria um mundo sensorial e sensual.” (DI MATTIA, 2017).

Ainda sobre a irrealizabilidade do desejo, enquanto o piano de *Das Tripas Coração* cai e se destroça quando não conseguem introduzi-lo no internato feminino e o piano de *A Vida Invisível* é confinado em um lar que torna invisível e inaudível a mulher que o toca, o desejo em *O Piano* é dinâmico e se revela no movimento: o piano que preenche o vazio do mutismo; que é carregado da Escócia à Nova Zelândia; que é abandonado na praia e torna Ada incompleta; que é resgatado mas não é introduzido no lar de Ada, e sim mantido como que em cativeiro por Baines. Na iminência de ter seu piano devolvido por Baines, é agora ele (num relacionamento, a princípio, irrealizável) quem ela quer, e não mais o piano. É justamente o funcionamento do desejo na estrutura lacaniana, que movimenta o sujeito em direção a um objeto-alvo



RELICI

— por ele tomado como aquilo que lhe falta — mas que não é passível de satisfação, pois a causa da falta não reside nesse objeto, podendo este, inclusive, ser substituído ou redirecionado.

Um último elemento que torna singular o piano do filme de Jane Campion é o repertório tocado no instrumento. A trilha sonora do filme foi composta por Michael Nyman, com composições cujas estruturas revelam os processos composicionais próprios das correntes minimalista e pós-minimalista. Essa estética, moderna e característica da segunda metade do século XX soa anacrônica em meados do século XIX, durante a Era Vitoriana em que a narrativa do filme é situada. Esse deslocamento justifica-se, no entanto, pois essa música pode ser lida como uma representação da voz de Ada. Em um diálogo entre algumas das colonas, após presenciarem Ada tocar, uma delas (Tia Morag) se dirige a outra (Nessie):

Sabe, tenho pensado no piano. Ela não toca como nós tocamos, Nessie. [...] Não, ela é uma criatura estranha. E o seu tocar também é estranho, como um estado de espírito que passa para dentro de você. [...] O seu tocar, ao contrário, é simples e verdadeiro, e é disso que eu gosto. Ter um som que se infiltra em você não é nada agradável.⁶

O estranhamento que Ada provoca nas colonas ao tocar o piano reforça que seu deslocamento não é meramente espaço-temporal — diferenças culturais de uma migrante recém-chegada — mas ontológico: trata-se da expressão de uma subjetividade que, naquela contingência, se revela irrealizável.

A trilha sonora (como um todo, mas em especial a diegética, executada no piano de Ada) é marcada por ostinatos (padrões rítmicos repetitivos). As harmonias são predominantemente compostas por estruturas triádicas (em geral, como nas músicas — provavelmente improvisações — que Ada toca para Baines). Em certos momentos há maior presença de dissonâncias, como na já mencionada execução que

⁶ Tradução nossa. No original: “You know, I am thinking of the piano. She does not play the piano like we do, Nessie. [...] No, she is a strange creature. And her playing is strange, like a mood that passes into you. [...] Now, your playing is plain and true, and that is what I like. To have a sound creep inside you is not at all pleasant.”.



RELICI

choça as colunas. Algumas das composições mobilizam elementos da música de tradição oral britânica.

Quando Stewart pede à Flora que toque uma giga,⁷ podemos ouvir aquele piano provisoriamente devolvido ao espaço-tempo em que a narrativa se situa, contrastando com o pianismo de Ada. Esse deslocamento que a música tocada por Ada provoca é sustentado por um elemento importante na narrativa, mas que não é em nenhum momento explicitado: Ada, diferente da maioria dos personagens pianistas que apontamos (e outros que ainda mencionaremos) é uma compositora e improvisadora. É esse aspecto que permite que ela traga sons tão fora de seu tempo e lugar, e que a faça enxergar a sua música como uma expressão tão pessoal quanto seria a sua própria voz.

RESSONÂNCIAS, CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS NO CINEMA EUROPEU CONTEMPORÂNEO

Ainda que a exploração audiovisual do piano em todos os títulos apontados neste ensaio esteja intensamente vinculada à dimensão subjetiva de seus personagens, alguns casos recorrem especificamente a uma imagem bastante arraigada culturalmente no Ocidente: a de um pianista (em muitos casos jovem, embora não necessariamente) absorto na execução de uma peça desafiadora. Essa entrega um tanto apaixonada quanto obsessiva à interpretação da obra em momentos críticos dos conflitos internos nos aponta para a imagem do gênio musical do Romantismo. De Ludwig van Beethoven (1770-1827) a Gustav Mahler (1860-1911), a biografia de compositores desse período ajudou a consolidar esse arquétipo romântico, sendo o trágico caso do compositor alemão Robert Schumann (1810-1856) o exemplo mais emblemático dessa associação.

Embora essa associação possa evocar imagens em que essa entrega é levada às últimas consequências — como no caso de Schumann — podemos também

⁷ *Jig*, gênero musical e de dança do Reino Unido.



RELICI

pensar nessa imagem à luz do conceito de *sublimação*, descrito pelo psicanalista Sigmund Freud. Esse conceito específico descreve um mecanismo de redirecionamento das pulsões sexuais para atividades associadas a um valor cultural para a sociedade em que o sujeito integra. A *sublimação* é entendida como uma alternativa ao (ou mesmo uma superação do) *recalcamento*, isto é, a transferência das pulsões para o inconsciente, sendo ambos os processos decorrentes da repressão sexual inerente à vida social.

É um gesto muito semelhante ao que observamos no filme *Me Chame Pelo Seu Nome* (no original, *Call Me By Your Name*, filme italiano de 2017 dirigido por Lucas Guadagnino). Nele, o jovem protagonista Elio manipula o material musical por meio de transcrições (tanto no sentido de escrever as obras na pauta a partir de gravações quanto no de rearranjá-las, como ele faz com peças para violino de Bach e Paganini). Seu desejo ressoa naquele material a partir de seus arranjos e interpretações, algo que ele explicita na sequência com Oliver que iremos abordar.

Oliver é esse estrangeiro (e o outro da narrativa) que surge na trama e desestabiliza a organização interna de Elio, tornando-se objeto-alvo de seu desejo e desencadeando um rearranjo de sua própria sexualidade (por trazer à consciência pulsões que vinham sendo sublimadas e recalcadas).



Frame de *Call Me By Your Name* (2017)

A sequência que mencionamos começa numa cena externa em que Elio, concentrado em seus fones de ouvido, transcreve algo na pauta. Na cena seguinte, ele está sentado num banco próximo a Oliver (que está se banhando de sol no



RELICI

gramado), dedilhando um violão (performando distração, mas aparentando querer ser notado). Elio desperta a atenção do visitante e o convida para adentrar o salão de sua casa. Lá ele exhibe, ao piano, a reelaboração que está desenvolvendo da *Aria di Postiglione*, quarto movimento do *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* [Capricho sobre a partida de um irmão querido], uma obra de Johann Sebastian Bach escrita originalmente para o cravo. Oliver questiona as modificações no material, que Elio justifica como um exercício de imaginar como Franz Liszt interpretaria a obra. Oliver estranha a diferença para a transcrição para o violão que escutou no gramado. Elio toca então outra versão no piano, demonstrando como imagina que Ferruccio Busoni interpretaria a obra baseando-se na sua hipotética versão de Liszt. Oliver, então, questiona: “And what is wrong with Bach, the way Bach would have played Bach’s version?” [e o que há de errado com Bach, com a maneira como ele teria tocado a própria versão?].⁸

O gesto da transcrição musical de Elio pode sugerir, nesse sentido, uma representação de seu desejo de decodificar essa outridade que passa a habitar seu mundo interno e externo, além de reimaginar e transformar essa realidade como ele faz com seu material musical: resolvendo as dissonâncias de seus conflitos pessoais. É nesse emaranhado de fluxos do material musical — que vai da gravação à pauta e dela para o violão, para depois ressurgir modificada nas teclas e logo ser reapresentada em outras perspectivas — que Elio coloca o seu desejo e reelabora/reinterpreta a sua própria realidade, a qual ele convida esse estrangeiro a conhecer no interior de seu salão, tanto real quanto simbólico. Oliver ao questioná-lo e instigá-lo a interpretar o texto musical original, põe em xeque essa fantasia. É um contraponto que parece operar na oposição entre a fantasia e a realidade, algo presente também no diálogo entre Nair e Muniza, em *Das Tripas Coração*.

Assim como em *Me Chame Pelo Seu Nome*, o piano ocupa um lugar central na subjetividade (com muito foco na sexualidade) da protagonista de *A Professora de*

⁸ Tradução nossa.



RELICI

Piano (*La Pianiste*, de 2001, escrito e dirigido pelo austríaco Michael Haneke). Erika é uma pianista profissionalmente frustrada, dividida entre a docência no Conservatório de Viena e apresentações nos salões das casas de burgueses (sinalizando que não está conseguindo realizar performances nas salas de concerto). O contexto profissional traz outra dimensão para as interpretações do repertório de compositores como Schubert e Schumann, abordados também com bastante densidade em sua conexão com outros elementos da narrativa.

A rigidez da personagem em sua atuação profissional condiz com o rigor que esse repertório representa em seu campo simbólico: ele a castra da mesma forma que a sua mãe dominadora, com quem Erika vive uma relação profundamente ambivalente e adoecida. A pianista se desvia dessas ameaças de castração com as dinâmicas de sua estrutura perversa, o que a leva ao dilema da realização de suas fantasias masoquistas com Walter, seu aluno. Assim como o repertório, o conservatório e o próprio piano parecem compor esse cenário tirânico de um superego que mantém Erika refém. Portanto, o mecanismo neurótico da sublimação não parece ter lugar em seu psiquismo na sua relação com o piano e com a música (tendo, portanto, bastante contraste com as dinâmicas que abordamos ao falar de *Me Chame Pelo Seu Nome*).

Outro filme a explorar a imagem do jovem intérprete diante do piano é *Anatomia de uma queda* (*Anatomie d'une chute*, filme francês de Justine Triet lançado em 2023). Diferente dos títulos anteriores, aqui o protagonista é uma criança (Daniel), que vive em uma casa isolada nos alpes franceses com seus pais em uma dinâmica familiar bastante conturbada. Em meio a esse cenário, Daniel se dedica ao estudo do piano como se nele buscasse consonâncias enquanto essas parecem rarefeitas em seu mundo. Enquanto isso, as dissonâncias que o afligem não são poucas (e parecem estar num *crescendo* interminável): a morte repentina de seu pai (Samuel), a investigação que coloca a sua mãe (Sandra) como principal suspeita de homicídio (determinando inclusive que ela viva afastada dele durante o processo) e a sua baixa visão, comprometida por um acidente do qual sua mãe culpava o seu pai. O repertório inscreve as diferentes funções desse piano na estrutura narrativa: As inserções de



RELICI

Daniel tocando o prelúdio conhecido por *Asturias (Leyenda)* do compositor espanhol Isaac Albéniz demarcam as diferentes etapas de desenvolvimento do personagem e da narrativa, que são representados na evolução da execução desta peça por Daniel através do seu estudo no decorrer desse tempo. O *Prelúdio n° 4* de Chopin é outro marcador desse desenvolvimento, por exemplo na cena em que Daniel e Sandra o executam a três mãos, simbolizando uma reconciliação dos dois e um reposicionamento de Daniel frente à contenda vivida no tribunal.

O PIANO NA CULTURA E A CULTURA NO PIANO

São inumeráveis os exemplos de piano em cena no cinema europeu, mesmo pensando nesse recorte do século XXI. Para além dos simbolismos e do apelo musical e visual do piano em cena, podemos entender essa recorrência por uma outra chave: a da mobilização da identidade cultural. Esse conceito se sustenta, por exemplo, nas formulações de Stuart Hall⁹ (em suas obras publicadas pelo autor jamaicano na década de 1990), que defende que as identidades culturais são produzidas por sistemas de representação simbólica a partir da oposição, ou seja: na delimitação da fronteira entre “nós” e os “outros”. Nesse movimento, elementos atribuídos a essa cultura podem ser eleitos e mobilizados como símbolos de representação e defesa de uma identidade cultural.

É na esteira desse processo que entendemos uma possível interpretação para essa recorrência do piano no cinema europeu. Através dele é representada e valorizada essa tradição cultural que passa pelo repertório da música de concerto europeia e pelo próprio desenvolvimento técnico do instrumento, que passou a ocupar nessa tradição um lugar de referência para parâmetros como afinação, dinâmica, polifonia e harmonia. Portanto, o piano em cena acaba por reforçar e propagandear essa identidade cultural através da valorização desse símbolo, associando-o (de forma muito interessada), em alguns casos, à sensibilidade e a um equilíbrio entre a

⁹ Assim como outros autores dos estudos culturais pós-coloniais têm uma contribuição relevante nesse sentido, ao exemplo do palestino Edward Said.



RELICI

razão (a disciplina da técnica, o rigor do texto música) e a paixão (emoção expressa na obra e na interpretação).

Podemos esboçar, com as devidas ressalvas, uma correspondência com a recorrência do violão no cinema brasileiro algo muito comum, por exemplo, em produções das décadas de 1940 a 1960,¹⁰ ligada a representação de gêneros como o samba, o samba-canção e a bossa nova (e, em menor medida, o baião e o choro). Nesse contexto, o violão é mobilizado como símbolo de uma identidade cultural (no caso, a brasilidade).¹¹ Esse aspecto é bastante explorado pelo livro *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930*, da historiadora Marcia Taborda (2004). O quarto capítulo, “Um instrumento nacional” conta inclusive com a análise de ocorrências do violão na literatura brasileira no período estudado (algo bastante correlato a este nosso estudo).

O violão e a guitarra elétrica aparecem também com essa função no cinema estadunidense, suscitando o imaginário da americana através de gêneros como blues, country, folk, jazz e rock. E embora o piano também seja comum nesse contexto, é interessante também destacar a recorrência de casos em que ele mesmo representa esse outro: nesses cenários o piano pode estar lá como um símbolo da herança cultural (colonial) europeia. Um exemplo é a relação ambivalente que Bobby Dupea, protagonista de *Cada um Vive como Quer* (no original *Five Easy Pieces*, de 1970, dirigido por Bob Rafelson) cultiva com o repertório pianístico (de câmara e concerto) do qual ele fora na juventude um intérprete promissor, mas que abandonou numa recusa ao que isso representava em termos de tradição cultural: tanto os valores

¹⁰ Os exemplos são inumeráveis, mas podemos mencionar os representativos *Rio Zona Norte* (de 1957, dirigido por Nelson Pereira dos Santos) e *Orfeu Negro* (1959, dirigido por Marcel Camus).

¹¹ É importante, no entanto, pontuar o quanto são desiguais as condições de defesa internacional, sendo o nosso caso o de um país da periferia do capitalismo mundial e com as marcas de seu histórico colonial. Além dos desafios no próprio reconhecimento de nosso patrimônio cultural, há a imposição externa (imperialista) de um modelo econômico e um lugar na divisão internacional do trabalho onde o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica e musical de capacidade de concorrência internacional é impossibilitado pelo contingenciamento de recursos, mesmo que esses produtos culturais reiteradamente demonstrem — d’Os Batutas em Paris (em 1922) às recentes premiações internacionais de filmes brasileiros — sua capacidade de assimilação pelos mercados internacionais. Abordamos essa temática em nossa dissertação (ZAJDSZNAJDER, 2025).



RELICI

burgueses quanto a dimensão pessoal de suas conturbadas relações familiares. Outro exemplo é o nosso Schroeder de *Peanuts* com sua fixação por Beethoven. Mas essa oposição pode ser provocada em outros termos, como em *La La Land* (de 2016, dirigido por Damien Chazelle), em que o piano do jazz e dos musicais hollywoodianos das décadas de 1940 e 1950 é colocado em contraposição ao piano elétrico e sintetizadores do pop e do jazz fusion (num movimento de superação dialética entre tendências internas da música norte-americana).

CODA

Com esse texto oferecemos algumas reflexões sobre a imagem do piano no cinema. Propomos enxergar — e escutar — esse objeto não só como instrumento musical, mas também como objeto cênico e símbolo cultural. Além do foco temático na interface entre música e cinema, abordamos de forma transversal temas como o patrimônio e a memória. Pois na vida somos todos Nair ou Muniza, as professoras veteranas do internato de *Das Tripas Coração*, antagonizadas nesse diálogo — muito representativo das diferentes perspectivas nas relações da sociedade com a sua memória — com o qual encerramos esse ensaio:

— Voltando à vaca fria: a minha mãe era uma mulher muito jeitosa, muito tradicional, adorava costurar. Nós éramos cinco filhos — quatro rapazes e uma moça, que era eu. Eu era a caçulinha da família. Mas nunca fui levada a estudar piano, sabe?

— Eu detesto piano, teclados em geral, e pra mim não me interessa a história da tua mãe!

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

ANATOMIE d'une chute. Direção: Justine Triet. Produção: Marie-Ange Luciani e David Thion. França, 2023 (151 min.).

A VIDA Invisível. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Rodrigo Teixeira. Brasil: RT Features, 2019. (139 min.).



RELICI

BAPTISTA, A.; FREIRE, S. As funções da música no cinema segundo Gorbman, Wingstedt e Cook: novos elementos para a composição musical aplicada. Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília, 2006. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao01/07COM_TeoComp_0103-182.pdf.

CALL Me By Your Name. Direção: Luca Guadagnino. Produção: Luca Guadagnino e Marco Morabito. Itália/França/Brasil/Estados Unidos. Sony, 2017. (130 min.).

COOK, Nicholas. *Analysing musical multimedia*. New York: Oxford University Press, 1998.

DAS Tripas Coração. Direção: Ana Carolina. Produção: Crystal Cinematográfica. Brasil, 1982. (108 min.).

DI MATTIA, Joanna. The Heart Asks Pleasure First: Economies of Touch and Desire in Jane Campion's *The Piano* (1993). *Senses of Cinema*, n. 84, set. 2017. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2017/cteq/the-piano/>.

FIVE Easy Pieces. Direção: Bob Rafelson. Produção: Columbia Pictures. Estados Unidos, 1970 (98 min.).

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. 4ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2000

LA La Land. Damien Chazelle. Produção: Summit Entertainment. Estados Unidos, 2016. (127 min.).

LA Pianiste. Direção: Michael Haneke. Produção: Movie Star. Áustria/França/Alemanha, 2001. (130 min.).

THE piano. Direção: Jane Campion. Produção: Jan Chapman. Austrália/Nova Zelândia/França: Miramax Films, 1993. (121 min.).

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. 2004. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.



RELICI

WINGSTEDT, John. *Narrative music: towards an understanding of musical narrative functions in multimedia*. 2005. Tese (Licenciatura) – School of Music, Luleå, 2005.

ZAJDSZNAJDER, Enzo Schilirò. *As caravanas de Humberto Teixeira: política de divulgação internacional da música brasileira nas décadas de 1950 e 1960*. Rio de Janeiro, 2025. 135 f.. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.