

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
FABRIZIO DI SARNO

**EFEITOS DO TEREIN NO IMAGINÁRIO
CINEMATOGRAFICO NORTE-AMERICANO**

**SÃO PAULO
2011**

FABRIZIO DI SARNO

**EFEITOS DO TERE MIN NO IMAGINÁRIO
CINEMATOGRAFICO NORTE-AMERICANO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana.

**SÃO PAULO
2011**

D639e Di Sarno, Fabrício
Efeitos do Teremin no imaginário cinematográfico norte-
americano / Fabrício Di Sarno. – 2011.
169f.: il.; 30 cm.

Orientador: Gelson Santana
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade
Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011.
Bibliografia: f. 145-160.

1. Comunicação. 2. Teremin. 3. Trilha Sonora. 4. Música.
5. Imaginário. 6. Estranho. 7. Cinema norte-americano. 8. Efeitos
Sonoros. 9. Sound Design. Título.

CDD 302.2

FABRIZIO DI SARNO

**EFEITOS DO TEREIN NO IMAGINÁRIO
CINEMATOGRAFICO NORTE-AMERICANO**

Dissertação de Mestrado apresentado à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana.

Aprovado em 12/12/2012

Prof. Dr. Gelson Santana

Profa. Dra. Suzana Reck Miranda

Prof. Dr. Vicente Gosciola

AGRADECIMENTOS

A Leticia Falletti Di Sarno e Verônica Falletti Di Sarno pelo apoio e amor incondicional.

À minha mãe, Maria de Fátima Gallinari, pela cuidadosa revisão e pelo apoio interminável.

Ao meu pai e aos meus irmãos pela ajuda que sempre me deram durante toda a minha vida.

Aos meus sogros Vitório e Rosemilda pelo importante apoio.

Ao tereminista brasileiro, Silas Cordeiro, pela ajuda e pelo entusiasmo na divulgação do Teremin.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Gelson Santana, pela paciente orientação e pelas maravilhosas aulas.

Ao tereminista holandês, Thorwald Jorgensen, pelo auxílio e pela dedicada pesquisa de filmes com som de Teremin.

À todos os professores e alunos do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

Aos professores Vicente Gosciola e Suzana Reck Miranda pelas excelentes contribuições ao meu trabalho de pesquisa.

Ao meu eterno professor, Ricardo Rizek (1953-2006), por ter aumentado o meu gosto pela música e pelo conhecimento.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é estudar o papel do Teremin (considerado o primeiro instrumento musical eletrônico da história) na trilha sonora do cinema norte-americano. Para tanto, procuramos fazer um levantamento desde o princípio de seu uso na indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Constatamos cinco momentos cruciais do uso do Teremin nesta cinematografia: os três primeiros compreendem, respectivamente, as décadas de 1930, 1940 e 1950; no quarto período, iniciado em 1966, o uso do instrumento entra em decadência ao perder a força de representação que vinha tendo até então; o quinto período tem início no princípio dos anos 90, neste momento o uso do instrumento é recuperado pelo cinema norte-americano sob uma nova perspectiva. O Teremin é visto de duas maneiras nesta pesquisa: 1) como instrumento melódico; 2) como produtor de efeitos sonoros. Nos dois casos procuramos entender as estratégias utilizadas pelas trilhas sonoras que levam a representação do estranho, do desconhecido, do monstruoso. O percurso histórico do instrumento pelo cinema norte-americano aponta para motivações que o fazem lugar ideal para representar efeitos sonoros que tem seu uso associado a um território governado por fenômenos inexplicáveis. O processo de representação ao qual o Teremin foi associado acompanha um período histórico singular, que vai do nazi-fascismo, passa pela Guerra Fria e desemboca na queda do muro de Berlim. No entanto, no início dos anos 60, o instrumento perde seu poder de sedução no momento em que, por exemplo, as viagens espaciais começam a se tornar realidade. Além de catalogar os filmes mais importantes que fazem uso do Teremin como instrumento melódico ou como instrumento responsável pela execução de efeitos sonoros, estudamos os tipos de uso do som do instrumento, para que se possa entender a sua influência no imaginário cinematográfico norte-americano.

Palavras-chave: Teremin. Trilha sonora. Música. Imaginário. Estranho. Cinema norte-americano. Efeitos sonoros. Sound Design.

ABSTRACT

The aim of this research is to study the role of the Teremim (considered as the first electronic musical instrument in history) in to the soundtrack composing process of the American cinema. In order to do that, a data collection of its use in the USA film industry was done. Five crucial moments of the Teremin were noticed in this industry: The three first periods occurred respectively during the decades of 1930, 1940 e 1950; the fourth period begins in 1966, with the discontinuing use of it due to the lost of the representative meaning this instrument had until that moment. The fifth period starts in the beginning of the 90's, when the role of the Teremim was recovered by the American cinema, carrying a new perspective. In this research, the Teremin is analyzed in two ways: 1) as a melodic musical instrument; 2) as a producer of sound effects. In both cases, understanding the strategies involved in the soundtracks that lead to the representation of the Uncanny, the Unknown, the Monstrous is the purpose of this study. The historical route of the Teremim in the American cinema indicates why it is the special musical instrument to represent the sound effects which has its use associated to a territory governed by inexplicable phenomena. The process of representation that was associated to the Teremim accompanies a singular historical period that starts with Nazi-Facism, goes through the Cold War period and reaches the fall of the Berlin Wall. However, in the beginning of the 60's, the instrument loses its seduction power when, for example, the space journeys became a reality. Besides cataloguing the most important movies that use the Teremim as a melodic instrument or sound effect producer, the different uses of it was also analyzed, resulting in the understanding the great influence in the American imaginary in the film industry.

Palavras-chave: Teremin. Soundtrack. Music. Imaginary. Uncanny. American cinema. Sound effects. Sound Design.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Léon Theremin tocando Teremin.....	17
Figura 2 – Réplica atual do Violoncelo-Theremin.....	20
Figura 3 – Ensaio do semicírculo com dez Teremins simultâneos.....	26
Figura 4 – Interior do Teremin da RCA.....	31
Figura 5 – Interior do Teremin customizado de Clara Rockmore.....	31
Figura 6 – Teremin Etherwave Pro, fabricado pela Moog.....	32
Figura 7 – Paul Tanner tocando o Electro-Theremin nos anos 50.....	34
Figura 8 – Electrío durante apresentação ao vivo na rádio Columbia Network KNBC.....	44
Figura 9 – Divulgação de um concerto erudito de Clara Rockmore.....	45
Figura 10 – Ensaio atual da música Ecuatorial (1934) de Edgard Varèse.....	46
Figura 11 – Samuel Hoffman tocando Teremin.....	55
Figura 12 – Cena do misterioso assassino em “The Spiral Staircase”, 1945.....	56
Figura 13 – Cena de Jerry Lewis com o Teremin de Samuel Hoffman em “O Delinquente Delicado”, 1957.....	75
Figura 14 – O sintetizador portátil Minimoog.....	88
Figura 15 – Os extraterrestres Kang e Kodos no seriado “Os Simpsons”.....	97
Figura 16 – Notação musical de Concert for Piano and Orchestra (1958), de John Cage.....	116
Figura 17 – Notação musical de 27’10.554” For a Percussionist (1956), de John Cage.....	116
Figura 19 – Extraterrestre Gothe “Alien Trespass”.....	129
Figura 18 – Robô Gort “O Dia em que a Terra Parou”.....	130
Figura 20 – Monstro marinho “The She-Creatrue”.....	130
Figura 21 – Extraterrestres “Marte Ataca!”.....	130
Figura 22 – Extraterrestre “O Monstro do Ártico”.....	131
Figura 23 – Monstro em forma de casa “A Casa Monstro”.....	131
Figura 24 – Conde Drácula “Billy the Kid vs. Dracula”.....	131
Figura 25 – Aranha gigante “Earth vs. the Spider”.....	132
Figura 26 – Mutante “Day the World Ended”.....	132

Figura 27 – Extraterrestre “It Came from Outer Space”	132
Figura 28 – Rainha mascarada “Queen of Outer Space”	133
Figura 29 – Extraterrestre “Queen of Blood”	133
Figura 30 – Planta carnívora “Voodoo Island”	133
Figura 31 – Árvore carnívora “The Woman Eater”	134

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 O TERE MIN.....	17
1.1 O criador.....	17
1.2 A criatura.....	23
2 O PERCURSO DO TERE MIN NO CINEMA NORTE-AMERICANO.....	40
2.1 Década de 1930 - As primeiras experiências.....	40
2.2 Década de 1940 - A popularização do Teremin.....	48
2.3 Década de 1950 - O auge do Teremin.....	63
2.4 De 1960 a 1990 - O silêncio do Teremin.....	78
2.5 Década de 1990 - O resgate do Teremin.....	91
3 O ESTRANHO COMO EFEITO PRODUZIDO PELO TERE MIN.....	106
3.1 Mapa da utilização do Teremin no cinema norte-americano.....	107
3.2 O estranho como efeito musical.....	121
3.3 O estranho como efeito imaginário.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	145
Anexo 1 – Transcrição de trechos da entrevista com o tereminista Silas Cordeiro.....	161
Anexo 2 – DVD – Diferentes usos do Teremin no cinema norte-americano.....	169

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Lista de Thorwald Jorgensen (filmes que possuem som de Teremin).....	38
Tabela 2 – Filmes pesquisados.....	108
Tabela 3 – Presença de intervalos dissonantes no <i>leitmotiv</i>	124
Tabela 4 – O homem selvagem e o extraterrestre.....	141

INTRODUÇÃO

Tornei-me bacharel em Composição e Regência em 2001, período em que passei a trabalhar no mercado de composição de trilhas sonoras. Em um primeiro momento, adquiri experiência no uso de sintetizadores e seqüenciadores. Porém, já por volta de 2003, comecei a utilizar os principais softwares seqüenciadores do mercado e o computador passou rapidamente a se tornar a minha principal ferramenta de composição musical. Neste processo, aprendi a utilizar os sintetizadores virtuais para imitar os sons dos instrumentos acústicos e eletrônicos, o que me trouxe uma série de trabalhos no mercado publicitário. Este conhecimento foi fundamental para o entendimento da evolução dos instrumentos eletrônicos desde o Teremin até os sintetizadores virtuais dos dias atuais.

Um ano depois, escrevi uma composição chamada UFO. Ela descreve, musicalmente, a situação de um contato visual com um OVNI. Intuitivamente, acabei utilizando alguns clichês musicais estudados durante este trabalho, como harmonias polifônicas baseadas na sucessão de acordes menores, melodias cromáticas e a inserção de uma grande quantidade de intervalos de segunda e nona menor. Além disso, quando gravei a versão eletrônica da música, utilizei, também intuitivamente, um timbre que simula o som do Teremin para ambientar melhor a composição.

Quando iniciei o mestrado em comunicação em 2010, meu objetivo principal era o estudo da trilha sonora de cinema, um dos campos de minha preferência. Dentro deste campo, escolhi estudar o som dos filmes de ficção científica, pois tenho um maior contato com este gênero por ser o meu preferido. No entanto, logo percebi que a ficção científica possui uma enorme variedade de estilos musicais que obedecem aos padrões sócio-culturais de épocas diversas da história do cinema, o que me trouxe a necessidade de focar melhor a direção de minha pesquisa. Elaborei então uma grande lista, descrevendo esses diferentes estilos musicais e suas respectivas características timbrísticas, o que me levou a perceber a grande importância do som do Teremin nos filmes do gênero.

Escolhido o recorte, iniciei uma pesquisa sobre o papel do instrumento na trilha sonora cinematográfica e na música em geral. Para a minha surpresa, apesar

de haver encontrado diversos textos sobre o Teremin como instrumento musical e sobre a vida de Léon Theremin (1896-1993), o criador do instrumento, encontrei pouca informação sobre o papel do instrumento na trilha sonora cinematográfica. Essa pequena quantidade de informação, geralmente contida em algum capítulo de livro ou artigo sobre o instrumento, apenas salienta a participação do tereminista Samuel Hoffman (1903-1967) nos filmes *Noir* dos anos 40 e, principalmente, nos filmes de ficção científica dos anos 50. Este material normalmente termina explicando que o instrumento caiu em desuso nos anos 60, mas sem expor os motivos para este fato de maneira mais detalhada. Reconheci, neste momento, a importância de se escrever sobre o percurso do Teremin na trilha sonora cinematográfica de maneira mais detalhada, estudando o seu desenvolvimento e os seus efeitos nas diferentes épocas do cinema.

Resolvi trabalhar com o cinema norte-americano porque foi nos Estados Unidos que o Teremin encontrou um papel mais presente, tanto na trilha sonora como na música de maneira geral. A associação do som do instrumento com os elementos de representatividade estudados neste trabalho ocorreu na indústria cinematográfica dos Estados Unidos de maneira muito intensa. Por conta disso, tratando-se de um mercado altamente exportador, a influência do som do Teremin na construção do território do estranho no imaginário cinematográfico mundial se deve, sem dúvida, ao seu uso no mercado norte-americano.

No início da pesquisa, encontrei na internet diversas listas de filmes que possuem linhas de Teremin na trilha sonora. Procurei tereministas experientes para ajudar na avaliação da confiabilidade destas listas, fazendo de Silas Cordeiro meu principal colaborador. A intensidade desta colaboração levou-me a Vitória (ES) para encontrá-lo pessoalmente e ampliar o meu contato com o instrumento.

Silas Cordeiro é professor da FAMES (Faculdade de Música do Espírito Santo), tem grande fluência ao piano e é, sem dúvida, um dos melhores tereministas do Brasil. Além da técnica no instrumento, Silas também é pesquisador e mantém o Blog (<http://theremin.blogspot.com/>), a principal fonte de informações em português sobre o instrumento que encontramos na internet. Nestes encontros, aprendi sobre a parte teórica e prática do instrumento. Tocamos a minha música UFO, pela qual ele já havia demonstrado interesse em ampliar a participação do Teremin com a inserção de novas linhas melódicas. Trocamos de instrumentos em diversas ocasiões e pude perceber as dificuldades envolvidas no processo de se

executar o Teremin, com ou sem o acompanhamento de outro instrumento. Notei, tocando em diferentes Teremins, que executar uma melodia no instrumento mantendo a afinação dentro do limite do aceitável não é uma tarefa tão difícil para um músico com certa experiência:

“O difícil é torná-la musical!” – Argumentou Silas Cordeiro com toda a razão.

Depois destes dias de convivência, reconheci com mais clareza quais filmes possuíam inserções do som de um Teremin autêntico e quais possuíam imitações do instrumento. Para desenvolver a lista de filmes presentes na Tabela 2, inserida no capítulo 3.1 desta dissertação, tive também o auxílio do famoso tereminista holandês Thorwald Jorgensen, que me auxiliou apontando os trechos com o som do Teremin nos filmes onde este é quase inaudível.

Por fim, após um período onde assisti a mais de setenta filmes, constatei que, em um período inicial (de 1933 a 1966), anterior à pausa que se iniciou nos anos 60, a tarefa de reconhecer a autenticidade do som do instrumento era menos complexa. Já na fase posterior à grande pausa (1994 até os dias atuais), o som do Teremin é constantemente simulado, reverberado, modificado eletronicamente e dobrado com outros instrumentos, tornando esta tarefa mais difícil.

Depois de elaborar uma cinematografia final, passei a estudar e catalogar os filmes quanto ao tipo de uso do som do instrumento. Levando em conta diversos fatores como elementos de representatividade, características sonoras e quantidade de filmes, dividi esta cinematografia em cinco períodos principais.

O primeiro período se iniciou na década de 1930, contando com apenas dois filmes nos quais o uso do Teremin é tão discreto que praticamente não é percebido pelo espectador.

O segundo período se iniciou em meados da década de 1940, passando a popularizar o som do Teremin através do seu uso nos filmes *Noir*. Considerei, nesta pesquisa, o cinema *Noir* como um conjunto de filmes que contém algumas características em comum, concernentes ao cinema norte-americano da década de 1940. Essas características estão presentes no capítulo 2.2 desta dissertação.

Depois deste primeiro momento de popularidade, o instrumento entrou em uma fase ainda mais prolífica nos filmes de ficção científica e fantasia da década seguinte, gêneros que construíram a associação do som do Teremin com as criaturas estranhas como monstros, robôs e extraterrestres. Nesta época, devido ao grande número de filmes com o som do Teremin, a ficção científica tornou-se o

gênero mais importante da história do Teremin na trilha sonora cinematográfica. A discussão sobre o que foi considerado o gênero ficção científica neste trabalho está contida no capítulo 2.3.

Percebendo que o estranho foi o principal elemento de associação com o som do Teremin, estudei o conceito de estranho presente no imaginário das décadas de 1940 e 1950, principalmente no que se refere às influências do pensamento de Sigmund Freud (1856-1939), já que o inconsciente freudiano foi o primeiro elemento estranho associado veementemente ao som do Teremin na década de 1940, quando o tipo mais comum de inserção do timbre do Teremin foi configurado. O grande número de publicações norte-americanas sobre as teorias freudianas marcaram profundamente o imaginário ocidental do início do século XX, influenciando de maneira intensa nas narrativas cinematográficas e consolidando de vez o conceito de inconsciente no senso comum.

No que se refere à década de 1950, a Guerra Fria foi o principal motor ideológico desta associação do Teremin com as criaturas estranhas presentes nos filmes. O fruto interno deste conflito internacional traduziu-se no Macartismo, período no qual a paranóia anticomunista tomou conta dos Estados Unidos, promovendo comissões que controlaram o conteúdo dos filmes lançados no país.

O quarto período se iniciou na segunda metade dos anos 60, quando o som do Teremin começou a perder o seu poder de sedução sobre o expectador, devido às transformações do imaginário, influenciadas por diversas revoluções tecnológicas e movimentos populares, causadores de mudanças intensas no modo de experienciar a realidade.

Após uma grande pausa em que o som do Teremin no cinema norte-americano viveu de algumas raras exceções, o documentário “Theremin: An Electronic Odyssey”, lançado em 1994, criou um novo interesse pelo som do instrumento que passou a ser resgatado no cinema contemporâneo. Neste quinto período, surgiu uma nova perspectiva que passou a utilizar o som do Teremin como uma característica sonora do universo cinematográfico, não necessariamente associando o timbre com algum elemento presente no filme, como era feito no passado.

Por fim, cataloguei as principais características musicais da trilha sonora dos filmes mais importantes da história do Teremin no cinema norte-americano. As conclusões encontradas estão presentes no capítulo 3.2 desta dissertação, sendo

que, finalmente, elas me auxiliaram a perceber porque utilizei intuitivamente os intervalos melódicos de segunda e nona menor, a harmonia em sucessão de tonalidades menores e o timbre do Teremin na minha composição UFO, oito anos antes da realização desta pesquisa.

Entendendo o imaginário como um repertório comum de circulação de sons e imagens, esta dissertação visa estudar os efeitos do som do Teremin no cinema, assim como as razões estéticas e históricas que levaram o timbre do instrumento a ocupar um importante papel na construção do território do estranho no imaginário cinematográfico norte-americano.

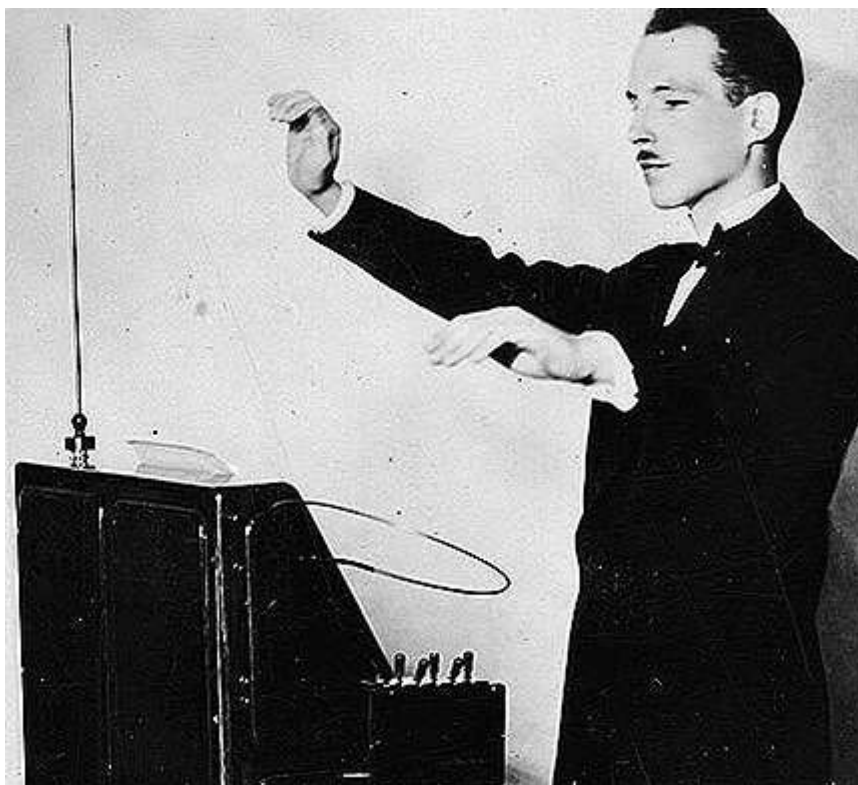
Além da definição de Freud, o conceito de estranho aparece de duas outras maneiras nesta dissertação: primeiro, percutindo a idéia imaginária de estranhamento visto aqui como efeito do estranho que emerge da acoplagem (neste caso, mediada pelo uso do teremin) entre imagem e som no cinema norte-americano na década de 40 e 50; segundo, conforme definição corrente dos dicionários, com o sentido (segundo o Dicionário Aurélio) de “incomum, contrário ao uso, à ordem, ao bom senso; extraordinário: um fenômeno estranho”.

O objetivo desta pesquisa é mostrar que a introdução do Teremin na trilha sonora representou um papel fundamental na construção do estranho no imaginário cinematográfico norte-americano.

1. O TERE MIN

1.1. O CRIADOR

FIGURA 1 - Léon Theremin tocando Teremin



FONTE: <http://io9.com/5675882/the-theremin-scary-music-to-our-ears>

O russo Lev Sergeyevich Termen, conhecido pelo seu nome ocidental Léon Theremin, nasceu na cidade de São Petersburgo em 1896. Estudou violoncelo no conservatório de São Petersburgo e frequentou a Universidade de São Petersburgo, onde estudou física e astronomia. Durante a primeira Guerra Mundial (1914-1918), prestou serviço militar aprendendo engenharia eletrônica na escola do exército. O fato que marcou o seu destino para sempre, ocorreu por volta de 1917, quando ele realizava um estudo em um instituto de tecnologia de sua cidade. Neste estudo, Léon Theremin se interessou pelo som causado pela combinação de ondas de rádio, processo conhecido como Heteródino. Trabalhando em um sistema de alarme para o governo, ele desenvolveu um aparelho com dois osciladores eletrônicos em fase que produziam um campo magnético que gerava ondas

sonoras. Qualquer coisa contendo capacitância elétrica, como um pedaço de ferro ou uma mão humana que se aproximasse do aparelho, causava uma variação deste campo magnético, obtendo, como resultado, uma variação de frequência sonora. O toque que faltava para a criação do Teremin ocorreu quando ele teve a idéia de acrescentar uma antena vertical para controlar a altura¹ e outra horizontal para controlar a dinâmica² do som produzido pelo aparelho. Dessa forma nasceu o primeiro instrumento musical eletrônico da história³.

O novo instrumento ganhou fama logo de início, por se encaixar perfeitamente na proposta propagandística de eletrificação da União Soviética. Léon Theremin foi convidado a demonstrar seu aparelho, na época chamado “Aetherphone” pela maneira com que produzia sons no “ar”, para o líder soviético Vladimir I. Lênin (1870-1924) no Kremlin (Moscou), em 1922. Em 1924, Léon Theremin apresentou pela primeira vez o instrumento ao público, tocando junto com a Orquestra Filarmônica de São Petersburgo. Empolgado com o sucesso do instrumento, Vladimir Lênin convenceu-se da importância de divulgar a capacidade científica da União Soviética e incentivou uma turnê internacional de shows, com a participação de Léon Theremin tocando Teremin. A turnê chegou à Europa ocidental no verão de 1927, período em que Léon Theremin tocou em Berlin, Londres e Paris. O sucesso da turnê foi coberto por um correspondente do jornal New York Times, tendo como resultado a chegada de Léon Theremin aos Estados Unidos ainda antes do Natal de 1927. Em Janeiro de 1928, Léon Theremin tocou pela primeira vez nos Estados Unidos, durante uma apresentação no New York Plaza Hotel⁴.

Em 28 de fevereiro de 1928, Léon Theremin patenteou o Teremin⁵ nos Estados Unidos. Nesta época, fascinado com o enorme sucesso do Teremin junto ao público norte americano, decidiu ficar de vez no país, fechando um contrato com a empresa RCA onde licenciou a produção em massa do instrumento, a partir de 1929. O período em que ficou nos Estados Unidos é contado por seus amigos e parceiros de trabalho no documentário “Theremin: An Electronic Odyssey” (Steven

¹ Altura-variação de frequência.

² Dinâmica-variação de intensidade sonora (volume).

³ Gale Encyclopedia of Biography (<http://www.answers.com/topic/leon-theremin>) - Consultado em 11/07/2011.

⁴ Idem.

⁵ Certificado de patente disponível na

página:<http://spellbound.purpletone.com/ThereminPatent.pdf> - Consultado em 19/07/2011.

M. Martin, 1994), lançado em Janeiro de 1994, apenas dois meses após a morte de Léon Theremin, em Novembro de 1993.

O documentário de Steven M. Martin cobre o período prolífico vivido por Léon Theremin na cidade de Nova York, onde o inventor recebeu a ajuda de Lucie Rosen, uma entusiasta fanática pelo Teremin e seu marido, Walter Rosen. Os dois cederam uma casa onde o inventor estabeleceu um laboratório para continuar os seus experimentos no país. Neste local, ele trabalhava com colegas inventores, como o seu parceiro na patente do Teremin, Julius Goldberg, cientistas e alunos, com destaque para Clara Rockmore (1911-1998), que se tornou conhecida mais tarde como a melhor tereminista de todos os tempos.

Logo surgiram outros instrumentos musicais como o Violoncelo-Theremin, uma espécie de Violoncelo, onde o som era controlado por uma manivela de plástico, o Rhythmicon, uma espécie de gerador de ritmos conhecido como a primeira bateria eletrônica da história, e o Terpsitone, um instrumento musical em forma de plataforma onde o som era modificado de acordo com os movimentos de uma pessoa posicionada em cima da plataforma. Contudo, além de instrumentos musicais, ele produziu outros aparatos, como um sistema de alarme contra fugas para a prisão Sing Sing Prison, localizada no estado de Nova York.

Em 1936, Léon Theremin casou-se com a bailarina afro-descendente Lavinia Willians (1916-1989), pertencente à companhia de dança “The American Negro Ballet”, em uma época onde o casamento inter-racial era mal visto pela sociedade. Os dois se conheceram quando a companhia visitou o estúdio de Léon Theremin com a finalidade de testar os movimentos das bailarinas no Terpsitone. Apesar do preconceito da sociedade, o casal tinha uma ótima relação, mas sua vida foi interrompida em uma noite de 1938.

FIGURA 2 - Réplica atual do Violoncelo-Theremin

FONTE: http://www.thomasbloch.net/en_theremin-cello.html

Segundo relatam os amigos de Léon Theremin no documentário de Steven Martin, Lavinia Willians foi encontrada chorando alegando que agentes soviéticos haviam seqüestrado seu marido. Seus colegas perguntaram, com espanto, como foi possível que Léon Theremin tenha sido encontrado pela polícia secreta soviética e levado contra a sua vontade para a União Soviética, onde foi preso em um campo de trabalhos forçados na Sibéria. Em entrevista para o documentário, o próprio Léon Theremin alegou que esteve preso durante sete anos em um campo de trabalhos forçados chamado Magadan, na União Soviética. Depois disso, trabalhou em aparelhos eletrônicos de diversos tipos para o governo soviético. Léon Theremin também disse ter trabalhado em uma organização governamental que construía coisas “más”, completando assim um período em que esteve trabalhando para o governo soviético desde os seus 42 até os 67 anos. Idoso e visivelmente confuso durante a entrevista, ele se lembra de quando trabalhou para a KGB, no Ministério Estatal de Inteligência, onde sua função era limpar acusticamente o áudio de gravações de espionagem, reduzindo assim os ruídos indesejados. O nome de um

de seus inventos se tornou famoso em jornais da época, tratava-se de um microfone oculto chamado “Bicho Buran”.

A polêmica em torno deste retorno de Léon Theremin à União Soviética provavelmente permanecerá insolúvel, possuindo até o momento duas versões contraditórias. Muitos amigos apoiaram a versão de Lavinia Willians, incluindo Clara Rockmore, cujos emocionados depoimentos para o documentário de Steven Martin reforçam a versão da esposa de Léon Theremin. Contudo, em seu livro “Theremin: Ethermusic and Espionage”, lançado em 2000, o autor Albert Glinsky deixa a entender uma suposta intensão de Léon Theremin em voltar voluntariamente para a União Soviética. Essa segunda versão tem como base a situação crítica na qual Léon Theremin se encontrava em 1938, período em que as vendas de Teremins pela RCA haviam fracassado amplamente e a falta de habilidade do inventor no trato com o dinheiro o haviam levado ao acúmulo de uma série de dívidas. Neste período, ele já se encontrava esquecido pela alta sociedade norte-americana que via o seu casamento inter-racial com extremo preconceito. Em uma carta publicada no livro de Glinsky, Walter Rosen se mostra irritado com a falta de pagamento do aluguel por parte de Léon Theremin exigindo a retirada do inventor de sua propriedade, apesar de lamentar a sua difícil situação (GLINSKY, 2000, p. 186). O próprio Léon Theremin não confirma em nenhuma entrevista a versão do seqüestro, apesar da confirmação imediata quanto ao trabalho forçado na União Soviética.

Na noite de 15 de Setembro de 1938, Lavinia Willians testemunhou a chegada dos agentes que levaram Léon Theremin de volta à União Soviética. O fato é que o inventor não havia dito nada a respeito da viagem para a sua esposa e suas últimas palavras para ela alertavam para que não o procurasse ou tentasse entrar em contato com ele. Lavinia Willians então presumiu que Léon Theremin havia sido levado contra a sua vontade e que suas palavras refletiam a sua preocupação diante da segurança dela (GLINSKY, 2000, p. 190). Apesar do desconhecimento de Lavinia Willians diante do retorno de seu marido à União Soviética, Glinsky deixa claro que Léon Theremin não tinha intensão de abandonar a esposa nos Estados Unidos, o que provavelmente aconteceu devido à inesperada atitude dos agentes comunistas que aprisionaram Léon Theremin quando este pisou em solo soviético. Em entrevistas posteriores, o inventor alegou que já havia discutido com Lavinia Willians algumas vezes sobre uma possível transferência do casal para a União Soviética. Léon Theremin também afirmou que o casal decidiu não ter filhos nos

Estados Unidos devido ao fato de que este filho seria um cidadão norte-americano, o que dificultaria um possível retorno do inventor à sua terra natal (GLINSKY, 2000, p. 185).

Em solo soviético, após anos de trabalho forçado, Léon Theremin finalmente foi liberado pela KGB, passando a trabalhar em um conservatório de música em Moscou, onde permaneceu durante 10 anos. Muito querido pelos alunos, ele construiu um laboratório com variados instrumentos eletrônicos. Contudo, um jornalista do New York Times o encontrou e se surpreendeu com o fato de que Léon Theremin ainda estava vivo. A matéria escrita pelo jornalista trouxe muitos problemas para o inventor, conforme conta a Steven Martin a sua sobrinha-neta Lydia Kavina, que se tornou uma das mais conhecidas tereministas do mundo. O laboratório de Léon Theremin foi fechado, muitos de seus instrumentos foram queimados e o vice-presidente do conservatório declarou que a União Soviética não precisava de música eletrônica, pois a “eletricidade serve para matar traidores e não para fazer instrumentos musicais”.

Sem notícias de sua mulher norte americana, Léon Theremin se casou na União Soviética com Maria Feodorovna Guschina em 24 de Junho de 1948, tendo com ela duas filhas, as gêmeas Helena e Natalia (GLINSKY, 2000, p. 265).

Em 1989, quando Léon Theremin ainda não havia retornado aos Estados Unidos, sua mulher Lavinia Willians morreu após sofrer uma intoxicação alimentar no Haiti. Um ano depois, o diretor Steven Martin trouxe Léon Theremin de volta à Nova York para reencontrar a cidade que ele não via desde 1938. Após a gravação do documentário, Léon Theremin voltou para a Rússia falecendo em Moscou em Novembro de 1993 com 97 anos de idade.

Revoltado com a exploração dos inventos e da capacidade de Léon Theremin, o amigo e biógrafo Bulat Geleyev escreveu:

Nosso planeta não é completamente são a partir do momento em que a indústria militar é capaz de transformar um artista em um James Bond e um instrumento musical em um sistema de alarme (tradução nossa, LESTER, 2004, p. 3)⁶.

A história pessoal de Léon Theremin pode ser vista como um resumo do antagonismo resultante dos modos pelos quais as duas superpotências mundiais

⁶ “Our planet is probably not completely sane if the military industry can succeed in transforming an artist into a James Bond and a musical instrument into an alarm system”.

tratavam o fruto do engenho humano durante o século XX. De um lado, no que era chamado de “Mundo livre”, o homem era livre para explorar o fruto de seu trabalho direcionando-o para o campo que desejasse sendo responsável, contudo, pelo seu financiamento e execução. De outro, por trás da chamada “Cortina de Ferro”, o engenho humano era controlado e financiado pelo estado, cabendo a ele direcionar a sua execução de acordo com os seus interesses estatais. Léon Theremin viveu nos dois mundos, encontrando as facilidades e dificuldades concernentes aos dois sistemas.

1.2. A CRIATURA

No documentário supracitado, Clara Rockmore afirma que durante uma conversa casual perguntou a Léon Theremin o que o havia levado a pensar na idéia de construir o Teremin no primeiro momento. Segundo ela, Léon Theremin respondeu que estava trabalhando em um aparelho de rádio quando ouviu um som que supostamente não estava sendo gerado pelo programa de rádio, mas pelo próprio aparelho. Dessa forma ele posteriormente trabalhou para aprender a controlar este som. De fato, por vezes o som do Teremin é utilizado nos filmes para simular os ruídos produzidos pelos rádios e outros aparelhos eletrônicos. É o que ocorre, por exemplo, em “Médico Erótico” (The Man with Two Brains, Carl Reiner, 1983) e “Batman - O Homem Morcego” (Batman, Leslie H. Martinson, 1966), ambos utilizam o Teremin para simular os sons estranhos provenientes de laboratórios durante experiências científicas que envolvem processos eletrônicos.

Um Teremin autêntico sempre possui as duas antenas, sendo que o som do instrumento muda de frequência de acordo com a proximidade da mão direita do músico em relação à antena vertical. Quanto mais perto da antena mais alta é a frequência (mais agudo é o som), quanto mais longe da antena mais baixa é a frequência (mais grave é o som) completando uma ampla gama de notas que por vezes alcança uma tessitura maior do que a do piano. A antena curva localiza-se ao lado do Teremin, quanto mais perto se aproxima a mão do músico desta antena, menos intenso é o som, (chegando ao volume zero se a mão tiver perto o suficiente) e quanto mais longe, mais intenso é o som.

Além da frequência, a antena reta vertical também controla o fraseado da música. Pequenas variações na posição dos dedos da mão direita do músico influem na textura do som.

Dentro do gabinete há uma ou mais placas (circuito integrado), em que estão os componentes que produzem o tom eletrônico assim como o campo invisível de energia em volta das antenas. O circuito gerador de tom consiste em um par de osciladores, um configurado numa frequência fixa em torno de 200 kHz ⁷, que é inaudível para humanos, enquanto o segundo oscilador é variável [controlado por tudo que se mover ao redor das antenas] para mais ou menos que o valor do oscilador fixo. Combinando os dois osciladores ultrassônicos produzimos um tom que podemos ouvir⁸.

O Teremin pode ser considerado um instrumento musical que não possui afinação temperada, ou seja, não possui um padrão de mudança fixa de nota para nota, como ocorre em instrumentos como piano ou violão⁹. Existem muitos outros instrumentos não temperados corriqueiramente utilizados na música ocidental, como os instrumentos da família do violino e a própria voz humana. Contudo, no caso do Teremin, a característica própria, que consiste no fato de que o músico não chega a tocar no instrumento para produzir o som, torna a mudança de nota ainda mais complexa do que nos demais instrumentos não temperados. O resultado sonoro é uma mudança de notas muitas vezes imprecisa, com passagens acidentais por diversos intervalos microtonais (intervalos menores do que meio tom). Como o Teremin trabalha com um campo elétrico muitas vezes instável, as variações e mudanças neste campo mudam as regiões onde se localizam as notas fazendo do instrumento um aparelho onde o músico não pode trabalhar com a memória mecânica. O campo positivo, que se torna agudo quando a mão do músico se aproxima da antena vertical, termina quando some a região grave em um “ponto zero”, de onde se inicia um novo campo elétrico negativo, iniciando este segundo pelo grave e indo para o agudo ao se distanciar mais ainda, em um processo inverso ao do campo positivo.

Uma combinação de fatores confere ao Teremin uma sonoridade peculiar:

⁷ O ouvido humano ouve uma faixa de frequências entre 20Hz e 20KHz.

⁸ Ver nota 6.

⁹ Nos instrumentos musicais com afinação temperada, o menor intervalo possível de ser executado é o de meio tom. Os instrumentos que não possuem afinação temperada podem executar intervalos menores do que meio tom.

Afinação melódica imprecisa

Devido à principal dificuldade técnica ligada à falta de contato da mão do músico com o instrumento, é muito comum a apresentação de pequenas imprecisões de afinação na execução de melodias no instrumento. Contudo, quanto melhor o tereminista, mais precisa é a afinação melódica, assim como ocorre com a voz humana. Por mais habilidoso que o tereminista seja, o resultado da afinação nunca é totalmente preciso, sendo que a expressividade musical deve ser cuidadosamente trabalhada, para que a precisão da afinação não se torne tão almejada a ponto de se sobrepujar aos outros aspectos da expressividade musical.

O Teremin quase sempre é executado em solo, pois as pequenas diferenças de afinação entre dois ou mais Teremins (por mais precisos que os tereministas sejam) prejudicam a execução simultânea, além é claro, dos problemas de interferências nos campos elétricos. Em uma apresentação no Carnegie Hall, em 1930, evento que popularizou de vez o Teremin nos Estados Unidos, Léon Theremin dirigiu dez executantes, formando um semicírculo no palco onde a linha melódica foi distribuída de forma que cada músico tocasse uma nota, permanecendo o resultado final semelhante a uma execução solo do instrumento. Dessa forma, os problemas de execução simultânea não afetaram o resultado final. Contudo, segundo conta um dos músicos no documentário de Steven Martin, o grupo acabou perdendo o controle do ritmo, com resultados musicais desastrosos.

Atualmente, as melhorias tecnológicas permitem um melhor aproveitamento do Teremin em conjunto, sendo o recorde mundial de Teremins simultâneos batido em 22 de Janeiro de 2011, em Tokyo¹⁰, onde 167 pessoas tocaram a canção folclórica “Amazing Grace” em uníssono.

¹⁰ Apresentação disponível na página (<http://www.youtube.com/watch?v=4jhCJdk4MH0>) - Consultado em 27/09/2011.

FIGURA 3 - Ensaio do semicírculo com dez Teremins simultâneos



FONTE: <http://www.caramoor.org/rosen-house-and-gardens/lucies-theremin>

Características timbrísticas eletrônicas

Um dos fatores principais para o estranhamento das primeiras gerações de ouvintes, totalmente desacostumadas com este tipo de timbre, já que não havia referência de instrumentos musicais eletrônicos anteriores.

Grande tessitura

O Theremin possui uma tessitura variável. Fatores como a estabilidade do campo elétrico positivo, podem determinar a quantidade de notas que o instrumento alcança. No geral, a região mais articulável se situa no espaço entre o Sol-2 e o Dó-

5, conhecida como “zona de conforto”. Contudo, a região grave, menos articulável, pode atingir regiões extremas, sendo que o mesmo acontece com a região aguda. Muitas vezes estas regiões extremas são utilizadas para causar efeitos de estranhamento nos ouvintes habituados com as frequências presentes nas regiões mais confortáveis dos instrumentos tradicionais.

Sonoridade ondulante provocada por vibratos intensos (efeito *tremolo*)

Deve-se observar neste caso, que o som ondulante do Teremin produzido pelo vibrato da mão direita ajuda a criar um efeito de tensão, já acoplado ao imaginário do público ocidental devido ao uso deste mesmo efeito em diversos instrumentos eruditos incluindo a voz humana, historicamente impregnada com os intensos *vibratos* dos cantores de ópera.

O efeito *Tremolo* também pode ser feito com a mão esquerda no controle sobre a dinâmica da nota.

“Consideremos o exemplo do *Tremolo* dos instrumentos de corda, um processo classicamente utilizado na ópera e na música sinfônica para criar um sentimento de tensão dramática, de suspense e de alerta (CHION, 2011, P. 23)”.

Um som de sustentação lisa e contínua é menos animador do que um som de sustentação acidentada e trémula. Se, para acompanhar uma mesma imagem, tocamos uma nota constante e prolongada de violino e, depois, a mesma nota executada em *tremolo* com pequenos saltos de arco, a segunda vai criar uma atenção mais tensa e imediata sobre a imagem (CHION, 2008, p.19).

Essa característica culturalmente percebida pelo expectador ocidental acrescenta essa idéia de suspense e tensão dramática às cenas que contém o som do Teremin no cinema.

Ligação de intervalos musicais por meio de *portamento*¹¹

Quando se toca um instrumento não temperado convencional como o violino, o mais comum é que se evite o efeito de *portamento*, salvo em casos específicos onde se deseja uma sonoridade mais próxima da articulação *legato*. O músico tem

¹¹ Efeito que liga uma nota à outra passando por todas as frequências que se situam entre elas.

diversas maneiras de evitar este efeito no violino. Pode-se saltar de corda, utilizar *staccatos* ou simplesmente utilizar o *legato* apenas em intervalos curtos, onde a pouca distância entre as notas faz com que a rápida mudança de uma nota para a outra impeça o ouvinte de escutar o “meio do caminho” entre uma frequência e a outra. No Teremin, a técnica de *staccato* é um processo de difícil execução, e a dificuldade de se encontrar uma frequência no “ar” faz com que o *legato* seja a melhor opção para que se encontre uma nota distante pela qual se deseja pular.

Quando há uma pausa grande o suficiente para que o músico perca a referência melódica na execução do Teremin, é comum que se utilize uma técnica chamada “Pitch Fishing”, onde o músico executa um *glissando* com um volume bem baixo para encontrar de novo as notas que lhe escaparam. Clara Rockmore costuma utilizar esta técnica, preocupando-se em garantir que nem mesmo a pianista que a acompanha escute o *glissando*, garantindo assim que a platéia também não o escute.

A soma dos fatores citados produzia uma sonoridade peculiar, muito distante de qualquer instrumento tradicional da época. Com efeito, não apenas o Teremin, mas também outros instrumentos inventados por Léo Theremin foram pouco utilizados na música em geral, com exceção da trilha sonora cinematográfica, onde os efeitos de estranhamento provocados pelo seu timbre inusitado encontraram grande utilidade em determinados tipos de cena.

Além das características sonoras, outros fatores são apontados como motivos da falta de interesse da música em geral pelo Teremin. O tereminista Charles Richard Lester aponta em seu artigo “The Theremin”¹² quatro principais razões para a falta de interesse pelo Teremin na música em geral:

Extrema dificuldade de execução

Provocada por diversos fatores como a falta de referência física para encontrar as notas e a sensibilidade do instrumento em relação a fatores como tamanho da sala, temperatura, umidade relativa do ar, interferências no campo elétrico e acústica (LESTER, 2004, p. 6).

¹² (<http://www.1377731.com/theremin/the.theremin.pdf>) - Consultado em 21/10/2011.

A execução do Teremin pressupõe a resolução de diversos problemas. O instrumento se adapta de maneira diferente em cada corpo, influenciando neste processo diversos fatores, como a massa corpórea e altura do músico. Neste contexto, até mesmo a respiração diante do instrumento pode significar uma alteração da frequência executada. Comumente, o tereminista trabalha com uma técnica de respiração onde o diafragma permanece apoiado o tempo todo e o pulmão mantém sempre uma boa quantidade de ar, de modo a não provocar alterações muito grandes na barriga ou no peitoral, deixando a impressão de que o tereminista não está respirando durante a execução do instrumento.

Falta de métodos para estudo técnico

Devido ao fato de que poucas pessoas atingem um nível de grande virtuosismo no Teremin, existem poucos métodos disponíveis escritos para o instrumento. A própria Clara Rockmore escreveu apenas alguns panfletos com exercícios técnicos para a execução do Teremin (LESTER, 2004, p. 6). Alguns poucos métodos foram lançados mais recentemente como o “*Method for the Teremin*”, de Robert B. Sexton, lançado na década de 1990.

Falta de repertório

Léon Theremin afirmou em uma entrevista no ano de 1992 que não havia, até aquele momento, composições bem escritas para Teremin. A falta de interesse dos grandes compositores do século XX acabou resultando no fato de que compositores menos hábeis se tornassem os únicos a escreverem músicas específicas para o instrumento. Entre os compositores que escreveram para o instrumento estão: Edgard Varèse (1883-1965), Andrei Paschencko (1885-1972), Joseph Schillinger (1895-1943), Percy Grainger (1882-1961), Bohuslav Martinu (1890-1959) e Anis Fuleihan (1900-1970). Sem peças escritas por compositores consagrados, os tereministas geralmente recorrem a um repertório de composições escritas originalmente para outros instrumentos em suas apresentações (LESTER, 2004, p. 7).

Falta de instrumentos

Léon Theremin licenciou o Teremin para a RCA Corporation no final dos anos 20 e a empresa construiu cerca de 500 Teremins. Porém, a depressão deflagrada pela crise de 1929 acabou tornando o instrumento disponível para poucos norte americanos (a dificuldade de se tocar o instrumento certamente contribuiu para a falta de compradores).

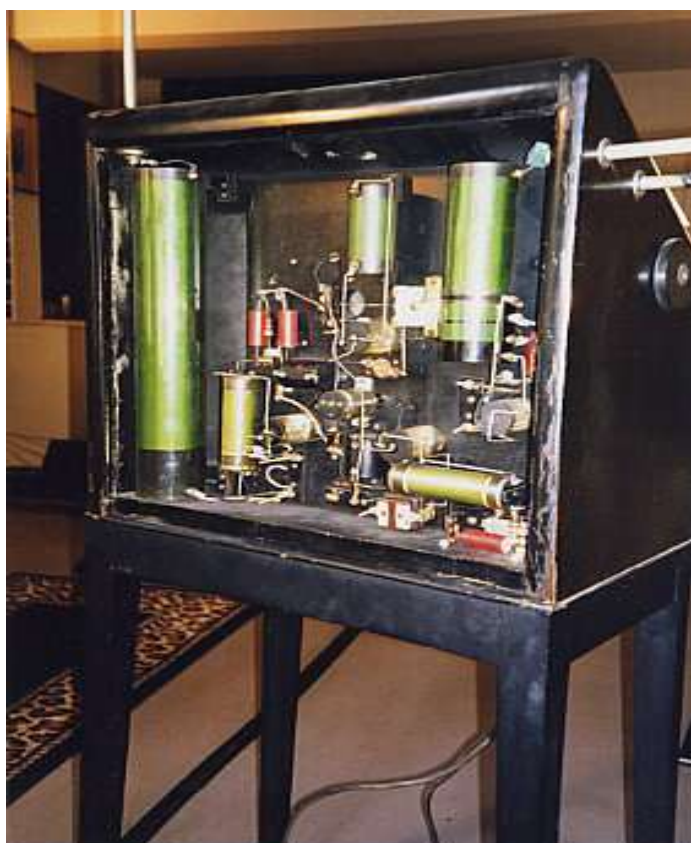
Tereministas da época afirmam que os primeiros instrumentos fabricados pela RCA não possuíam boa qualidade de timbre e uma tessitura grande o suficiente para a execução de peças virtuosas. Clara Rockmore ajudou a projetar um Teremin com maior tessitura e qualidade de timbre, no início da década de 1930, mas apenas alguns destes Teremins customizados se tornaram disponíveis para os novos estudantes (LESTER, 2004, p. 7). Além do Teremin especialmente criado para Lucie Rosen, particularmente o de Clara Rockmore atingiu o patamar legendário, devido ao seu timbre particular gerado pelas melhorias promovidas pelo inventor e pela própria tereminista. Dalit Hadass Warshaw, ex-aluna de Clara Rockmore, herdou o seu famoso Teremin. A musicista é constantemente criticada pela comunidade tereminista pelo nível de suas gravações e tudo indica que carregará para sempre o peso de possuir o Teremin mais desejado do mundo.

FIGURA 4 - Interior do Teremin da RCA



FONTE: http://www.giorgionecordi.it/theremin/index.php?option=com_content&task=view&id=22&Itemid=36

Figura 5 - Interior do Teremin de Clara Rockmore



FONTE: <http://www.peterpringle.com/customtheremin.html>

Depois do documentário de Steven Martin, o norte-americano Robert Moog (1934-2005), considerado o principal responsável pelo desenvolvimento dos sintetizadores durante os anos 60, iniciou a criação de novos tipos de Teremins com timbres mais definidos e incorporando sistemas digitais, como o Protocolo MIDI¹³ (LESTER, 2004, p. 8). Em entrevista para o documentário, Robert Moog diz que passou a adolescência construindo Teremins e classificou o instrumento como (tradução nossa) “um projeto de alta eficácia”¹⁴, sugerindo a comparação entre o interior de um sintetizador moderno com suas milhares de pequenas e complexas peças, e o interior de um Teremin original de Léon Theremin, onde existe um grande vazio com apenas alguns componentes simples. O modelo atual da Moog, chamado “Moog Etherwave Pro” é o sonho de consumo de diversos teremistas. Além deste modelo de fábrica, instrumentos artesanais como o fabricado por Tony Henky e o “Wavefront Classic” também são muito conhecidos pela comunidade dos entusiastas. O modelo artesanal Tvox Tour, feito no Japão, alcançou o preço recorde de 25 mil dólares em leilão, já que existem apenas 100 unidades do modelo no mundo. Hoje em dia, os modelos valvulados cederam lugar aos modelos transistorizados, mais eficazes e estáveis. Figura 6 Teremin Etherwave Pro, fabricado pela Moog

Figura 6 - Teremin Etherwave Pro, fabricado pela Moog



FONTE: <http://www.plasticsounds.com/moog-etherwave-theremin-756.html>

¹³ Protocolo MIDI é um sistema digital de troca de informações entre instrumentos musicais e aparelhos eletrônicos.

¹⁴ “High Efficient Desig”.

Nos anos iniciais das vendas do Teremin, a dificuldade de execução característica do instrumento pressionou o mercado na criação de instrumentos similares, mas com a crucial diferença de possuírem métodos de execução mais fáceis. Dessa forma, era possível alcançar a sonoridade eletrônica do Teremin sem a necessidade de desenvolvimento da complexa técnica de execução no vácuo.

Muitos instrumentos possuem som semelhante ao Teremin e até enganam os leigos (...) serrote musical, ondas martenot, trautonium, voz feminina sintetizada, falsetistas, erhu, guitarra com slide e alguns tipos de efeito, violino elétrico com determinados efeitos, sintetizador com ribbon controller, soft-synths (...) etc. – A lista não acaba mais¹⁵.

Alguns dos primeiros destes instrumentos foram baseados no Teremin e possuíam diferentes dispositivos de execução, como é o caso do Ondes Martenot, desenvolvido por Maurice Martenot (1898-1980) em 1928, e do Electro-Theremin, criado por Bob Withsell em 1958. O Ondes Martenot possuía teclas convencionais como um teclado, enquanto o Electro-Theremin possuía um mecanismo de controle de áudio semelhante a um botão de mudança de estação, presente nos rádios antigos. Mais tarde o Electro-Theremin foi recriado por Paul Tanner e Tom Polk sob o nome de Tannerin¹⁶, passando também a possuir teclas convencionais.

Existem muitos exemplos de trilhas sonoras e músicas que utilizaram instrumentos semelhantes, buscando o mesmo efeito do Teremin. Muitos deles se tornaram famosas controvérsias, provocando até hoje muitas dúvidas em relação à possível utilização de um Teremin autêntico. Com efeito, muitas das mais importantes aparições da história do Teremin não foram produzidas por um Teremin autêntico, como é o caso da música “Good Vibrations”, lançada no álbum Pet Sounds (1966) da banda californiana Beach Boys, cuja sonoridade tida como produzida por um Teremin foi, em realidade, uma emulação produzida pelo Electro-Theremin, muito embora o compositor da música, Brian Wilson, tenha se tornado uma figura constantemente presente nos blogs, livros e filmes sobre o Teremin, incluindo o documentário de Steven M. Martin.

¹⁵ (<http://teremin.blogspot.com/search/label/Tannerin>) - Consultado em 05/05/2011.

¹⁶ (<http://www.electrotheremin.com/PTE-TPage.html>) - Consultado em 05/05/2011.

Figura 7 - Paul Tanner tocando o Electro-Theremin nos anos 50



FONTE: <http://www.peterpringle.com/cello.html>

Um famoso exemplo desta imitação é a abertura do seriado televisivo “Jornada nas estrelas” (Star Trek), cujo tema principal era cantado pela soprano Loulie Jean Norman (1913-2005) utilizando os vibratos característicos do Theremin ao cantar as notas agudas da melodia¹⁷.

No cinema, um dos exemplos mais famosos é o filme “O Ataque das Sanguessugas Gigantes” (Attack of the Giant Leeches, Bernard L. Kowaski, 1959), filme no qual o compositor húngaro Alexander Laszlo (1895-1970) utilizou uma combinação de timbres de órgão, executados na região aguda, com efeitos de *tremolo* e vibratos intensos. A sonoridade eletrônica do órgão, somada à tessitura aguda das melodias escritas pelo compositor, produziu uma sonoridade tão parecida com a do Theremin que a dúvida sobre a possível utilização de um Theremin autêntico no filme se mantém viva até os dias de hoje. Sites como o “The Internet

¹⁷A abertura original do seriado está disponível na página (<http://www.youtube.com/watch?v=hdjI8WXIGI>) - Consultado em 05/05/2011.

Movie Database”¹⁸ mantêm o filme na lista dos que utilizam o instrumento¹⁹. Contudo, especialistas no assunto garantem que não há som de Teremin no filme.

Outro filme da década de 1950 que causou grande polêmica na comunidade dos entusiastas do instrumento foi “Castle in the Air” (Henry Cass, 1952). O filme utiliza uma variedade de instrumentos que imitam a sonoridade do Teremin. O tereminista Silas Cordeiro alega que o nível de imitação neste filme foi tão bem feito que os tereministas da época chegaram a entrar em contato com todos os executantes acostumados a gravar linhas de Teremin em trilhas sonoras para encontrar a resposta sobre a possível utilização de um Teremin autêntico no filme. Sem sucesso, a comunidade finalmente percebeu que não houve utilização do som do Teremin no filme. O tema de abertura do filme é marcado pela melodia feita no serrote musical (musical saw)²⁰.

A dificuldade em relação à presença do som do Teremin nos filmes é aumentada devido ao fato de que, em muitos filmes que realmente utilizam o som do instrumento, o timbre é dobrado com algum, ou alguns, outros instrumentos. Auditivamente, alguns indícios auxiliam na identificação do som real do Teremin.

Em primeiro lugar, o Teremin é composto de osciladores, portanto produzindo ondas senoidais²¹. O processo heteródino trabalha com pelo menos dois osciladores, sendo que a dobra de duas ondas senoidais não pode nunca produzir uma onda senoidal pura. Portanto, a onda senoidal produzida pelo Teremin é a combinação de pelo menos duas ondas senoidais, produzida pelos dois osciladores obrigatoriamente presentes no Teremin. Quando uma onda senoidal pura é produzida por um sintetizador, é possível identificar uma pequena diferença em relação ao timbre real do Teremin.

Em segundo lugar, muitos órgãos e sintetizadores produzem vibratos automáticos, sendo possível identificar tais vibratos devido à sua regularidade artificial, em oposição ao vibrato natural produzido por uma mão humana diante do Teremin.

Silas Cordeiro utiliza cinco fatores para identificar o timbre do instrumento: o tipo de vibrato, o tipo de glissando, a extensão utilizada, o timbre e o envelope

¹⁸ (www.imdb.com) - Consultado em 05/05/2011.

¹⁹ Ver (<http://www.imdb.com/keyword/theremin/>) - Consultado em 05/05/2011.

²⁰ A abertura do filme com o tema de serrote musical pode está disponível na página (<http://www.youtube.com/watch?v=0zYqsAq7bkM>) - Consultado em 29/09/2011.

²¹ Osciladores são capazes de gerar apenas ondas senoidais, sendo necessários os geradores para gerar os demais tipos de ondas sonoras.

sonoro. Apesar destes fatores, a tarefa de identificar o timbre do Teremin se tornou ainda mais complexa, devido à constante melhoria dos sintetizadores na emulação de timbres instrumentais, em especial, os timbres eletrônicos.

Decidido a acabar de uma vez com este tipo de polêmica, o tereminista e pesquisador Thorwald Jorgensen²² publicou uma lista de filmes que contém inserções de autênticos Teremins. O principal diferencial desta lista é uma análise das partituras originais das trilhas sonoras dos filmes inseridos nela. Silas Cordeiro chegou a alegar que nunca antes uma pesquisa tão metódica havia sido feita sobre o assunto.

Contudo, a lista de Thorwald Jorgensen não engloba muitos filmes. O método de análise de partituras musicais corre o risco de deixar de fora alguns filmes que utilizam o Teremin como produtor de efeitos sonoros, já que deste modo, as linhas do Teremin não são necessariamente inseridas nas partituras musicais. Outros filmes que reconhecidamente contêm Teremin não estão presentes na lista até o momento, sendo que o músico se prontificou a pesquisar as partituras e os filmes que ainda não constam na lista. Além disso, a lista possui filmes cujas linhas de Teremin possuem um volume muito baixo ou são inaudíveis, apesar de constarem nas partituras musicais.

De qualquer forma, as listas de filmes presentes nos livros e sites chegam a um consenso em relação ao uso corrente do som do Teremin na trilha sonora cinematográfica desde o ano de 1945 até 1966. Depois disso, o timbre eletrônico do Teremin começa a ser substituído pelos sintetizadores analógicos e, posteriormente, com mais eficiência, pelos sintetizadores digitais.

Com pouquíssimo uso no mercado fonográfico, a perda de espaço na trilha sonora a partir da metade da década de 1960 levou o Teremin para um caminho de ostracismo, tornando o instrumento pouco conhecido pelo público leigo. Hoje em dia, o instrumento vive da divulgação feita pela comunidade de entusiastas do instrumento que possui um número aproximado de 13 mil pessoas. Apesar de pequena, esta comunidade é muito fanática e hierarquizada, possuindo como o pilar de autoridade máxima a figura de Lydia Kavina, sobrinha-neta de Léon Theremin. A tereminista costuma fazer apresentações internacionais elegendando, em cada país

²² O músico holandês Thorwald Jorgensen estudou percussão erudita em conservatórios na Alemanha passando a estudar Teremin com Lydia Kavina. Além de solista no Teremin e percussionista, ele se tornou pesquisador sobre a história do Teremin.

visitado, um embaixador para a divulgação do Teremin. Atualmente, Lydia Kavina executa apenas algumas músicas durante estas apresentações, devido a um problema muscular. As demais músicas são normalmente executadas pelo seu novo parceiro, o virtuose holandês Thorwald Jorgensen, responsável pela lista de filmes presentes na Tabela 1.

A devoção desta comunidade em relação ao instrumento é quase religiosa, sendo que muitos tereministas afirmam que o instrumento tem o poder de aumentar a produção de hormônios ligados ao prazer, como a dopamina, no cérebro dos executantes. A comunidade costuma idolatrar o dia do Halloween (31 de Outubro), como o dia máximo do Teremin.

Apesar de possuir o músico norte-americano Samuel Hoffman (1903-1967) como o mais famoso executante do Teremin, devido a seu trabalho de gravação de trilhas sonoras, aparições em TV e rádio, além da divulgação do instrumento através da gravação de álbuns musicais para Teremin, a execução do Teremin é uma área amplamente dominada pelo sexo feminino, desde o amadurecimento de Clara Rockmore, durante a década de 1940, até o domínio atual das virtuosas Lydia Kavina e da norte-americana Pamela Kurstin. O apelo visual na execução do Teremin pode ser apontado como um dos fatores para este domínio feminino.

A comunidade de divulgadores e entusiastas do Teremin tem crescido nos últimos anos, principalmente nos Estados Unidos, Rússia e Japão. Em sua maioria, os membros desta comunidade acreditam que o Teremin será mais conhecido no século XXI. Quando questionados sobre o suposto insucesso do instrumento no século XX, muitos membros desta comunidade apontam como o motivo principal a quebra da bolsa norte-americana ocorrida em 1929, ocasionando o fracasso das vendas dos primeiros Teremins da RCA nos anos seguintes.

TABELA 1 - Lista de Thorwald Jorgensen (filmes que possuem som de Teremin)

COMPOSITOR	FILME	ANO
Dmitri Shostakovich	Odna	1931
Max Steiner	King Kong	1933
Gavriil Popov	Patron of Electrification	1933
Franz Waxman	Bride of Frankenstein	1935
Dmitri Shostakovich	Podrugi	1936
Robert Emmett Dolan	The Lady in the Dark	1944
Micklos Rosza	Spellbound	1945
Micklós Ròsza	The Lost Weekend	1945
Roy Webb	Spiral Staircase	1946
Paul Dessau	The Pretender	1947
Robert Emmett Dolan	Road to Rio	1947
Werner Heymann	Let's Live a Little	1948
Ferde Grofé	Rocket ship X-M	1950
Dmitri Tiomkin	The Thing from Another World	1951
Bernard Herrmann	The Day The Earth Stood Still	1951
Herman Stein	It came from Outer Space	1953
Friedrich Holländer	The 5,000 Fingers of Dr. T	1953
Arthur Lange / Emil Newman	The Mad Magician	1954
Ronald Stein	The Day the World Ended	1955
Ronald Stein	The She-Creature	1956
Bernstein Elmer	The Ten Commandments	1956
Albert Glasser	The Indestructible Man	1956
Les Baxter	Voodoo Island	1957
Marlin Skiles	Queen of Outer Space	1957
Edwin Stley	The Woman Eater	1958
Von Dexter	Ther House on the Haunted Hill	1959
Andrzej Markowski	The First Spaceship on Venus	1960
Ronald Stein	Queen of Blood	1966
Joel Goldsmith	The Man with Two Brains	1983
Howard Shore	Ed Wood	1994

Danny Elfman	To Die For	1995
Danny Elfman	Mars Attacks!	1996
Roque Baños	The Machinist	2004
Marco Beltrami	Hellboy	2004
Douglas Pipes	Monsterhouse	2006
Louis Febre	Alien Trespass	2009
Danny Elfman	To Die For	1995
Danny Elfman	Mars Attacks!	1996
Roque Baños	The Machinist	2004
Marco Beltrami	Hellboy	2004
Douglas Pipes	Monsterhouse	2006
Louis Febre	Alien Trespass	2009

FONTE: [www.http://thorwaldjorgensen.com](http://thorwaldjorgensen.com)²³

²³ Disponível em (<<http://thorwaldjorgensen.com/en/content/soundtracks>>) - Consultado em 08/08/2011.

2. O PERCURSO DO THEREMIN NO CINEMA NORTE-AMERICANO

2.1. Década de 1930 - As primeiras experiências

Em 1927, o cinema conhece fisicamente o som. Em verdade, buscava-se o advento do som no cinema desde a sua invenção (MANZANO, 2010, p. 85). Coincidentemente, este fato ocorreu no mesmo ano da chegada de Léon Theremin aos Estados Unidos. A invenção do *Vitaphone*, uma máquina que utilizava um disco de 78 rotações sincronizado ao filme, dispensou o uso de narradores, pianistas e orquestras, muito comuns nas projeções dos filmes mudos. Com efeito, o novo aparelho abria novas possibilidades para a função dramática do som, “que agora podia incluir, não só música, mas também diálogos e ruídos (SALLES, 2002, p. 25)”.

Antes de 1927, não existia uma linha dominante para a utilização do som no cinema. Como o exibidor era o responsável pelo espetáculo, ficava a seu cargo o tipo de som e como seria utilizado. O tamanho e os recursos de cada sala eram fatores determinantes para a quantidade de músicos que seriam contratados. A instrumentação podia variar desde um único pianista improvisador, comum nas salas menores, até um grande conjunto orquestral comumente presente nos grandes palácios. Nesta confusão de estilos podia surgir também a figura de um narrador.

Outro fator que variava muito era o tipo de repertório, que podia ser constituído de improvisações no piano até um grupo de músicas bastante conhecido pelo público, facilitando a identificação deste com o tipo de sentimento evidenciado em cada momento do filme. A execução deste repertório podia ocorrer de uma maneira bastante peculiar nos grupos orquestrais, pois em muitas oportunidades o maestro não conhecia o teor dramático das cenas. Nestas ocasiões, a cena se desenrolava por alguns instantes em completo silêncio até que o maestro, ou dirigente, decidisse qual era a melhor peça para acompanhar a cena dentre àquelas do estoque musical que o grupo dominava. Dessa forma, o maestro indicava o número da peça a ser tocada, por vezes mudando de ideia e interrompendo a peça no meio para substituí-la por uma mais adequada (MANZANO, 2010, p. 29).

A grande maioria do repertório utilizado neste procedimento era composto de músicas em estilo sinfônico feitas por compositores dos séculos XVIII e XIX.

A música em tal situação ainda era muito mais uma redundância da imagem do que propriamente um elemento dramático no sentido narrativo, uma espécie de ênfase retórica. O máximo de sofisticação era conseguido quando alguns cineastas, especialmente europeus, encomendavam música para acompanhar seus filmes a compositores consagrados, como *O assassinato do Duque de Guise* (1908), de Henri Lavédan, com música de Saint-Saëns, considerada a primeira 'música original' composta para filmes (SALLES, 2002, p. 24).

Com o advento do *Vitaphone*, não havia mais espaço para improvisações devido ao fato de que as músicas agora deveriam ser gravadas de antemão. As composições musicais passaram então a serem feitas especialmente para cada filme, algo que apenas raramente ocorria durante a fase do cinema mudo.

Como o ouvido do público de cinema estava muito habituado com o estilo de música programática²⁴ feita principalmente no século XIX, esta nova música de cinema deveria ser mais parecida com este estilo do que com a música contemporânea da época, que tinha como característica principal a dissolução do sistema harmônico promovida por sistemas de composição como o Dodecafonismo, um método de composição criado pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) em 1923.

Neste cenário, um grande número de compositores de música erudita encontrou um mercado bastante promissor na composição orquestral para cinema, principalmente os compositores europeus que haviam sido excluídos das salas de concerto por não aderirem aos experimentalismos extremos da vanguarda da música erudita moderna.

Antes dos anos 60, período em que as canções da música popular acabaram ganhando mais espaço na trilha sonora cinematográfica norte-americana, o estilo de música sinfônica era uma unanimidade, com ampla adoção destes compositores especialistas pelo mercado de cinema. De início, seguindo a estética de condução

²⁴ A música programática ou música de programa é a música que tem como objetivo evocar idéias extramusicais como poemas, paisagens, elementos da Natureza, quadros etc. Ela existe em oposição à música absoluta, considerada a música que existe por ela mesma sem evocar nenhum elemento extramusical.

da narrativa amplamente utilizado no cinema mudo, onde a música também fazia a função de encobrir o ruído indesejável das máquinas de projeção, a música orquestral se tornou quase ininterrupta. O silêncio passou gradualmente a ser mais valorizado na trilha musical, ganhando mais espaço durante os anos 50.

Quando a novidade do cinema sonoro chegou na Rússia, um dos mais consagrados compositores do país foi escolhido para escrever a música do filme “Odna”, que estava sendo preparado para ser o primeiro filme sonoro russo. Diferente do que acontecia no ocidente, onde apenas os compositores menos conhecidos trabalhavam para o cinema, Dmitri Shostakovich (1906-1975) já tinha sido responsável pelas composições do filme “Novyy Vavilon” (Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, 1929)²⁵, cuja trilha musical foi tocada ao vivo por uma orquestra no dia da pré-estréia. Dois anos mais tarde, o compositor ficou então responsável pela composição de “Odna” (Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, 1931) (SUNIER, 2008). Entretanto, a ansiedade dos russos em demonstrar que o seu cinema estava em pé de igualdade com o cinema ocidental em termos de tecnologia resultou em um grande fracasso. O som da gravação demonstrou péssima qualidade de áudio e a maioria das palavras presentes nas letras das canções se tornaram incompreensíveis. Dmitri Shostakovich chegou a afirmar, em 1931, que todo o seu trabalho de composição musical para o filme não tinha servido para nada, devido à péssima qualidade da gravação (SUNIER, 2008).

Apesar disso, algumas décadas mais tarde, a trilha sonora do filme se tornou mundialmente conhecida devido a um aspecto quase ignorado em meio a empolgação do início do som no cinema: a presença do som do Teremin. É um consenso, como poucos na história do Teremin, o fato de que o filme “Odna” foi o primeiro da história a utilizar o som do instrumento.

A inserção do som do Teremin ocorre depois da primeira hora do filme, durante um momento onde os acontecimentos não são expostos através de imagens, mas lidos através de cartões com legendas. Este sistema, muito comum nos filmes mudos, torna o primeiro momento do som do Teremin no cinema um momento que não possui as características audiovisuais que, mais tarde, popularizaram o som do Teremin no cinema. Dmitri Shostakovich objetiva, neste momento do filme, conduzir a composição musical da forma mais descritiva

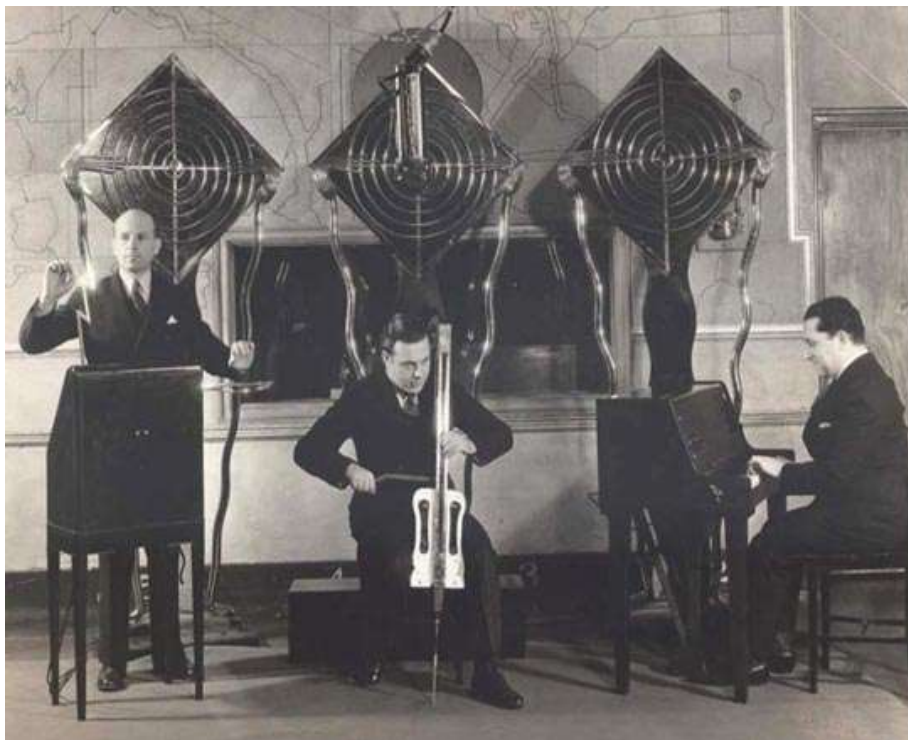
²⁵ Lançado em Portugal com o nome “A Nova Babilônia”.

possível, capaz de fazer o espectador “visualizar” os acontecimentos sem sofrer o choque derivado da perda do sentido visual durante os acontecimentos presentes neste momento do filme. O som do Teremin foi escolhido no momento em que uma tempestade de neve, um elemento muito temido pelos russos, se forma no céu. Em termos de representatividade, Dmitri Shostakovich escolhe o som do Teremin para descrever uma força incontrolável, destruidora e sinistra da Natureza.

Enquanto a sua criação foi utilizada em um filme pela primeira vez, Léon Theremin estava trabalhando no sentido de popularizar o instrumento nos Estados Unidos, país onde passou a viver.

O início da década de 1930 foi marcada pela crise econômica norte-americana. Neste contexto, o Teremin recém licenciado para a RCA, tinha que se tornar conhecido pelo público em pouco tempo para que as vendas do instrumento aumentassem. Com esse intuito, Léon Theremin passou a ensinar estudantes promovendo conjuntos e apresentações dos seus instrumentos. Julius Goldberg, colega de Léon Theremin na patente do Teremin, formou nesta época o Electrico, grupo que também contava com Leonid Bolotine tocando Violoncelo-Teremin e Gleb Yellin tocando uma espécie de Teclado-Teremin. O trio tocava todas as segundas-feiras às 14:15hs na rádio Columbia Network KMBC, durante o ano de 1932.

Figura 8 - Electrico durante apresentação ao vivo na rádio Columbia Network KNBC²⁶



FONTE: <http://organismo.art.br/blog/?tag=espionagem>

O Teremin acabou ganhando certa popularidade também na música erudita no final da década de 1930 e início da década de 1940, principalmente devido ao esforço de Clara Rockmore. Decidida a mostrar aos Estados Unidos o potencial do Teremin para a execução melódica, ela promoveu uma série de concertos de música erudita alcançando um virtuosismo técnico que lhe rendeu a fama internacional dos dias atuais. Nestes concertos, ela executava principalmente músicas feitas para outros instrumentos solistas, em especial, o violino. Dessa forma, o tipo de toque e até mesmo o som de seu teremin passou a soar de maneira parecida com um instrumento de cordas. Visualizando as possibilidades melódicas do instrumento, mais compositores eruditos se prontificaram a compor para o Teremin e para os demais instrumentos eletrônicos derivados dele.

²⁶ O Teremin de Julius Goldberg possui a antena vertical customizada em forma de raio.

Figura 9 - Divulgação de um concerto erudito de Clara Rockmore



FONTE: <http://www.alienskinmusic.com/electrohistory.html>

Na música "Ecuatorial", o compositor erudito Edgard Varèse (1883-1965), utilizou uma instrumentação inovadora que contava com instrumentos de percussão, metais, piano, órgão, vozes masculinas e Violoncelos-Teremins.

Com o reconhecimento do Teremin nos Estados Unidos equiparado ao alcançado no seu país de origem, era de se esperar uma entrada triunfal do instrumento no cinema norte-americano. Com efeito, o instrumento fez a sua estréia no cinema do país, apenas dois anos após o lançamento de "Odna", no filme "King Kong" (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933), com trilha musical de Max Steiner (1888-1971). Entretanto, esta primeira utilização foi tão discreta que o filme costuma ficar de fora da maioria das listas divulgadas sobre o assunto. A presença do som do Teremin é quase inaudível, mas de fato é possível escutar as ondulações sonoras características do instrumento em algumas passagens, em especial no tema de abertura, justificando a sua inclusão na lista de Thorwald Jorgensen.

Figura 10 - Ensaio atual da música Ecuatorial (1934) de Edgard Varèse



FONTE: <http://www.peterpringle.com/cello.html>

É possível notar, contudo, que a escolha do som do instrumento feita pelo compositor da trilha musical do filme, o austríaco Max Steiner (1888-1971), mais tarde consagrado por trilhas musicais de filmes clássicos como “...E o Vento Levou” (Gone with the Wind, Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939) e Casablanca (Michael Curtiz, 1942), foi consonante com o padrão de representatividade da música descritiva de Dmitri Shostakovich, tratando-se King Kong de uma força incontrolável, destruidora e sinistra da Natureza assim como a tempestade de neve sonorizada pelo compositor russo. A principal diferença neste caso é o estranhamento, elemento que marcou o som do Teremin no cinema norte-americano, na medida em que os efeitos de estranhamento provocados pela presença do macaco gigante nas ruas de Nova York não se aplicam à formação de uma tempestade de neve no céu da Rússia.

Dois anos mais tarde, o compositor alemão Franz Waxman (1906-1967) utilizou o som do Teremin em “A Noiva de Frankenstein” (Bride of Frankenstein, James Whale, 1935), mais um filme norte-americano com a presença de criaturas estranhas. Como em “King Kong”, a participação do instrumento foi discreta demais para chamar a atenção do público. No filme, a personagem Frankenstein vive se escondendo devido ao fato de ser estranho demais para ser aceito pela sociedade, acabando morto devido a essa incompatibilidade, assim como ocorre com King

Kong. O próprio Teremin também pode ter sofrido uma espécie de preconceito, já que o som do instrumento foi rebaixado a um volume quase inaudível nos dois filmes, talvez por ser estranho demais para um filme comercial lançado nos Estados Unidos, exibido para um público onde a imensa maioria dos expectadores provavelmente nunca havia escutado o som de um instrumento musical eletrônico.

Existem também possibilidades técnicas para o volume inaudível do Teremin nos filmes norte-americanos da década de 1930. Durante a história do Teremin na trilha sonora, este permaneceu quase sempre como um instrumento solo, resultando no cuidado por parte dos compositores mais habilidosos em não escrever linhas para Teremin em simultâneo com um grupo muito grande de instrumentos orquestrais para que estes não o encobrissem. Nesta época, alguns fatores como a posição do instrumento diante do equipamento de gravação e o número de executantes eram responsáveis pelo volume final de cada instrumento na gravação da trilha musical. Dessa forma, o volume de um único Teremin pode ter sido abafado pela quase onipresente orquestra das trilhas musicais da década de 1930. No caso de “Odná”, onde se é possível ouvir o som do Teremin com clareza (mesmo nos momentos onde a orquestra participa), deve-se levar em conta o fato de que a trilha musical das cópias atuais do filme é, em realidade, uma regravação mais recente feita sob a responsabilidade do maestro Mark Fitz-Gerald²⁷.

Seja por motivos técnicos ou estéticos, o fato é que o Teremin teve que esperar até a metade da década seguinte para obter uma entrada triunfal na trilha sonora do cinema norte-americano. Contudo, a associação do som do Teremin com a criatura estranha, definida nesta primeira dupla de filmes, ficou para sempre marcada como a principal estratégia de representatividade na utilização do som do instrumento no cinema.

²⁷ Informação fornecida no início das cópias recentes do filme.

2.2. DÉCADA DE 1940 - A POPULARIZAÇÃO DO TERE MIN

A década de 1940 se iniciou diante do evento mais importante e mais trágico do século XX, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), conflito que teve como principal característica o choque entre os sistemas totalitários e democráticos.

Desde a década de 1930, a ascensão dos partidos totalitários e os problemas gerados pelas crises econômicas afastaram da Europa um grande número de profissionais de todas as áreas. Muitos destes profissionais partiram para países mais democráticos ou simplesmente mais seguros, o que se revelou um gesto bastante acertado nos anos seguintes. O cinema norte-americano recebeu, nesta época, um grande número de profissionais como escritores, diretores, compositores musicais e técnicos de áudio e iluminação. A contribuição destes profissionais proporcionou o surgimento de novos estilos cinematográficos nos Estados Unidos, caracterizados pela influência estética do cinema europeu. Nesta época, o cinema norte-americano estava se tornando um mercado muito produtivo, tornando-se no decorrer do século XX, a quarta indústria mais importante do país (FURHAMMAR/ISAKSSON, 2001, p. 52). Este sucesso atraiu muitos europeus, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, período em que a indústria cinematográfica europeia estava em ruínas assim como as demais indústrias do continente.

A influência da guerra nos filmes norte-americanos deu-se em diversos níveis. Em termos técnicos, os avanços tecnológicos nas áreas de áudio e de vídeo proporcionaram diversas melhorias na qualidade audiovisual dos filmes. Em termos de narrativa, as implicações psicológicas das principais questões humanas levantadas pela guerra incentivaram a inclusão de temáticas ligadas às questões éticas enfrentadas pela humanidade.

Com efeito, o governo norte-americano já havia dimensionado a enorme influência do cinema no público passando a influir de diversas formas no conteúdo dos filmes, além de produzir os próprios filmes quando necessário.

Durante os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos adotaram uma posição de isolacionismo, evitando inflamar demais a propaganda contra os nazistas, de modo a não participar novamente de um dispendioso conflito

no continente Europeu. Contudo, essa estratégia teve que ser rapidamente modificada quando os governantes mudaram de opinião.

Depois de Pearl Harbor, as autoridades americanas se viram frente ao delicado problema de curar a população dos efeitos do isolacionismo. Tinha que ser encorajada uma vontade de lutar; era preciso esclarecer os objetivos de guerra; necessitavam-se argumentos para serem desenvolvidos e ligados a valores geralmente aceitos. Era preciso instilar solidariedade aos aliados e ódio aos inimigos (FURHAMMAR/ISAKSSON, 2001, p. 57).

Muitos filmes norte-americanos, lançados na segunda metade da década de 1940, apresentam o elemento maligno como parte integrante da narrativa. Quando o som do Teremin voltou a aparecer nos filmes do país, ele passou a ser associado a este elemento, tornando-se uma espécie de assinatura sonora de diversos tipos de agentes do mal como assassinos, psicopatas, manipuladores, etc.

A mudança de papel narrativo do som do Teremin acontece principalmente no nível psicológico, onde troca-se a periculosidade involuntária das criaturas estranhas da década de 1930, King Kong e Frankenstein, pela atitude maligna condenável deflagrada pela mão humana, um reflexo do período que revelou ao mundo as barbáries cometidas nos campos de concentração nazistas recém libertados na Europa.

Neste ínterim, o som do Teremin aparece primeiramente em dois filmes que tratam do tema da psicanálise. Este tema estava muito em voga em uma época onde o mundo se questionava sobre os motivos da capacidade maligna do ser humano. A resposta talvez estivesse contida na incapacidade do ser humano em controlar a sua própria mente, ficando então à mercê dos poderes manipuladores do inconsciente. Na primeira metade do século XX, as ideias de Sigmund Freud estavam muito populares nos Estados Unidos devido ao grande número de publicações norte-americanas sobre o assunto. A duplicidade da mente humana foi constantemente explorada no cinema da década, em filmes com narrativas voltadas para temas que envolvem psicanálise, hipnose, drogas e loucura, com o Teremin principalmente representando a influência do inconsciente humano.

O musical “Lady in the Dark” (Mitchell Leisen, 1944)²⁸, uma adaptação do musical da Broadway lançado em 1941, foi o primeiro filme lançado na década de

²⁸ Lançado em Portugal com o nome “A Mulher que não Sabia Amar”.

1940 com o som do Teremin e o compositor Robert Emmet Dolan (1906-1972), responsável pela trilha musical original do filme, foi o primeiro compositor norte-americano a utilizar o som do instrumento no cinema. A atriz e cantora Ginger Rogers (1911-1995) interpretou a personagem Liza Elliott, editora-chefe de uma revista de moda. Bonita e bem sucedida, ela é disputada por três homens durante o filme. Contudo, ainda assim é infeliz pelo fato de que não é capaz de controlar as próprias emoções, o que a leva a procurar um tratamento com o psicanalista Dr. Brooks, interpretado por Barry Sullivan (1912-1994). A influência do inconsciente de Liza Elliott é representada pelo trecho de uma melodia que a deixa confusa sempre que aparece em sua mente. O som do Teremin evidencia estes momentos de confusão mental, além de estar presente nas cenas dos sonhos de Liza Elliot.

A estratégia de representação utilizada no filme tornou-se comum, principalmente nos anos 40. Ela utiliza o som do Teremin como um representante sonoro da falta de controle do ser humano sobre a própria mente. A duplicidade presente na mente de Lisa Elliott é o tema principal do filme. Fechada, com aparência séria e constantemente vestida com roupas masculinas, Lisa Elliott tenta subjugar os desejos instintivos de seu inconsciente que caminha no sentido de se tornar uma mulher delicada, feminina e desejada, uma figura que aparece insistentemente em seus sonhos. Esse embate entre a mente consciente e os desejos do inconsciente, marcados sonoramente pelo trecho de melodia que assombra a personagem, é evidenciado simbolicamente pelo objeto que representa a a feminilidade abafada de Liza Elliott, um vestido azul.

Apesar do sucesso obtido pela trilha musical do filme²⁹, o que rendeu ao compositor Robert Emmet Dolan uma indicação ao Óscar, o som do Teremin não surtiu muito efeito no público. O som do instrumento aparece bastante reverberado³⁰ e com um volume baixo. Em alguns momentos o Teremin produz apenas um efeito sonoro como, por exemplo, a suspensão de uma única nota. Em outras ocasiões, executando trechos de melodias. Não existe uma unidade para os trechos com o som do Teremin e nas execuções melódicas o som do instrumento é dobrado por outros ou acompanhado por instrumentos orquestrais.

²⁹ O filme contém algumas canções originais do musical de 1941, mas a maioria das canções foi feita exclusivamente para o filme.

³⁰ Reverberação gerada por processos acústicos, já que nesta época não existiam reverbers artificiais.

Por este motivo, apesar de constar na lista de Thorwald Jorgensen, o filme foi deixado de fora de diversas listas de filmes que possuem Teremin, como a do site “The Internet Movie Database”³¹.

A entrada triunfal do Teremin no cinema norte-americano finalmente ocorreu em 1945 com o lançamento de três filmes, sendo o filme “Quando Fala o Coração” (Spellbound, 1945), do diretor inglês Alfred Hitchcock (1899-1980), o mais importante deles. Ele é considerado um filme *Noir*, um tipo de filme surgido no mercado norte-americano com forte influência visual dos filmes expressionistas alemães da década de 1920.

Entretanto, “há controvérsias, efetivamente, se o filme *Noir* seria um movimento, ciclo, gênero, inflexão ou tendência de cinema. Ou nada disso” (ROCHA, 2009). Entretanto, este tipo de filme surgido nos anos 40 possui algumas características identificáveis como:

-Visual em preto e branco

-Ambientes predominantemente urbanos das décadas de 1940 e 1950

“(...) cidades ora recriadas em estúdios, ora filmadas em locações, integrando-se à ação dramática, revelando personagens, fornecendo a atmosfera e a tensão de natureza realista ou expressionista (MARTINS, 2004, p. 117)”.

-Temáticas voltadas para o crime

-Clima pessimista do mundo em guerra influenciando a parte estética e as narrativas (visão pessimista do ser humano). “(...) tom deprimente e pessimista, o clima de corrupção, morte, angústia, loucura, fatalismo etc. (ROCHA, 2009)”.

-Personagens que são vítimas e vilões ao mesmo tempo (por vezes, um erro involuntário provoca uma série de acontecimentos trágicos).

-Personagens femininas como agentes malignos causadores de morte ou vítimas indefesas diante do fantasma da morte.

³¹ (www.imdb.com?keyword/theremin/) - Consultado em 15/08/2011.

-Música em estilo orquestral com a presença constante de instrumentos do naipe dos metais.

Coincidentemente, “Quando Fala o Coração” foi lançado em Dezembro de 1945, ano não apenas do final da Segunda Guerra Mundial, mas também do início das tensões que provocaram a Guerra Fria, um período de tensão internacional entre os Estados Unidos e a extinta União Soviética, que definiu o papel do som do Teremin no cinema norte-americanos das décadas seguintes. A trilha musical do compositor húngaro Micklós Ròsza (1907-1995) fez uma utilização tão marcante do som do Teremin que, além de influenciar toda uma série de Filmes *Noir* posteriores no uso do instrumento, também conquistou o Óscar de melhor música vislumbrado por Robert Emmet Dolan no ano anterior. O sucesso do filme na mídia especializada em Teremin é tão grande que muitas listas o colocam, equivocadamente, como o primeiro a utilizar o instrumento no cinema norte-americano. O título original do filme, “Spellbound”, se tornou o nome de um programa recente de rádio nos Estados Unidos comandado pelo músico David Vesel, onde a programação é inteiramente composta de composições para Teremin³².

Seguindo a linha do filme musical de 1944, o som do Teremin entra nos momentos de confusão mental vividos pelo personagem John Ballantyne (Gregory Peck). Toda vez que ele se depara com linhas pretas sobre um fundo branco, o impacto desta visão faz com que ele perca o controle de sua própria mente, passando sofrer efeitos físicos como tontura e desmaios. Isso ocorre porque nos confins de seu inconsciente está guardado o segredo da morte de seu antigo analista, assassinado diante de John Ballantyne enquanto os dois esquiavam na neve (as linhas pretas sobre o fundo branco lembram a John Ballantyne as marcas dos esquis na neve).

A exemplo do que acontece em “Lady in the Dark”, existe uma sequência onde John Ballantyne revive um sonho recorrente diante de um psicanalista. Nestas cenas sonorizadas pelo Teremin, a dimensão lúdica do sonho é ressaltada pelos cenários desenhados pelo surrealista Salvador Dalí (1904-1989).

³² O programa pode ser ouvido na internet pela página (<http://spellbound.purplenote.com/listen.html>) - Consultado em 14/08/2011.

A duplicidade psicológica explorada pela narrativa de “Lady in the Dark” é repetida em “Quando Fala o Coração”. Enquanto Lisa Elliott aprisiona em seu inconsciente a mulher glamourosa que deseja ser, John Ballantyne esconde em seu inconsciente a sua verdadeira personalidade, enquanto a sua mente consciente pensa ser o seu antigo analista assassinado. Nos dois filmes, o conflito tão explorado externamente na fórmula “herói x vilão” passa para o espaço interno, provocando o efeito de estranhamento causado pela presença de uma espécie de vilão interno.

A principal novidade estratégica no uso do som do Teremin em “Quando Fala o Coração” é a formulação de um *leitmotiv* exclusivo para o Teremin executar durante os momentos de conflito interno. A técnica musical de utilização do *leitmotiv* foi muito popularizada pelos compositores de ópera, com destaque para a obra do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883). Ela consiste na criação de um pequeno trecho melódico que representa algum personagem, objeto ou situação, evocando o seu representante sempre que aparece na música.

As óperas de Wagner são muito extensas, algumas com quatro ou cinco horas de duração. Em vez de estruturá-la em “números” distintos (com recitativos, árias, coros etc.), ele dá continuidade à música e ao drama valendo-se do que chama de “melodia ininterrupta”, ou seja, tecendo a música continuamente do princípio ao fim de cada ato. Dentro da textura se encontram os temas, variados e não muito longos, comumente chamados *leitmotiv* (em alemão, “motivos condutores”), cada qual expressando determinado tipo de emoção ou de caráter, ou talvez algum objeto (o ouro, uma espada, um anel), ou algum lugar (o rio Reno ou o Valhala, morada dos Deuses). Durante o curso da ópera, Wagner continuamente desenvolve os motivos, mudando-os ou transformando-os de acordo com a situação do momento (processo que tem muito a ver com a *idée fixe* de Berlioz ou a transformação temática de Liszt) (BENNET, 1986, p. 63).

O trecho melódico repetido pelo subconsciente de Lisa Elliott em “Lady in the Dark” já constituía uma espécie de *leitmotiv*, mas ele não estava associado exclusivamente ao som do Teremin.

A junção desta técnica composicional com o timbre do Teremin executado em solo, constituiu a principal estratégia de uso do som do instrumento na trilha musical cinematográfica depois de 1945. Com efeito, o caminho temático para o som do Teremin aberto por “Lady in the Dark” encontrou a sua sistematização na

estratégia de *leitmotiv* formulada por Micklós Ròsza em “Quando Fala o Coração”, conceituando para as próximas décadas o som do Teremin como a assinatura sonora do vilão, esteja ele presente em corpo físico ou perdido nos labirintos do inconsciente do próprio herói.

O Teremin também foi inserido no drama “Farrapo Humano” (The Lost Weekend, 1945), onde a estratégia de *leitmotiv* de Micklós Ròsza associou o som do instrumento com a falta de controle mental do personagem John Birman (Ray Milland 1905-1986), um alcoólatra que chega a alegar em algumas oportunidades do filme que se sente vivendo uma vida dupla, como se ele mesmo fosse dois homens vivendo em um só. O *leitmotiv* executado pelo Teremin representa mais uma vez a dualidade da mente humana e a consequente falta de controle sobre o inconsciente. Outro sucesso e mais uma trilha de Micklós Ròsza indicada ao Óscar.

O perfeccionista compositor húngaro procurou Clara Rockmore para gravar as linhas de Teremin dos dois filmes, mas a tereminista recusou devido ao receio de que o Teremin se transformasse em um instrumento estereotipado, conhecido mais pelos sons assustadores das trilhas sonoras de cinema do que pela capacidade de execução melódica na música tradicional, raciocínio que se mostrou bastante coerente com o decorrer do tempo (LESTER, 2007, p. 4). O compositor encontrou então o nome de Samuel Hoffman (1904-1968) como o único tereminista inscrito na União do Músicos de Los Angeles³³. Samuel Hoffman adquiriu um Teremin após conhecer o próprio Léon Theremin nos Estados Unidos. Apaixonado por instrumentos eletrônicos, ele montou um trio com os músicos Charlie Paul e Bill Schuman. Além do Teremin, o trio contava com um órgão e um Violoncelo-Teremin.

O músico se tornou o maior nome do Teremin na história do cinema, gravando a maioria dos filmes que utilizaram o instrumento nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Além da excelente técnica, ele também se tornou conhecido pelo tipo de execução no Teremin que utilizava um *vibrato* bastante acentuado gerando um clima de grande tensão nas melodias das trilhas sonoras. A sua fama se estendeu bastante durante os anos 50 devido às suas constantes aparições em programas de televisão e outros eventos.

³³ (<http://itunes.apple.com/it/artist/dr-samuel-j-hoffman/id135785121>) - Consultado em 05/05/2011.

Figura 11 - Samuel Hoffman tocando Teremin



FONTE: <http://www.discogs.com/viewimages?artist=Dr.+Samuel+J.+Hoffman>

No mesmo ano do lançamento dos dois filmes com trilha musical de Micklós Ròsza, foi lançado no mercado o filme *Noir* “Spiral Staircase” (Robert Siodmak, 1945), cuja trilha musical sob a responsabilidade do compositor norte-americano Roy Webb (1888-1982) também utilizou a estratégia de *leitmotiv*. Desta vez, contudo, o vilão está presente em carne e osso, estratégia que se tornou clássica nos anos 50, período onde o vilão passa a pular novamente para fora do inconsciente do herói.

Apesar de presente, o assassino do filme permanece na maioria do tempo coberto ou oculto, sendo mostrado por vezes apenas pelo olho arregalado em primeiríssimo plano. Seus motivos são conhecidos durante o filme, em uma cena onde ele imagina a personagem principal, Elen Capel (Dorothy Mcguire 1916-2001), sem boca. Na visão dele, o fato de que Elen Capel é muda faz com que ela mereça morrer, do mesmo modo que suas vítimas anteriores, todas possuidoras de algum

“defeito”, em uma clara associação com a política de eugenia promovida pelos nazistas antes e durante a guerra. Em “Spiral Staircase”, o som do Teremin passa a se associar mais claramente ao maligno, de modo que passou a representar sonoramente a condenável tendência humana ao preconceito e à destruição da vida. Na década de 1940, este papel maligno estava mais associado aos nazistas, mas acompanhou uma mudança radical na política externa do governo dos Estados Unidos nos anos 50, passando a considerar a Alemanha (ocidental) um aliado e a União Soviética (aliado durante a guerra) em um archi-inimigo.

Figura 12 - Cena do misterioso assassino em “The Spiral Staircase”, 1945



Fonte: <https://wondersinthedark.wordpress.com/2011/03/15/30-the-spiral-staircase/>

Em 1947, o som do Teremin já havia contagiado a indústria cinematográfica de Hollywood passando a ser utilizado em mais três filmes: “A Casa Vermelha” (The Red House, Delmer Daves, 1947) e “The Pretender” (W. Lee Wilder, 1947), os dois filmes com temáticas voltadas para o crime, e “Road to Rio” (Norman Z. McLeod, 1947)³⁴, uma comédia musical.

Em “A Casa Vermelha”, Micklós Ròsza se viu obrigado a abandonar a estratégia de *leitmotiv* pela qual se tornou conhecido nos primeiros dois filmes em que utilizou o Teremin. Isso ocorreu porque o mistério sobre quem é o verdadeiro

³⁴ Lançado em Portugal com o nome “A Caminho do Rio”.

vilão permanece insolúvel até a metade do filme. Apesar de ser claramente o principal candidato, Pete Morgan (Edward G. Robinson, 1893-1973), o pai adotivo da personagem principal Meggie (Allene Roberts), só pode ser confirmado no papel de vilão principal a partir da metade do filme, impedindo o compositor de associá-lo ao som do Teremin desde o início, o que arruinaria o mistério inicial. O som do instrumento, portanto, se tornou associado aos eventos trágicos que ocorreram no passado, cujo símbolo visual é a casa vermelha, local em que estes eventos ocorreram. Em ocasiões em que a casa vermelha é aludida, ou a periculosidade da floresta em que ela está localizada é salientada, o som do Teremin é utilizado produzindo melodias e efeitos musicais auxiliando na criação de um clima sinistro.

No filme *Noir* “The Preetender”, a narrativa gira em torno de outro elemento que se tornou comum em filmes com a utilização do som do Teremin, o plano de assassinato³⁵.

Depois de 1947, os efeitos do Teremin começam a invadir gêneros cinematográficos variados. A comédia “Road to Rio” (Norman Z. McLeod, 1947) marca esta transição. De acordo com a tradição iniciada por “Lady in the Dark”, o som do Teremin representa a falta de controle mental do ser humano, explorada em “Road to Rio” pelos poderes de um hipnotizador sobre a mente do hipnotizado. Diferente da abordagem mais séria dos filmes anteriores, a hipnose é tratada em “Road to Rio” de maneira estereotipada e com efeitos cômicos. Curiosamente, a hipnose, renegada em um primeiro momento por Sigmund Freud, foi beneficiada com a popularidade da psicanálise depois da Segunda Guerra Mundial.

Notadamente depois da II Guerra Mundial, vem se verificando um revigoramento no interesse pela técnica, pelo estudo e pela aplicação hipnótica. Essa redescoberta ou volta triunfal da hipnose, assinalada entre outras coisas por diversas publicações importantes, notadamente na Europa e nos Estados Unidos, é largamente devida à psicanálise (WEISSMANN, 1958, p. 9).

Este ressurgimento da técnica da hipnose é explorado pelos filmes que a utilizam como um meio de evidenciar a falta de controle humana sobre o inconsciente, podendo esta, ser explorada com fins malignos no imaginário

³⁵ “The Preetender” foi o único filme não encontrado no decorrer desta pesquisa. No entanto, é possível comprovar a participação do som do Teremin na trilha musical devido à presença do filme na lista de Thorwald Jorgensen e dos trechos existentes na internet.

cinematográfico, característica que ignora alguns aspectos da técnica no mundo real.

Ao menos enquanto dura o transe, êle, “sujet”, é considerado escravo de uma vontade mais forte do que a sua. Na realidade, o “sujet” sucumbe à sua própria vontade, que se confunde ou entra em choque com a idéia ou a imaginação do hipnotista. Assim, a monotonia, que é um dos fatores técnicos mais decisivos na indução hipnótica, para produzir efeito, tem de basear-se na reciprocidade. (...) Não percamos de mente que toda (sic) sugestão é, em última análise, largamente auto-sugestão, toda hipnose, em última análise, largamente auto-hipnose, e todo medo, no fundo, medo de si mesmo. Contrariamente ao que ensinam os livros populares, a fé inabalável no hipnotismo e a *vontade forte* não constituem os atributos fundamentais e diretos do hipnotizador, mas, sim, do “sujet” (WEISSMANN, 1958, p. 27).

Sendo o Teremin um instrumento solo, utilizado de maneira muito enfática a partir de 1945, convencionou-se um tipo de uso que evita confundir o expectador, associando o som do instrumento a mais de um elemento da narrativa. No caso de “Road to Rio”, o timbre do Teremin configura sonoramente a hipnose em si, não a vilã que utiliza a técnica com fins malignos. Este fato se torna claro perto do final do filme, quando a dupla de heróis utiliza a hipnose para dissuadir os seus perseguidores em uma cena que também conta com o som do Teremin.

Em 1948, o filme *Noir* “Raw Deal” (Anthony Mann, 1948)³⁶, também conhecido nos Estados Unidos com o nome “Corkscrew Alley”, utilizou o som do Teremin da maneira habitual, representando a falta de controle do ser humano sobre si mesmo. Durante o filme, a personagem Pat Cameron (Claire Trevor, 1910-2000) narra os acontecimentos que a levaram a reencontrar o seu amante Joe Sullivan (Denis O’Keefe, 1908-1968), pelo qual é apaixonada. Situada no presente e narrando o filme no passado, ela se encontra em um tempo no qual sabe que inevitavelmente irá perder o seu grande amor. A voz com a qual narra os acontecimentos passados é melancólica, pois apesar de saber que está fadada a se separar para sempre de Joe Sullivan, ela não é capaz de controlar a sua paixão por ele. Dessa forma, a paixão é evidenciada como uma das modalidades pelas quais os sentimentos do inconsciente dominam a vontade da mente consciente, justificando a escolha do timbre do Teremin na melodia que marca os momentos nos quais Pat Cameron narra os acontecimentos passados.

³⁶ Lançado em Portugal com o nome “Destino em segunda mão”.

A paixão é um dos elementos narrativos mais utilizados em todas as fases da história humana, como desencadeadora de uma espécie de duplicidade interna, o que acaba desencadeando os conflitos e dramas presentes durante as narrativas, dramas que podem variar de situações cômicas a assassinatos e suicídios.

Nos últimos anos da década de 1940 até o ano de 1950, o uso do Teremin no cinema norte-americano passou por uma fase de transição, onde houve uma diversificação maior nos gêneros dos filmes que o utilizaram. Entretanto, nos anos 50 a ficção científica retomou a supremacia que havia pertencido aos filmes *Noir* da década anterior. Além de “Raw Deaw”, o som do Teremin também foi utilizado no romance “Portrait of Jennie” (William Dieterle, 1948)³⁷, na comédia romântica “Let’s Live a Little” (Richard Wallace, 1948)³⁸, no drama “Wild Weed” (Sam Newfield, 1949)³⁹, no filme *Noir* “Impact” (Arthur Lubin, 1949)⁴⁰, no musical “Let’s Dance” (Norman Z. McLeod, 1950)⁴¹ e na comédia “Um Conde em Sinuca” (Fancy Pants, George Marshall, 1950).

Em “Portrait of Jennie”, o som do Teremin é utilizado de maneira discreta nos primeiros momentos, em que o artista frustrado Eben Adams (Joseph Cotten, 1905-1994) encontra a garota Jennie Appleton (Jennifer Jones, 1919-2009). A personagem Jennie está associada a uma melodia durante o filme, e o timbre do Teremin executa a melodia nas duas primeiras aparições da garota. Apesar de ser o responsável pela melodia, o timbre do Teremin não está associado especificamente à garota, mas ao poder desconhecido que a trouxe, uma estratégia de associação do som do Teremin com o elemento desconhecido, que se tornou comum nas décadas seguintes.

A garota Jennie Appleton não é maligna, pelo contrário, sua presença acaba salvando a vida de Eben Adams. Contudo, o poder que a trouxe é desconhecido, e todo o poder desconhecido é potencialmente perigoso. Este potencial intensifica os efeitos da associação do Teremin a todo o tipo de criatura estranha, desde “King Kong” até os filmes da década de 1950. Basta que o espectador perceba que Jennie Appleton está sendo trazida do passado para viver um romance com Eben Adams para que o som do Teremin deixe de ser utilizado na melodia associada à

³⁷ Lançado em Portugal com o nome “Retrato de Jennie”.

³⁸ Lançado em Portugal com o nome “Vivamos um Pouco”.

³⁹ O filme também é conhecido pelo nome “She Shoulda Said No!”.

⁴⁰ Lançado em Portugal com o nome “Quando Ele Voltou”.

⁴¹ Lançado em Portugal com o nome “Nasci Para Bailar”.

garota. O que ocorre é que a partir do terceiro encontro já se torna evidente o fato de que o poder desconhecido que a trouxe não é maligno ou danoso, de modo a perder o potencial de periculosidade, que justifica a entrada do som do Teremin.

Nos últimos anos da década de 1940, o uso do som do Teremin já estava claramente dividido em duas linhas de representatividade distintas. Na primeira linha, o som do instrumento estava ligado ao elemento desconhecido presente nas camadas inconscientes que emergem e dominam a mente humana, seguindo a tradição iniciada com “Lady in the Dark”, ou ainda, presente em algum poder externo como no caso de “Portrait of Jennie”. Na segunda linha, o som do Teremin estava associado com elementos reconhecidamente malignos, como o assassino de “Spiral Staircase”.

Na comédia “Um Conde em Sinuca”, o impostor Humprey (Bob Hope) salta de um trem em movimento passando a vagar pelo deserto escaldante. Os efeitos da ensolação causam nele um estado de confusão mental no qual ele passa a clamar por água sem perceber que caminha comicadamente sobre grandes poças de água em uma rápida cena sonorizada pelas melodias sinistras do Teremin.

Na comédia romântica “Let’s Live a Little”, o publicitário Duke Crawford (Robert Cummings, 1910-1990) começa a sofrer com o excesso de trabalho passando a ter problemas com insônia e ansiedade. Neste contexto, ele começa a duvidar da própria sanidade. Durante uma noite mal dormida, Duke Crawford ouve a voz de sua ex-noiva e pensa estar louco. Na verdade, a voz de Michele Bennett (Anna Sten, 1908-1993) vinha do telefone que o mordomo de Duke Crawford havia deixado fora do gancho. Esta situação decisiva, que também conta com sinistras melodias executadas pelo Teremin, influencia o publicitário a procurar um tratamento psicológico levando-o a encontrar o seu par romântico, a Dr. Loring (Hedy Lamarr, 1914-2000). Posteriormente, ao perceber que Duke Crawford retomou o noivado com Michele Bennett, a Dr. Loring se torna deprimida e passa também a sofrer problemas psicológicos. A diferença é que, no caso da Dr. Loring, as visões são realmente provenientes de sua mente. Ela começa a ver o rosto de seu amado no corpo de outros homens ou em seu espelho em cenas em que o Teremin executa efeitos musicais. Antes do final do filme, Michele Bennett também se torna frustrada ao ver que Duke Crawford agora se encontra nos braços da Dr. Loring, passando também a ter visões com o rosto dele no corpo de outro homem.

O som do Teremin representa a loucura, apesar de que este elemento aparece de formas distintas no decorrer do filme.

O musical lançado em 1950, "Let's Dance", foi outro filme que utilizou o som do Teremin associado à duplicidade da mente humana provocada por uma paixão não correspondida. Nos momentos onde o personagem Donald Elwood (Fred Astaire, 1899-1987) se sente afastado de sua amada Kitty McNeil (Betty Hutton, 1921-2007), a frustração faz com que ele mude de estado mental, onde uma personalidade egoísta toma posse. Nestes momentos, a melodia que marca a união do casal de protagonistas é executada em solo no Teremin, produzindo assim uma espécie de versão sombria da música alegre que une o casal. O conflito interno que envolve a mente de Donald Elwood contra esta personalidade dominadora causa uma forte tensão, revelada pela mania de tamborilar nervosamente os dedos em uma superfície plana.

A segunda linha de representatividade, que associa o som do Teremin com o elemento maligno seguindo a tradição iniciada por "Spiral Staircase", é seguida geralmente por filmes que possuem crimes e planos de assassinato, como no caso de "A Casa Vermelha", "The Preetender" e "Impact".

Antes do final da década, o governo norte-americano investiu na produção de "Wild Weed", um filme propagandístico com evidentes intuítos de impedir o avanço da maconha nos grandes centros urbanos. Com a narrativa carregada de exageros, o filme conta a história de Anne Lester (Lila Leeds, 1928-1999), garota que se torna viciada, passando a se envolver com um perigoso traficante logo após experimentar alguns tragos da droga. O traficante Markey (Alan Baxter, 1908-1976) ganha a vida causando a ruína de diversas famílias, assim como a morte de muitos jovens como a do irmão de Anne Lester. Contudo, Markey não é o vilão configurado sonoramente pelo Teremin, pois este papel pertence à própria maconha. Se Markey aparece em muitas cenas ao som do Teremin é devido ao fato de que ele é um agente que age a serviço da droga. As demais cenas que contém o som do Teremin são aquelas em que a droga aparece em corpo físico ou na forma de algum elemento que remete a ela.

Em um importante momento do filme, a trilha musical do compositor francês Raoul Kraushaar (1908-2001) mostra-se coerente em relação ao uso do Teremin na década de 1940. Anne Lester se encontra na cadeia devido ao envolvimento com o tráfico de drogas. Durante a noite, ela é dominada pela culpa que sente pela

recente morte do irmão, entrando em um estado de loucura em que passa a ser assombrada por vozes e visões. Entretanto, como o filme utiliza a linha de estratégia que associa o som do Teremin ao maligno, as imagens da loucura de Anne Lester não são associadas ao som do instrumento. Caso o timbre fosse utilizado nestas cenas, o vínculo com a linha de estratégia que associa o som do Teremin aos estados de loucura faria com que o som do instrumento perdesse o efeito de configuração sonora do maligno. Além disso, a regra de representatividade utilizada durante a década evita associar o instrumento a mais de um vilão por filme.

O uso do som do Teremin no cinema norte-americano permaneceu coerente durante a década de 1940, sempre vinculado com apenas uma das linhas de estratégia de associação. O som do instrumento representa elementos que podem variar em uma escala ética que vai desde uma entidade intencionalmente maligna (o assassino de "Spiral Staircase") até um poder desconhecido potencialmente perigoso (a fenda no tempo de "Portrait of Jennie"). Durante a década seguinte, o cinema aproveitou o fato de que o som do Teremin já estava consolidado como um som associado ao desconhecido e ao maligno para produzir a maior quantidade de filmes com o uso do som do instrumento de sua história.

2.3. DÉCADA DE 1950 - O AUGO DO TEREMIN

Mesmo antes do final da Segunda Guerra Mundial, o antagonismo entre os governos dos Estados Unidos e da União Soviética já tinha se tornado evidente. O sistema de imposição da forma de governo nos territórios ocupados marcou o período de guerra na Europa. Segundo as palavras de Josef Stalin (1878-1953):

Essa guerra não é como ocorria no passado; quem ocupa um território impõe sobre ele o sistema social da força de ocupação. Todos impõem o seu próprio sistema, até onde o seu exército chegar (JUDT, 2007, p.143).

O sistema de imposição de forma de governo continuou a afetar o continente europeu, mesmo após o final da guerra. No lado oriental, a preocupação inicial dos soviéticos era impor o comunismo de maneira sutil, fazendo crer que o sistema havia sido implantado de maneira democrática. “É muito claro, a coisa deve parecer democrática, mas precisamos ter tudo sob o nosso controle”, disse Walter Ulbricht, o líder comunista da Alemanha Oriental (JUDT, 2007, p.145). Entretanto, ao ver os partidos comunistas perderem a maioria das eleições nos anos seguintes, a política da União Soviética se tornou menos sutil.

O resultado foi que os comunistas passaram a adotar uma estratégia de pressão velada, seguida de terrorismo e repressão. No decorrer de 1946 e também em 1947, candidatos concorrentes foram difamados, ameaçados, espancados, presos, julgados como “fascistas” ou “colaboracionistas” e até mesmo “fuzilados” (JUDT, 2007, p. 145/146).

Em 1949, um grande número de países da Europa oriental já estava sob o domínio dos comunistas locais, supervisionados de perto pelo estado soviético. Evidentemente, devido à falta de preocupação com a legitimidade jurídica ou política deste domínio, a União Soviética passou a possuir um papel de antipatia perante o mundo ocidental (JUDT, 2007, p. 147).

No lado ocidental, duas preocupações principais marcavam a política de influência dos Estados Unidos na Europa: a “desnazificação” da Alemanha e o controle do avanço comunista. Com a maioria da Europa oriental já dominada pelas forças soviéticas, era necessário cuidar para que os partidos comunistas não avançassem para lado ocidental do continente. Para isso, seria necessária uma

forte estratégia de propaganda que envolvesse o mundo ocidental contra o regime comunista.

O período inicial de divergências entre as duas superpotências avançou até Setembro de 1949, mês em que a União Soviética explodiu a sua primeira bomba atômica (FERREIRA, 1989, p. 17). Iniciou-se então um longo período de tensão internacional conhecido como “Guerra Fria”, onde uma guerra direta foi evitada a todo custo pelas duas superpotências, devido à ameaça de um holocausto nuclear.

No final da década de 1940, a preocupação principal dos políticos de direita, que dominavam importantes cargos no governo norte-americano, era amedrontar o país de forma a criar um temor em relação ao poder soviético que justificasse atitudes extremistas em um âmbito interno. Dentre estes políticos, o nome de maior destaque foi o do senador Joseph McCarthy (1908-1957). Conquistando uma cadeira no senado pelo estado de Wisconsin em 1946, o senador “desconhecido em 1950, fez-se personalidade global em 1952 (FERREIRA, 1989, p. 95)”.

“Em muitas partes do mundo, personificou tudo o que havia de mal na política e na vida dos Estados Unidos, sendo um dos poucos norte-americanos ativamente temidos e odiados pelos estrangeiros (FERREIRA, 1989, p. 95)”.

Neste período, apelidado de Macartismo (McCarthyism), o governo norte-americano impôs aos seus cidadãos uma política de controle extremo, cujas principais justificativas eram banir toda a atividade subversiva comunista e impedir a espionagem soviética em território norte-americano. Neste contexto, devido a seu potencial propagandístico, o cinema foi um dos setores mais controlados. A primeira comissão relacionada com a indústria do cinema ocorreu em 1947, promovendo uma série de interrogatórios sobre o conteúdo dos filmes. Depois disso, a comissão promoveu mais interrogatórios sobre a infiltração do comunismo no cinema, iniciadas em 1951 (FERREIRA, 1989, p. 123). No início, a indústria de Hollywood reagiu tentando expor ao público a atitude autoritária e anti-democrática do governo.

O próprio presidente da entidade que representava a indústria e os estúdios – a Motion Picture Association of America (MPAA) - foi enfático: Não se pode fazer filmes bons e honestos numa atmosfera de medo – afirmou Eric A. Johnston à comissão Thomas (FERREIRA, 1989, p. 125).

Entretanto, a comissão considerou dezenove testemunhas como inamistosas e condenou dez pessoas. Este grupo de profissionais foi demitido por ordem do

governo, grupo que mais tarde ficou conhecido como “Os dez de Hollywood” (FERREIRA, 1989, p. 126). Com efeito, o medo tomou a indústria de Hollywood que imediatamente mudou de atitude, passando a colaborar com as comissões. A consequência direta do desemprego dos “dez de Hollywood” refletiu diretamente no conteúdo dos filmes da época, principalmente em termos de roteiro, já que dos dez condenados pela comissão, sete eram roteiristas.

Nos primeiros anos da década de 1950, surgiu uma longa série de filmes influenciados pelo clima de falta de liberdade artística. Nestes filmes, os Estados Unidos eram exibidos como heróis mundiais, controversamente defensores da liberdade diante de todos os tipos de perigo.

No mesmo período, a popularização de aparelhos eletrônicos na sociedade e as melhorias audiovisuais na indústria cinematográfica geradas pelos avanços promovidos no período da Segunda Guerra Mundial, provocaram a explosão dos filmes de ficção científica no cinema norte-americano. Na maioria destes filmes, os norte-americanos eram responsáveis por salvar o mundo diante da invasão de criaturas estranhas vindas do espaço ou surgidas como consequência de algum experimento científico mal sucedido. O que normalmente ocorre nas narrativas dos filmes de ficção científica da época é uma situação metafórica onde os Estados Unidos representam o papel do herói, salvando o mundo diante da invasão das criaturas estranhas. Dotadas de perigosos poderes desconhecidos, estas criaturas representam os soviéticos e a sua suposta pretensão de conquistar o planeta.

Em termos de som, o Teremin desempenhou um papel fundamental neste processo. Em primeiro lugar, ele é um instrumento musical soviético, inventado por um russo durante os primeiros anos do domínio comunista na Rússia (deve-se ressaltar o fato de que Léo Theremin trabalhou para a KGB, apesar do fato de que, provavelmente, o fez involuntariamente). Em segundo lugar, este instrumento continuava sendo a única opção de instrumento musical eletrônico, sendo a sonoridade eletrônica muito importante nos filmes de ficção científica. Por fim, o Teremin já estava associado no imaginário cinematográfico ao maligno e ao desconhecido, passando portanto, a representar com facilidade a periculosidade das criaturas estranhas presentes nos filmes da época.

A estratégia mais comum de construção ideológica, utilizada pelo governo norte-americano, era associar os comunistas ao maligno, ressaltando o desejo soviético de conquistar o mundo através da violência. Neste período, a carência de

informações sobre o homem comunista oriental provocada pelas barreiras políticas, transformava o inimigo soviético em um elemento também amplamente associado ao desconhecido. O tipo de tecnologia utilizada no Teremin não era comum nos Estados Unidos, e o povo norte-americano não tinha como saber que este instrumento também era estranho para o povo soviético. De fato, o instrumento permanece causando espanto entre os leigos até os dias atuais, pois a tecnologia de se executar músicas sem tocar no instrumento permanece, até hoje, pouco explorada. Além do aspecto sonoro, estranho para uma época sem referências de timbres eletrônicos, ainda havia o design. Para o povo ocidental, acostumado à preocupação intensa com o design e o acabamento dos produtos que envolvem tecnologia, um instrumento musical parecido com uma grande e quadrada caixa de madeira recheada de circuitos eletrônicos de onde se pode ouvir um som trêmulo e impreciso diante de uma mão sacudindo no ar era algo compreensivelmente estranho.

Portanto, o Teremin era o instrumento ideal para produzir os efeitos de estranhamento, tão desejáveis na ficção científica. Devido às suas características particulares, este gênero se tornou mais associado ao som do Teremin do que qualquer outro gênero cinematográfico.

Para muitos autores a ficção científica é “um gênero fácil de reconhecer, mas difícil de definir” (TAVARES, 1998, p. 7). Uma das principais dificuldades, neste sentido, é a maneira como os filmes de ficção científica compartilham características comuns a outros gêneros cinematográficos (TELOTTE, 2004, p. 22).

Naturalmente, muitos tentaram resolver o problema, catalogando características comuns aos filmes de ficção científica. Essas listas possuem elementos como: alienígenas, naves espaciais, discos voadores, pistolas desintegradoras, impérios intergalácticos, viagens no tempo, robôs, supercomputadores, monstros etc. Muitos destes elementos envolvem tecnologia, gerando o desejo dos compositores de trilha sonora pelos timbres eletrônicos na medida em que tentavam representar sonoramente tais elementos.

O nome ficção científica (Science Fiction) foi criado por Hugo Gernsback (1884-1967), editor da revista “Histórias Espantosas” (Amazing Stories) nos anos 20 (FIKER, 1985, p. 11/12). No início, o nome não foi bem aceito e foram propostos novos termos para dar nome ao gênero. O autor norte-americano Robert Heinlein (1907-1988) propôs o termo “Speculative Fiction” (Ficção Especulativa), seguindo o

argumento de que a ficção científica não possui necessariamente rigor científico nas suas histórias (TAVARES, 1998, p. 11). Contudo, o antigo nome já estava popularizado e os autores acharam arriscado trocar o nome do gênero (TAVARES, 1998, p. 12).

Dessa forma, o escritor norte-americano L. David Allen trabalhou para definir a ficção científica da forma mais abrangente possível:

A ficção científica é um subgênero da ficção em prosa que difere de outros tipos de ficção pela presença de uma extrapolação dos efeitos humanos de uma ciência extrapolada, definida em termos gerais, assim como a presença de 'engenhos' produzidos pela tecnologia resultante de ciências extrapoladas. O âmbito da FC inclui ainda várias obras que utilizam os dispositivos da FC para examinar questões, ideias e temas de uma perspectiva diferente da que está comumente disponível para nós a partir de outros tipos de ficção e em nossas vidas diárias (FIKER, 1985, p. 13).

O primeiro filme de ficção científica a utilizar o som do Teremin foi "Rocketship X-M" (Kurt Neumann, 1950). O filme trata de um tema de muita importância durante a Guerra Fria, as viagens espaciais. Sem nenhum rigor científico (o filme foi lançado quase vinte anos antes da viagem à Lua acontecer de fato), "Rocketship X-M" conta a história de um foguete que deveria viajar para a Lua, mas é desviado devido a alguns problemas técnicos aterrissando no planeta Marte sem que isso tivesse provocado um grande prolongamento da viagem. Mais uma vez a ciência é abordada como personagem, sendo os problemas desencadeados por fatores científicos desconhecidos na época solucionados de forma mais poética do que científica, um fato comum nas narrativas do gênero. No filme, som do Teremin está associado à escuridão do espaço sideral. O timbre representa sonoramente não o Universo em si, mas o risco que este oferece às viagens espaciais. De fato, os perigos desconhecidos que ele representa se tornam tão intensos no filme que nenhum dos tripulantes do foguete é capaz de regressar com vida ao planeta Terra. Entre os problemas enfrentados pelos tripulantes está uma tribo de humanóides marcianos hostis que os atacam a base de pedradas durante o período em que se encontram em Marte. O Teremin também sonoriza as aparições destas criaturas, já que também são parte dos perigos de um Universo hostil ao homem, estabelecendo as bases para a associação do som do instrumento com as criaturas estranhas. Durante a década de 1950, o perigo

das viagens para a Lua se tornou tema de diversos filmes, com ou sem a presença de seres extraterrestres, como é o caso de “Project Moon Base” (Richard Talmadge, 1953), cujos astronautas ficam sem combustível para voltar à Terra depois de uma sabotagem. Estes filmes enaltecem a coragem dos astronautas norte-americanos, que enfrentam os incontáveis perigos desconhecidos do Universo em nome da honra de seu país e do povo da Terra, o que auxilia indiretamente o governo norte-americano no trabalho de justificar os enormes esforços humanos e financeiros da corrida espacial contra os soviéticos.

No ano seguinte, foi lançado o filme “O Monstro do Ártico” (The Thing from Another World, Christian Nyby/Howard Hawks, 1951). O filme adota a estratégia de associação do som do Teremin com a criatura que veio do espaço, o uso mais comum do instrumento durante os anos 50. A criatura estranha tem formas humanóides, mas suas propriedades físicas aproximam-se às do reino vegetal. O som do Teremin entra na trilha musical quando esta criatura aparece ou é aludida de alguma forma (quando aparece o disco voador que a trouxe, por exemplo). O medo constante de uma invasão, principalmente pelo espaço aéreo, acentuado pelo momento de paranóia vivido pelo país é evidenciado nas palavras finais do filme, proferidas enfaticamente no microfone pelo jornalista Ned Scott (Douglas Spencer):

(tradução nossa) –Continuem observando! Continuem observando os céus!⁴².

No mesmo ano, foi lançado um dos filmes mais famosos da história do Teremin no cinema, “O dia em que a Terra Parou” (The Day the Earth Stood Still, Robert Wise, 1951), filme que contou com a trilha musical do consagrado compositor norte-americano Bernard Hermann (1911-1975).

Para “O Dia em que a Terra Parou”, Bernard Hermann escolheu uma instrumentação bastante incomum. Entre outros instrumentos, o compositor utilizou um violino, um violoncelo elétrico e um contrabaixo elétrico. Além disso, havia dois órgãos Hammond, um grande órgão elétrico de estúdio, três vibrafones, dois glockenspiels, dois pianos, duas harpas, dois trompetes, três trombones, quatro tubas e dois Teremins. O objetivo era alcançar uma sonoridade estranha, auxiliada pelo emprego de dissonâncias e *clusters*⁴³ (WROBEL, 2001, p. 2).

⁴² “–Keep watching! Keep watching the skies!”

⁴³ Clusters são acordes formados por notas consecutivas de uma escala. Não possuem função harmônica na medida em que não estão inseridos em nenhum campo harmônico.

No filme, o som do Teremin está fortemente associado ao poder desconhecido do alienígena Klaatu (Michael Rennie, 1909-1971), cujo símbolo principal é o robô Gort (Lock Martin, 1916-1959).

A estratégia de uso dos anos 50, que associa o som do Teremin a uma criatura estranha, leva sempre em conta o seu poder desconhecido. Em muitos filmes, este poder se mostra maligno, como é o caso da criatura de “O Monstro do Ártico”, entidade que ataca deliberadamente os seres humanos, apesar dos esforços de cientistas para se comunicar com ela. Contudo, em muitos filmes, a criatura estranha associada ao Teremin não é maligna, mas acaba se envolvendo em atritos com a raça humana, devido à sua incompatibilidade com a mesma. Neste sentido, os monstros década de 1930 encontram um paralelo mais moderno nos filmes da década de 1950 como “O Dia em que a Terra Parou” e “Phantom from Space” (W. Lee Wilder, 1953).

No caso de Klaatu, o alienígena representa os seres evoluídos do Universo que visam alertar os irresponsáveis seres humanos sobre a periculosidade do domínio do átomo militar. A década de 1950 assistiu a inúmeros filmes sobre o mau uso da ciência e da tecnologia, responsável pelo surgimento de problemas ambientais, criaturas perigosas, guerras e outros transtornos gravíssimos para a humanidade.

Klaatu não é maligno, mas é constantemente atacado e alega em algumas ocasiões que já está perdendo a paciência com a raça humana. Em uma demonstração impressionante de capacidade do seu poder desconhecido, ele desliga, ao mesmo tempo, todos os aparelhos eletrônicos da Terra. O uso do som do Teremin ajuda a provocar uma atmosfera de medo, mesmo diante de uma criatura que não é maligna.

Além de “O Dia em que a Terra Parou” e “O Monstro do Ártico”, a indústria cinematográfica norte-americana também utilizou o Teremin em filmes como:

“Phantom from Space” (1953)

A criatura sonorizada pelo Teremin é um estranho alienígena que teme poder de se tornar invisível. Ele não é maligno, mas não consegue se comunicar com os seres humanos e acaba morrendo por não conseguir respirar na atmosfera terrestre.

“It Came from Outer Space” (Jack Arnol, 1953) ⁴⁴

Uma nave alienígena cai na Terra por acidente. Os alienígenas seqüestram seres humanos e os utilizam para produzir cópias de corpos humanos. Dessa forma, são capazes de freqüentar as cidades humanas para conseguir o material necessário para reparar a nave. O som do Teremin está associado com as aparições e ataques destas criaturas.

“Day the World Ended” (Roger Corman, 1955)

Depois do holocausto nuclear, um pequeno grupo de sobreviventes vive em uma casa rodeada por uma floresta que contém uma criatura mutante criada por experiências científicas. A criatura é capaz de viver no ambiente radioativo e emite um som (feito pelo Teremin) que provoca uma espécie de transe na personagem principal.

“The Indestructible Men” (Jack Pollexfen, 1956)

Um homem condenado à morte e ressuscitado em uma experiência científica. Contudo, ele foge ao controle dos cientistas e utiliza uma força sobrenatural para realizar um plano de vingança contra os seus antigos comparsas. Mais uma vez o som do Teremin é inserido durante as aparições da criatura estranha.

“Voodoo Island” (Reginald Le Borg, 1957)

O som do Teremin está ligado aos poderes desconhecidos da ilha, grandes plantas carnívoras que comem pessoas e habitantes nativos com desconhecidos poderes espirituais. O instrumento é inserido na trilha musical quando estes poderes são mostrados ou aludidos.

“Earth vs. the Spider” (Bert I. Gordon, 1958)

O filme apresenta uma gigantesca aranha encontrada em uma caverna que é capturada e exposta em um museu. Entretanto, ela foge ao controle dos seres humanos e invade a cidade causando destruição. Trata-se de mais um exemplo de inserção do som do instrumento durante os ataques da criatura estranha.

⁴⁴ Lançado em Portugal com o nome “Vieram do Espaço”.

“Queen of Outer Space” (Edward Bernds, 1958)

O som do Teremin está associado ao poder desconhecido de um povo composto apenas de mulheres que habita um planeta longínquo. Sua líder é uma tirana mascarada, que possui uma poderosa arma que emite um raio capaz de acabar com o planeta Terra. O som do instrumento é inserido durante as aparições da rainha e em momentos onde o poder desconhecido das mulheres é aludido ou mostrado.

“The Woman Eater” (Charles Saunders, 1958)

Um cientista descobre uma árvore carnívora em um povoado primitivo. Ele traz a criatura para o seu laboratório onde utiliza a ajuda de um aborígene para hipnotizar mulheres antes de alimentar a árvore com elas. Dessa forma, ele visa produzir uma fórmula que possui o poder de reviver os mortos. Durante a hipnose das mulheres o som fica por conta do batuque aborígene, entrando o Teremin na trilha musical quando o batuque acaba e as mulheres são encaminhadas em direção da árvore carnívora.

No geral, esta é uma década onde o Teremin configura sonoramente uma imagem mais tangível, em oposição ao predomínio da intangibilidade nos anos 40. Contudo, também há filmes de outros gêneros que utilizam variadas estratégias de representatividade, por vezes recorrendo ao uso intangível da década de 1940:

“The Mad Magician” (John Brahm, 1954)

O som do Teremin está associado ao profissional de mágica, Don Gallico (Vincent Price, 1911-1993), sonorizando os momentos em que o mágico é tomado pelo ódio, cometendo uma série de assassinatos, uma estratégia de associação com o maligno presente em filmes como “The Spiral Staircase”.

“The 5.000 Fingers of Dr. T” (Roy Rowland, 1953)

Como na comédia “Road to Rio”, o filme utiliza o som do Teremin durante as demonstrações dos poderes hipnóticos malignos de Dr. Terwilliker (Hans Conried 1917-1982). Apesar de ser um inofensivo professor de piano na vida real, ele é transformado em um tirano maligno no sonho do garoto Bartholomew Collins (Tommy Rettig 1941-1996).

“Please Murder Me” (Peter Godfrey, 1956)

Filme *Noir* lançado em 1956 mantendo o estilo de narrativa e a estética dos filmes *Noir* da década anterior. O som do Teremin está associado aos planos macabros presentes no filme, assim como ocorre em “The Pretender” e “Impact”, e é inserido na trilha musical sempre que estes planos ou os seus agentes são aludidos ou mostrados.

“Os Dez Mandamentos” (The Ten Commandments, Cecil B. DeMille, 1956)

O filme conta a história bíblica do êxodo do povo judeu no Egito. O som do Teremin é utilizado como um efeito sonoro ligado ao poder desconhecido de Deus, quando este aparece na forma de uma fogueira para Moisés em cima do Monte Sinai. Esta estratégia de associação com o poder desconhecido já tinha sido utilizada em filmes como “Portrait of Jennie”.

Além dos filmes descritos acima, a década de 1950 assistiu ao surgimento do som do Teremin nos filmes de horror. Dois filmes do gênero que utilizaram o som do Teremin surgiram no ano de 1959. Curiosamente, o instrumento conhecido por causar medo tinha ficado de fora do gênero que utiliza este efeito como principal meta. Contudo, os filmes de ficção científica que o utilizaram estavam amplamente carregados de elementos de horror, facilitando a adoção do som do Teremin pelos filmes do gênero.

No filme “A Casa dos Maus Espíritos” (The House of the Haunted Hill, William Castle, 1959), o Teremin auxilia na criação de uma atmosfera de medo, criada nos momentos de aparições de seres espirituais e outras criaturas que incluem um esqueleto autônomo. Contudo, descobre-se mais tarde que estas criaturas não eram espirituais e que tudo não passava de um plano macabro de assassinato, mais uma vez utilizando a assinatura sonora do Teremin nos momentos onde as personagens articulam este plano.

O filme seguinte, “My World Dies Screaming” (Harold Daniels, 1959) apresenta uma personagem que perde a memória diante de um fato traumático. Em seus sonhos ela vê a casa onde tudo se passou. Mais do que a representação sonora da casa em si, o som do Teremin representa os eventos trágicos que se passaram nela, assim como ocorreu no filme “The Red House”. No filme, casa é a representação visual sendo, o Teremin, a representação sonora destes eventos.

Na segunda metade da década de 1950, surgiram dois filmes fundamentais para a história do Teremin na trilha sonora. O primeiro deles foi “The She-Creature” (Edward L. Cahn, 1956) com trilha musical do compositor Ronald Stein (1930-1988), músico que já havia utilizado o Teremin no filme “Day the World Ended”.

O filme conta a história do hipnotizador Carlo Lombardi (Chester Morris, 1901-1970). O mágico tem o poder de hipnotizar a assistente Andrea Talbott (Marla English), fazendo com que sua alma deixe o corpo atual, retrocedendo até uma antiga reencarnação, quando habitava o corpo de um monstro marinho. Além disso, o mágico é capaz de fazer reviver este monstro em corpo físico, e a criatura passa a sair constantemente do mar, matando as pessoas de uma cidade litorânea. O aspecto mais importante do filme é que o som Teremin sofre uma diluição, tornando-se representante não apenas de um dos fenômenos presentes no filme, mas de vários elementos simultâneos. Com efeito, o filme é uma síntese de tudo o que havia sido feito em termos de uso do som do Teremin na trilha sonora cinematográfica até então. Os elementos representados pelo som do Teremin no filme são:

Hipnose

Estratégia de representação presente em filmes como “Road to Rio” e “The 5.000 Fingers of Dr. T”.

Criatura estranha

Estratégia de uso recorrente nos filmes de ficção científica da década de 1950.

Elementos espirituais

O som do Teremin foi associado a poderes espirituais nos filmes “Os Dez Mandamentos” e “Portrait of Jennie”, além da utilização nos elementos pseudo-espirituais em “A Casa dos Maus Espíritos”. Em “The She-Creature” este uso é adotado nas cenas onde a alma de Andrea Talbott deixa o seu corpo físico passando a agir como um fantasma, mantendo, contudo, a capacidade de agir sobre o mundo físico.

Elemento maligno

O som do Teremin também está associado, no filme, ao maligno Carlo Lombardi, que comanda a criatura marinha fazendo-a matar pessoas, segundo o seu desejo.

No ano seguinte ao filme “The She-Creature”, surgiu o filme que mudou para sempre a história do Teremin no cinema norte-americano, a comédia “The Delicate Delinquent” (Don McGuire, 1957)⁴⁵. O filme apresentou pela primeira vez o Teremin de maneira diegética⁴⁶ durante a cena em que a personagem, interpretada pelo comediante Jerry Lewis, entra na casa de um cientista louco, movido pela curiosidade a respeito do som do instrumento. Uma vez dentro da casa, ele encontra o Teremin e passa a produzir sons de maneira cômica, através de gestos espalhafatosos diante do instrumento. Ao surpreendê-lo, o cientista acaba com a brincadeira e apresenta o instrumento com a frase:

(tradução nossa)–“Este é o meu Teremin!”⁴⁷

Apesar da atitude cômica do ator diante do instrumento, o fato de que o Teremin pertencia a um cientista louco revela que o instrumento possuía, nesta época, um papel ligado à loucura e à ciência no imaginário cinematográfico. Além de executar as linhas melódicas de Teremin, Samuel Hoffman emprestou o seu famoso Teremin, que possuía uma caixa de som embutida no gabinete de madeira para a gravação da cena.

⁴⁵ Lançado em Portugal com o nome “O Delinquente delicado”.

⁴⁶ Um elemento diegético é um elemento que faz parte da narrativa do filme, aparecendo nas cenas e podendo interagir com as personagens. A música diegética é aquela que existe em oposição à música de fosso ou música extra-diegética, que não faz parte da narrativa do filme e não é escutada pelas personagens. O Teremin é um instrumento predominantemente utilizado na música extra-diegética.

⁴⁷ – “This is my Theremin!”

Figura 13 - Cena de Jerry Lewis com o Teremin de Samuel Hoffman em “O Delinquente Delicado”, 1957⁴⁸



FONTE: <http://www.thereminworld.com/news.asp?s=1034>

As implicações geradas pelo aparecimento do Teremin diante da tela do cinema e pela maneira cômica pela qual o ator explorou o som do instrumento foram fundamentais para a mudança da perspectiva sobre o som do Teremin que o cinema norte-americano possuía neste momento.

A associação do som do Teremin com a ciência, evidenciada neste filme e em diversas outras ocasiões durante a década, demonstra a importância deste tema no imaginário numa época de profundas mudanças tecnológicas. Neste sentido, a ficção científica é um gênero muito importante para se compreender o imaginário de uma época, na medida em que ela trabalha com a ideia de futuro de um período específico da história humana.

Na década de 1950, o avanço tecnológico humano também influenciou a indústria musical de uma maneira geral. Nesta época, os compositores buscavam timbres eletrônicos que pudessem representar uma estética ligada aos valores tecnológicos da década. Correntes musicais que utilizavam sons gravados e manipulados começaram a surgir na música erudita.

⁴⁸ É possível ver o Teremin no canto esquerdo da foto.

Nenhum outro desenvolvimento do período posterior a 1950 atraiu tantas atenções ou trouxe ao mundo um tão grande potencial de importantes mutações estruturais como a utilização dos sons eletronicamente produzidos ou manipulados. Este domínio começou a ser explorado com a *Musique Concrète* do início dos anos 50 (GROUT/PALISCA, 2001, p. 745).

Os compositores da *Musique Concrète* utilizavam um processo no qual gravavam em fita diferentes sons de origem natural para depois manipulá-los eletronicamente. “O passo seguinte constituiu em substituir ou completar os sons de origem natural por sons produzidos em estúdio” (GROUT/PALISCA, 2001, p. 745), o que proporcionou o surgimento de outra corrente musical chamada Música Eletroacústica, tendo como o seu principal expoente o compositor alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Escrita em 1956, a música “Gesang der Jünglinge” (Canção dos Macebos), de Stockhausen, foi uma das primeiras composições famosas a utilizar timbres eletrônicos na música erudita (GROUT/PALISCA, 2001, p. 745).

Em termos de trilha sonora, os experimentos com timbres eletrônicos eram obtidos utilizando-se o mesmo processo da Música Eletroacústica da década de 1950, “combinando, modificando e controlando, por vários processos, o produto de osciladores e gravando depois estes sons em uma fita” (GROUT/PALISCA, 2001, p. 745). No cinema norte-americano, o primeiro filme comercial que utilizou uma trilha sonora composta inteiramente de sons eletrônicos manipulados foi “Planeta Proibido” (The Forbidden Planet, Fred M. Wilcox, 1956), cujos sons foram produzidos por osciladores inovadores criados pelo casal Louis Barron (1920-1989) e Bebe Barron (1926-2008)⁴⁹. Entretanto, experiências relacionadas à manipulação da fita que compunha a banda sonora já haviam sido realizadas antes disso, além de trabalhos que também utilizavam manipulações e modificações na própria película do filme como ocorre no curta-metragem de animação “Dots” (1940) e em outros trabalhos do canadense Norman McLaren (1914-1987).

Outra novidade da época foi o surgimento de novos instrumentos eletrônicos, similares ao Teremin em termos de produção de som, mas diferentes em termos de execução. Existem exemplos diversos de filmes que utilizaram estes instrumentos musicais depois do início da década de 1950. O filme “O Ataque das Sanguessugas

⁴⁹ Sites como o Internet Movie Database incluem o filme “O Planeta Proibido” na lista dos filmes que possuem som de Teremin, muito embora o filme não contenha nenhuma linha de Teremin em sua trilha sonora.

Gigantes”, utiliza combinações de timbres de órgão que imitam o Teremin associando-os com a criatura estranha, no caso, uma sanguessuga gigante surgida devido aos efeitos da radiação em um lago próximo ao Cabo Canaveral (Flórida). O filme “Destination Moon” (Irving Pichel, 1950)⁵⁰, um dos filmes de ficção científica mais importantes da década, também utiliza uma imitação de Teremin para estilizar os sons de impulsão em estilo *cartoon*, durante uma apresentação do personagem de desenho animado Pica-Pau. O resultado sonoro que pode ser identificado como uma onda senóide demonstra que o filme provavelmente utilizou um oscilador para produzir este som.

O Electro-Theremin utilizado na canção “Good Vibrations” também surgiu nesta década, mas apesar do surgimento desta e de outras imitações, a década de 1950 constituiu o auge do Teremin na trilha sonora cinematográfica, possuindo mais filmes do que qualquer outra com a inserção do instrumento. A ênfase na estratégia de representação que associa o som do Teremin com a criatura estranha nos filmes da década, produziu um tipo de associação automática do timbre do instrumento com o estranho no imaginário cinematográfico das décadas seguintes, principalmente devido às constantes reprises dos filmes de ficção científica dos anos 50 na programação das emissoras de televisão norte-americanas, durante as décadas de 1960 e 1970. Contudo, a utilização constante do som do Teremin em um mesmo estilo cinematográfico e seguindo, quase sempre, uma mesma estratégia de associação, acabou estigmatizando o som do instrumento, impedindo o seu avanço dentro dos estilos de música que não desejassem construir este tipo de efeito, concretizando assim, a previsão feita por Clara Rockmore na segunda metade da década de 1940.

⁵⁰ Lançado em Portugal com o nome “A Conquista da Lua”.

2.4. DE 1960 A 1990 - O SILÊNCIO DO TERE MIN

O início da década de 1960 foi marcado pelo desaparecimento do Teremin na trilha sonora cinematográfica, depois do auge vivido nos anos 50. Esta pequena pausa de seis anos, vividos no início desta década se tornou apenas um prelúdio do silêncio que se deu nas décadas seguintes.

Curiosamente, o ano de 1966 foi marcado por um retorno do som do instrumento em diversas áreas.

O músico Brian Wilson, líder dos The Beach Boys, conta no documentário “Theremin: An Eletronic Odyssey”, que visitou a residência de um casal de amigos de seus pais quando criança, na década de 1950. Ele alega que sentiu muito medo quando o anfitrião passou a tocar um Teremin que possuía, revelando o caráter assustador que o som do Teremin possuía no imaginário da época. Mais de uma década mais tarde, a presença do Electro-Theremin no arranjo da sua canção “Good Vibrations”, aproveita a costumeira associação do som do Teremin à loucura, já que a letra da canção aborda estados mentais sob a influência das drogas. A música passou a ocupar as primeiras posições nas paradas de sucesso da época, sucesso que Brian Wilson atribuiu à inserção de instrumentos como o Teremin (na realidade, o Electro-Theremin) e o Violoncello no arranjo da canção, pois a presença destes instrumentos não é comum nos arranjos das canções deste estilo. Segundo ele, este tipo de instrumentação inusitada “refinou” o seu estilo de Rock, resultando no enorme sucesso da canção.

No mesmo ano, estreou na rede norte americana NBC o seriado de ficção científica mais bem-sucedido da história da televisão. A abertura de “Jornada nas Estrelas” (Star Trek) possuía uma cantora imitando o som de um Teremin, aproveitando a associação do instrumento com a misteriosa escuridão do espaço sideral, o tema visual da abertura.

No cinema, três filmes se tornaram responsáveis pelo resgate da sonoridade do Teremin no ano de 1966:

O primeiro deles foi “Billy the Kid Vs Dracula” (William Beaudine, 1966), um filme com elementos de *western* e horror, possuindo um personagem corriqueiro de cada um dos gêneros. O som do Teremin está associado novamente à criatura estranha, neste caso o Drácula, e também à hipnose, já que o Drácula hipnotiza as

vítimas antes de matá-las. Esta foi a última gravação cinematográfica de Samuel Hoffman, que faleceu no ano seguinte.

Na sequência, foi lançado mais um filme com a mesma estratégia de associação com a criatura estranha, “Queen of Blood” (Curtis Harrington, 1966), cuja criatura era um ser alienígena do sexo feminino que se alimentava de sangue humano. Este foi o último filme de ficção científica a utilizar o Teremin antes da grande pausa dos anos seguintes.

Fechando este importante ano de resgate do Teremin no cinema, o filme “Batman - O Homem Morcego” (Batman, Leslie H. Martinson, 1966) utilizou o som do Teremin para produzir um tipo específico de efeito sonoro em que o som do instrumento imitava os ruídos de aparelhos eletrônicos. Este tipo de uso se tornou comum principalmente em programas televisivos que possuem cenas com equipamentos eletrônicos antigos e experiências científicas de laboratório.

Após o ano de 1966, seguiu-se um longo período de silêncio em que o som do Teremin praticamente não foi mais utilizado na trilha sonora cinematográfica. Nos anos 80, o uso do instrumento esboçou uma pequena reação, principalmente depois da comédia “Os Caça-Fantasmas” (Ghost Busters, Ivan Reitman, 1984), filme que já demonstra o caminho de uso parodial, seguido mais tarde por filmes da década de 1990 e 2000. Contudo, o retorno do instrumento ao cinema norte-americano se tornou evidente somente após do documentário de Steven Martin, realizado em 1994.

Neste íterim, houveram pouquíssimas exceções. Uma delas foi a comédia “Médico Erótico” (The Men with Two Brains, Carl Reiner, 1983), em que o som do Teremin foi utilizado da mesma maneira que em “Batman – O Homem Morcego”, representando os ruídos provenientes de experiências científicas estranhas realizadas em laboratório. Contudo, no caso de “Médico Erótico”, a experiência sonorizada pelo Teremin não se passa no contexto do filme em si, mas em um filme visto pelas personagens durante uma cena em que elas se encontram diante de um aparelho de televisão. O filme mostrado na tela da televisão é antigo, em preto e branco, seguindo uma estética bem parecida com a dos filmes de ficção científica da década de 50, o que explica porque o som do Teremin é utilizado no filme em plena década de 1980, durante o decorrer da grande pausa de seu uso cinematográfico.

A outra exceção foi a comédia supracitada “Os Caça-Fantasmas”, que resgatava a associação do som do Teremin com fantasmas e outras criaturas estranhas, já que parodia os filmes que continham estes tipos de criatura no passado.

Nestes dois casos estudados, o uso do som do Teremin se deve a uma tentativa de resgate de uma estética característica de um tempo passado em que o som do instrumento era amplamente utilizado no cinema.

Serão apresentados aqui, quatro motivos principais para o desaparecimento do som do Teremin na trilha sonora cinematográfica norte-americana do ano de 1967 ao ano de 1993:

A desacusmatização

Desde o início de sua utilização no cinema norte-americano, o Teremin constituiu um instrumento acusmático.

Acusmática (uma palavra de origem grega descoberta por Jérôme Peignot e teorizada por Pierre Schaeffer) significa <<que ouvimos sem ver a causa originária do som>>, ou <<que faz ouvir sons sem a visão das suas causas>>. A rádio, o disco ou o telefone, são por definição *média* acusmáticos (CHION, 2011, p. 61).

Contudo, no filme “O Delinquente Delicado”, o instrumento se tornou visualizado⁵¹ pela primeira vez. Com efeito, na cena em questão, o som do Teremin se inicia de forma acusmática, sendo desacusmatizado no momento em que a personagem vivida por Jerry Lewis invade a casa do cientista que possui o instrumento. Longe de ser uma novidade, este processo de desacusmatização é constantemente utilizado como recurso narrativo no cinema.

É o exemplo célebre de *M – Matou!*⁵², em que o realizador nos esconde durante tanto tempo o aspecto físico do assassino de crianças, de que começa por nos dá a ouvir a voz e o assobio maníaco, preservando durante o maior tempo possível, até a sua desacusmatização, o mistério dos seus traços (CHION, 2011, p. 61).

⁵¹ Michel Chion propõe o termo “visualizado” como oposto ao termo acusmático (CHION, 2011, p. 61).

⁵² No Brasil, o filme é conhecido pelo nome de “O Vampiro de Dusseldorf (Fritz Lang, 1931).

Um processo análogo ocorreu em “The Delicate Delinquent”. Entretanto, o efeito desta desacusmatização foi devastador, se considerarmos o fato de que o som do Teremin permaneceu acusmático por apenas alguns segundos no filme, mas permaneceu acusmático no cinema norte-americano desde 1933, o que aumentou durante muito tempo o mistério acerca das suas características como fonte sonora.

Um som ou uma voz deixados acusmáticos criam, com efeito, um mistério acerca do aspecto da sua fonte e da sua própria natureza, as propriedades e os poderes dessa fonte. Nem que seja pelo fraco poder narrativo e informativo do som quanto à sua causa (CHION, 2011, p. 61).

Mais do que a atitude cômica do comediante diante do instrumento, o fato de que o instrumento apareceu e foi nomeado diante da tela do cinema provocou imediatamente uma mudança de seu papel no imaginário cinematográfico. Depois de 1957, o timbre do Teremin se tornou um som produzido por um instrumento com nome e forma (um caixote de madeira com design antiquado). Antes de 1957, o som do Teremin tinha um papel narrativo semelhante ao de um misterioso anunciador do perigo, à medida que o seu timbre assustador trazia para a tela elementos como criaturas estranhas, assassinos, duplas personalidades, loucura e diversos outros elementos misteriosos. Entretanto, em uma única cena, os mistérios relacionados ao seu aspecto físico, incluindo a estranha forma de “execução no vácuo” característica do instrumento, foram revelados e desdenhados comicamente por Jerry Lewis. Como resultado, o timbre do Teremin perdeu o poder de mistério característico de som acusmático e o uso do som do instrumento foi rareando cada vez mais no cinema norte-americano.

Mudança nas tensões internacionais

O estado de paranóia difundido pelo governo norte-americano depois da primeira explosão nuclear soviética, ocorrida no fim dos anos 40, provocou uma onda de medo, relacionada diretamente ao perigo dos possíveis efeitos catastróficos do uso militar do átomo. A década de 1950 tinha sido antecedida pela década mais violenta do século e, na época, a previsão mais comum era a

continuidade das guerras entre as potências mundiais que haviam dominado a primeira metade do século XX. Naturalmente, este medo provocou uma onda de filmes de ficção científica com enfoque no mau uso da ciência e do engenho humano, muitos deles com a presença do som do Teremin. De fato, a crise dos mísseis de 1962 significou um ponto crucial de tensão, em que o perigo de uma guerra nuclear se tornou mais iminente do que em qualquer outro momento da história. Contudo, a resolução da crise, mediante fins estritamente diplomáticos indicou uma quebra de padrão de hostilidades bélicas entre os países do primeiro mundo. Além disso, o medo do holocausto nuclear, um dos fatores responsáveis pela visão maléfica da ciência nos anos 50, se tornou mais brando, depois da comprovação de que as primeiras previsões sobre a quantidade de países com domínio do átomo militar eram exageradas. No final da década de 1960, apenas cinco países possuíam declaradamente a tecnologia atômica: Estados Unidos, China, União Soviética, França e Reino Unido. Em 1993, Charles Zorgbibe observou:

De fato, o ritmo da ploriferação foi particularmente lento: a administração Kennedy previa o aparecimento de 15 a 25 novas potências nucleares nos anos 70; quatro Estados nucleares não-declarados parecem existir hoje (a Índia, que realizou um teste em 1974, Israel, Paquistão e África do Sul), e cinco estados “do limiar”, tecnicamente capazes de adquirir a bomba (Argentina, Brasil, Coréia do Sul e a do Norte, Taiwan). Dessa forma, constata-se o sucesso, pelo menos relativo, do tratado de Não-Proliferação, de 1968, e da supervisão dos inspetores da Agência Internacional de Energia Atômica (ZORGBIBE, 1996, p, 122).

Depois da metade da década de 1950, o senador McCarthy já havia sido derrotado decidindo não se candidatar mais à reeleição por Wiscosin (FERREIRA, 1989, p, 22). Contudo, o Macartismo continuava a ter muita influência na produção artística norte-americana até meados dos anos 60, quando os governantes da direita conservadora começaram a perder sua popularidade.

Nos anos 60, a cruzada conservadora do senador Goldwater ruiu na devastadora derrota republicana frente ao presidente Lyndon Jhonson. A pregação direitista não sensibilizou o país e nem conseguiu deter o movimento dos Direitos Cívicos e a onda de protestos contra a guerra do Vietnã (FERREIRA, 1989, p. 213).

As constantes derrotas destes governantes e a ascensão de um pensamento mais liberal abriram espaço para a produção de filmes que dispunham de uma maior liberdade temática, sem o rígido controle imposto pelo Macartismo anticomunista.

O novo Nixon que assumiu o poder em 1969 mostrou-se bem menos ideológico do que o antigo membro da HUAC e perseguidor de Alger Hiss, pois reconheceu a China comunista e melhorou o diálogo com os soviéticos. E contra a vontade dele, o período de sua presidência foi também o de tomada de consciência nacional, de redescoberta dos Direitos Civis, graças à deterioração do lado norte-americano na guerra do Vietnã e à sucessão de revelações escandalosas no caso Watergate. Os crimes passados do FBI e da CIA ganharam as manchetes dos jornais e colocaram a direita na defensiva, enquanto o respeito pelos Direitos Humanos tornava-se tema relevante até na política externa (FERREIRA, 1989, p. 213).

Neste novo clima de abertura, ressaltado pela resolução pacífica da crise dos mísseis e pelo sucesso dos tratados de não-proliferação das armas nucleares, os temas ligados ao heroísmo norte-americano diante das invasões de criaturas hostis ao planeta Terra começaram a perder o apelo comercial durante a década de 1960. O próprio papel de herói do governo norte-americano já havia mudado no imaginário do público, assim como o papel de vilão dos comunistas soviéticos e chineses.

Neste sentido, as criaturas estranhas e hostis, detentoras de poderes desconhecidos, foram se tornando mais raras no cinema norte-americano, assim como o som do Teremin que as representava. Com efeito, depois do ano de resgate de 1966, os filmes de ficção científica mudaram totalmente de configuração temática. O som do Teremin não possuía mais tanto apelo, nesta nova fase do cinema norte-americano.

Mudanças no imaginário

A década de 1960 foi, em muitos sentidos, a mais importante para a mudança de parâmetros culturais do século XX.

Foi uma das mais importantes na história do século XX no que diz respeito à articulação de movimentos alternativos, ou seja, contra o sistema. Dentre os movimentos que propunham formas

alternativas de comportamento e questionavam o *statu quo* nos anos 1960, podemos citar o movimento *hippie*, o movimento feminista e o movimento pelos direitos dos negros, liderado por Martin Luther King. A década de 1960 também foi uma época em que as experiências com drogas, que visavam estados alterados de consciência, foram levadas ao extremo e em que as filosofias do Oriente e a loga começaram a penetrar com mais intensidade no Ocidente (CERVO, 2005, p. 23).

O impacto destes movimentos populares causaram mudanças estéticas e artísticas intensas na produção midiática dos Estados Unidos. O movimento *Hippie* se tornou responsável pela popularização de uma estética psicodélica, inspirada nos estados mentais sob a influência de drogas. A mistura de cores fortes teria sido influenciada pelo uso da droga LSD, conhecida pelo efeito de aumentar a percepção das cores no cérebro dos usuários. O movimento adotou diferentes estilos de Rock como trilha musical, auxiliando na introdução das canções de música popular na trilha sonora cinematográfica, quebrando assim a hegemonia da música sinfônica orquestral que havia predominado desde o início do cinema sonoro. Neste contexto, a principal novidade estética é a adoção de canções com letra na trilha musical extra-diegética, o que auxiliava também na redução do orçamento devido à contratação de grupos musicais reduzidos.

Os anos 60 trazem a música popular como trilha sonora, o que nunca havia acontecido antes. Poderiam haver canções compostas para o filme, mas sempre o clima era destacado por uma partitura orquestral. Os anos 60 desmontam esta praxe, colocando a música orquestral apenas em determinadas funções subjacentes, e então começa o reinado dos compositores "populares" (SALLES, 2002, p. 32).

Por outro lado, filmes importantes de ficção científica dos anos 60 e 70 adotaram a estratégia de inserção de composições antigas, já conhecidas pelo público, estratégia comum no período anterior ao cinema sonoro. Com efeito, passa a ocorrer com mais frequência a inserção de um ambiente musical conhecido em um ambiente visual e narrativo inusitados. Este processo foi levado ao limite no filme "2001 - Uma Odisséia no Espaço" (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968), filme que utilizou peças consagradas do século XIX como Danúbio Azul (Na der schönen blauen Donau, 1867), de Johann Strauss (1825-1899) e Assim falou

Zaratustra (Also sprach Zarathustra, 1896), de Richard Strauss (1864-1949), em cenas com ambientações futuristas de ficção científica.

Outra novidade deste modelo novo inclui a constante substituição do idioma romântico pelo idioma jazzístico na trilha musical extra-diegética.

Em termos de narrativa, a era espacial iniciada na década de 1960 mudou a concepção do imaginário nos filmes do gênero. Neste sentido, o evento inicial propagador desta nova fase mundial foi promovido pelos soviéticos no início da década. No dia 12 de abril de 1961, o cosmonauta soviético Iuri Gagarin (1934-1968) permaneceu em órbita durante cento e oito minutos tornando-se o primeiro homem a viajar pelo espaço. Quando se encontrava em órbita dentro da nave soviética Vostok I, o cosmonauta proferiu a frase que mudou para sempre a concepção dos humanos sobre o seu planeta: – “A Terra é azul!”.

A significância deste momento para o imaginário cinematográfico norte-americano se deu por duas vias diferentes. Em primeiro lugar, o espaço deixou para sempre de ser um lugar desconhecido. Um homem já havia estado lá e voltado. A humanidade passou a conhecer, de fato, o aspecto de seu planeta visto de fora, algo que os seres humanos podiam apenas imaginar antes deste momento. Com a divulgação internacional deste e de outros eventos semelhantes, as viagens espaciais e suas dificuldades passaram a ser conhecidas mais a fundo pela população leiga, perdendo-se então, parte de seu mistério. Essas dificuldades eram muito diferentes daquelas presentes nos filmes de ficção científica da década anterior. Os espaçosos foguetes espaciais, dotados de artefatos tecnológicos como simuladores de gravidade, presentes em filmes como “Project Moon Base” e “Rocketship X-M”, deram lugar à nave real Vostok I, uma pequena cápsula onde mal cabia um piloto (Iuri Gagarin foi escolhido entre outros excelentes candidatos devido ao seu pequeno peso e ao seu tamanho de apenas 1,57m). Os perigos presentes nos filmes, que podiam variar de uma simples falta de combustível até um encontro inusitado com extraterrestres hostis, deram lugar a perigos reais, como os erros de cálculo que levaram Iuri Gagarin a pousar em um local sem ninguém para resgatá-lo. O fato de que as viagens espaciais passaram a constituir um território conhecido do público desfez o elo com o som do Teremin, representante do elemento desconhecido neste tipo de filme.

Em segundo lugar, deve-se levar em conta que a contribuição de Iuri Gagarin e a de seu sucessor, o cosmonauta Gherman Stepanovich Titov (1935-2000), o

primeiro homem a fotografar o planeta Terra de fora, confirmando a famosa frase de seu antecessor, não foi, evidentemente, considerada como uma contribuição ao comunismo, mas sim, uma contribuição gigantesca do comunismo para o mundo. A tecnologia soviética, retratada como um enorme perigo que assombrava a Terra nos filmes norte-americanos, impregnados de propaganda anticomunista da década de 1950, passava agora a obter um papel de heroísmo, retratado pelo modo como Yuri Gagarin passou a ser tratado no mundo inteiro, sempre recebido por reis e rainhas e acompanhado de multidões⁵³.

A resposta dos Estados Unidos a este golpe soviético veio em 1969.

–“Um pequeno passo para um homem, um grande passo para a humanidade!” – com essas palavras, o astronauta norte-americano Neil Armstrong pisou na superfície lunar no dia 20 de Julho de 1969, concretizando um dos mais antigos sonhos da humanidade. As repercussões psicológicas deste evento para a humanidade do final da década de 1960 foram tão incomensuráveis quanto àquelas provocadas pelos soviéticos no início da mesma década.

Entretanto, apesar da empolgação geral, a visão de um mundo árido e sem vida foi um pouco decepcionante para uma geração acostumada com as maravilhas de um Sistema Solar povoado por criaturas fascinantes, evidenciado nos filmes de ficção científica. Cerca de um milhão de pessoas assistiram ao vivo pela televisão a este evento em que algo se perdeu de vez no mistério que envolvia o Universo. O território desconhecido representado pelo som do Teremin perdeu o seu último refúgio. Não havia mais espaço para o som de um instrumento que significava o desconhecimento do homem em relação ao Universo e à possibilidade de vida no Sistema Solar.

Como resultado, as narrativas dos filmes de ficção científica da década seguinte se tornaram mais comprometidas com os relatos científicos em desenvolvimento na época do que com a dimensão pseudocientífica dos filmes da década de 1950. Com efeito, o desaparecimento da imagem das criaturas estranhas presentes no Universo também provocou o desaparecimento da sua contraparte sonora, o Teremin.

⁵³ No Brasil, Yuri Gagarin foi condecorado pelo então presidente Jânio Quadros (1917-1992) com a Ordem do Cruzeiro do Sul.

O surgimento dos sintetizadores

Desde o início do cinema sonoro, as evoluções na qualidade dos equipamentos de áudio haviam influenciado profundamente o conteúdo estético das trilhas sonoras. Em termos de produção de timbres, a ficção científica foi um dos gêneros que mais ajudaram na evolução das trilhas sonoras, devido à sua dependência das sonoridades inusitadas para a criação de climas sonoros, concernentes aos ambientes encontrados nas narrativas fantasiosas do gênero. A utilização de osciladores eletrônicos em alguns filmes dos anos 50, como “Planeta Proibido”, estabeleceu novas estéticas para a trilha sonora de ficção científica. Entretanto, a falta de controle melódico destes osciladores deixava o Teremin como uma das únicas opções de instrumentos musicais eletrônicos capazes de executar melodias. O surgimento dos sintetizadores analógicos nos anos 60 mudaram para sempre esta realidade.

O sintetizador é um instrumento musical capaz de produzir timbres por meios puramente eletrônicos, e os processos de síntese variam conforme a tecnologia empregada em seus circuitos. A qualidade sonora e a capacidade de recursos dependem do projeto de engenharia e dos componentes empregados (RATTON, 2005, p. 17).

Os sintetizadores analógicos produziam os timbres através de osciladores eletrônicos. Apesar da falta de capacidade na geração de timbres acústicos (piano, violão, violino), esta tecnologia podia produzir uma variedade de timbres sintéticos peculiares (RATTON, 2005, p. 18), passando rapidamente a concorrer com o Teremin na geração de climas sonoros inusitados.

De início, estes instrumentos apresentavam limitações em termos de polifonia⁵⁴, produzindo, apenas uma nota por vez assim como o Teremin. Contudo, uma segunda geração passou a apresentar uma polifonia de duas notas tornando o Teremin ainda mais obsoleto.

Outro fator de desequilíbrio era a dificuldade de equilibrar a afinação de dois Teremin simultâneos. No caso dos sintetizadores, os problemas iniciais neste sentido eram as pequenas imprecisões de afinação, geradas por instabilidades nas

⁵⁴ Capacidade de gerar notas simultâneas.

tensões elétricas. Problemas que já se encontravam superados no início da década de 1970.

O peso e o tamanho físico dos primeiros sintetizadores também foram problemas superados em pouco tempo. O Minimoog, lançado em 1970, foi o primeiro modelo de sintetizador portátil a alcançar sucesso comercial.

Figura 14 - O sintetizador portátil Minimoog



FONTE: <http://pt.wikizic.org/MoogMinimoog/gallery1.htm>

Os anos 70 também foram marcados pelo surgimento da tecnologia híbrida, na qual “o processo de síntese ainda utilizava circuitos analógicos”, mas “o controle deste processo e do acionamento das notas no teclado passou a ser feito por circuitos digitais (RATTON, 2005, p. 19)”.

A popularização destes sintetizadores acabou aumentando drasticamente o contato do público norte-americano com os timbres sintéticos. O instrumento se tornou um sucesso de vendas e um grande número de bandas de música popular e grupos de música instrumental passaram a utilizar estes instrumentos nas gravações e nos palcos. Esta familiaridade adquirida pelo público diminuía os efeitos psicológicos do timbre do Teremin na trilha musical cinematográfica.

Sem mais a necessidade de se empenhar na difícil tarefa de se encontrar um bom tereminista para produzir timbres eletrônicos peculiares, os compositores passaram a utilizar cada vez mais os sintetizadores analógicos e, posteriormente, os sintetizadores digitais nas trilhas musicais cinematográficas.

O surgimento e a evolução contínua dos sintetizadores provocou, a partir da década de 1960, um processo inexorável que promoveu uma constante substituição na tecnologia musical. O início deste processo provocou a substituição dos

primeiros instrumentos eletrônicos, como o Teremin e o Ondes Martenot, pelos primeiros sintetizadores analógicos. Depois, estes primeiros sintetizadores foram substituídos por sintetizadores de tecnologia híbrida (provocando a dificuldades dos fabricantes pioneiros como a ARP e a MOOG), apenas para que estes fossem substituídos posteriormente pelos sintetizadores digitais já perto dos anos 80 (RATTON, 2005, p.19/20).

Entretanto, nada se compara à evolução dos softwares e sintetizadores virtuais iniciada a partir dos anos 90, coincidindo com a popularização dos homestudios. Este processo tornou a emulação de timbres acústicos mais realista, tornando dispensável, em muitos casos, a utilização de instrumentos acústicos. Evidentemente, em diversas oportunidades, o ouvido extremamente acurado de um músico profissional é capaz de identificar as sutis diferenças entre uma emulação digital e a gravação real de um instrumento em si, principalmente se o músico possuir uma bagagem técnica no instrumento em questão.

Contudo, na trilha sonora de um filme, pouco importa se uma parcela muito pequena do público formada por músicos profissionais com excelente capacidade de percepção musical, é capaz de descobrir quando um instrumento foi simulado e quando foi realmente gravado, principalmente se o orçamento com a trilha sonora for consideravelmente reduzido.

Estes novos softwares apresentam uma capacidade de realismo ainda maior quando se trata de simular um timbre eletrônico, com é o caso do Teremin, resultando no fato de que a imensa maioria das gravações para o mercado fonográfico e para a trilha sonora de televisão não utilizam um Teremin autêntico nos dias de hoje.

Pode-se especular que esta evolução caminhará até encontrar um nível de realismo tão intenso que ninguém mais será capaz de identificar a diferença entre uma simulação e a gravação real de um instrumento. Entretanto, muitos técnicos de áudio e muitos instrumentistas, incluindo diversos tereministas, consideram que este nível de evolução é praticamente impossível. Mesmo assim, na virada do milênio, os sintetizadores virtuais já se encontravam presentes na maioria das gravações de pequeno e médio orçamento em todas as áreas do mercado musical.

O surgimento dos sintetizadores analógicos da década de 1960 se deve principalmente às pesquisas de Robert Moog, um grande admirador de Léon Theremin que passou a produzir uma nova classe de Teremins, depois de participar

do documentário “Theremin: An Eletronic Odyssey”, em 1994. Involuntariamente, suas criações constituem um dos principais motivos para o desaparecimento do uso do Teremin na trilha sonora cinematográfica depois da década de 1960.

2.5. DÉCADA DE 1990 - O RESGATE DO TERE MIN

Após uma longa pausa em que o Teremin viveu de algumas poucas exceções na trilha sonora, três motivos principais auxiliaram o retorno do uso do instrumento no cinema norte-americano.

“Theremin: An Eletronic Odyssey”

O documentário de Steven Martin foi o elemento de principal influência sobre o novo período de resgate do uso do Teremin na trilha sonora. Recheado de curiosidades sobre a vida de Léon Theremin e seus seguidores, o documentário também traz momentos onde Clara Rockmore evidencia a sua excepcional técnica. Uma antiga discussão na comunidade tereminista diz respeito a um possível caso de amor entre Clara Rockmore (na época, menor de idade) e Léon Theremin. Apesar de não fazer nenhuma insinuação neste sentido, o documentário tem como pano de fundo a relação entre os dois, desde a juventude de Clara Rockmore até o reencontro dos dois, após o retorno de Léon Theremin aos Estados Unidos. O documentário também resgata a estética dos filmes que utilizavam o instrumento nas décadas de 1940 e 1950, mostrando trechos dos filmes mais importantes como “Quando Fala o Coração”, “O Dia em que a Terra Parou” e “It Came from Outer Space”.

O impacto do documentário instigou produtores, diretores e compositores a utilizarem o som de um instrumento esquecido com novo frescor, já que os efeitos de saturação do som do Teremin no público já haviam sido praticamente eliminados, devido aos efeitos da grande pausa e do envelhecimento da geração que cresceu nos anos 50, quando o uso do instrumento na trilha sonora cinematográfica se encontrava em seu auge. Este impacto pode ser observado devido ao número de filmes com utilização do som do Teremin surgidos na segunda metade da década de 1990, seguido de uma nova queda no número de utilizações na década de 2000.

Influência de televisão

Além do documentário, outra influência marcante para o retorno do Teremin foram os programas de televisão. Por ser um veículo que trabalha constantemente com reprises de filmes, a televisão auxiliou a memória do público com a constante repetição, nos anos 60 e 70, dos filmes da década de 1950 que utilizavam o som do instrumento. Dessa forma, a associação automática do timbre com as criaturas estranhas como monstros, robôs, extraterrestres e fantasmas manteve-se viva durante a infância das gerações que cresceram no período de pausa do instrumento na trilha sonora cinematográfica. Com efeito, esta ligação continua viva até os dias de hoje, no imaginário do público, graças à influência da utilização do timbre nos programas televisivos, nos quais a maioria esmagadora não é feita com Teremins autênticos.

Neste contexto, os desenhos animados foram os principais perpetuadores desta tradição. Ainda no início dos anos 60, com a popularização da televisão já em alta no mundo, dois seriados animados produzidos pela empresa Hanna-Barbera contaram com o Teremin de Samuel Hoffman nas gravações da trilha sonora:

“Os Flintstones” (The Flintstones)

Produzido de 1960 a 1966, trazia o cotidiano de uma família que vivia na idade da pedra, e que convivia com diversos tipos de criaturas pré-históricas, incluindo uma série de dinossauros domesticados que auxiliavam os humanos em diferentes tarefas. O seriado também contava com o extraterrestre “O Grande Gazoo” (The Great Gazoo), que apareceu pela primeira vez no episódio “The Great Gazoo”, exibido em 1965 com inserções de alguns efeitos sonoros produzidos pelo Teremin.

“Os Jetson” (The Jetsons)

Produzido em 1962 e 1963, trazia um futuro idealizado que continha elementos como carros voadores, trabalho automatizado, cidades suspensas e diversos tipos de eletrodomésticos, refletindo o otimismo de uma década marcada pela popularização da tecnologia. Este tipo de futuro idealizado passou, mais tarde,

a ser satirizado por outros seriados animados como “Futurama”, criada por Matt Groening⁵⁵, lançado nos Estados Unidos em 1999. “Os Jetsons” contava com o Teremin e outros meios eletrônicos para produzir os diversos efeitos sonoros provenientes dos elementos eletrônicos presentes nas narrativas.

Após a produção destes dois seriados, a empresa Hanna-Barbera lançou mais dois seriados animados que continham elementos dos gêneros de ficção científica e fantasia:

“Os Herculóides” (The Herculoids)

Gravado entre 1967 e 1969, o desenho apresentava como personagens principais três seres humanos que defendiam o planeta Quasar de invasores vindos do espaço. Dentre as muitas criaturas estranhas presentes no desenho animado, cinco delas auxiliavam os três humanos a proteger o planeta dessas invasões. A presença de tantas criaturas estranhas promovia um cenário ideal para o som do Teremin, que já se apresentava na melodia do tema de abertura do seriado⁵⁶. A participação do instrumento no seriado era constante, tanto produzindo efeitos musicais associados às criaturas estranhas como efeitos sonoros provenientes de raios, criaturas estranhas, naves espaciais e outros elementos. Diversos outros timbres eletrônicos também eram utilizados.

“Space Ghost” (Space Ghost & Dino Boy)

O seriado produzido entre os anos de 1966 e 1967 apresentava o herói Space Ghost defendendo o Universo contra vilões espaciais. O herói contava com a ajuda de dois adolescentes e um macaco. A série apresentava muitos objetos tecnológicos como naves espaciais e pistolas de raio laser, elementos constantemente sonorizados pelo Teremin e pelos sintetizadores. O seriado foi lançado alternando-se com o desenho animado “Dino Boy”.

⁵⁵ Mesmo criador do seriado animado “Os Simpsons” (The Simpsons).

⁵⁶ A abertura do seriado de animação está disponível na internet através da página (<http://www.youtube.com/watch?v=oxENneih3Dc>) - Consultado em 29/09/2011.

No biênio 1981 e 1982, o programa “Space Stars” promoveu o lançamento de episódios inéditos dos seriados “Os Herculóides” e “Space Ghost”.

Em linhas gerais, nestes desenhos animados da Hanna-Barbera, o som do Teremin podia produzir melodias e outros efeitos musicais ressaltando climas de suspense e mistério ou associando-se com a presença de criaturas estranhas. Contudo, o mais comum era que o instrumento fosse utilizado como produtor de efeitos sonoros, representando sonoramente o funcionamento de aparelhos tecnológicos, raios disparados por naves espaciais, pistolas lasers e outros tipos de fenômenos especiais, incluindo os movimentos de personagens ou veículos durante o vôo. O impacto destes desenhos e suas constantes reprises nas emissoras de televisão de todo o mundo manteve vivo o som do Teremin no imaginário do público, de forma que a utilização do timbre também foi amplamente aproveitada nos desenhos animados das gerações posteriores.

Hoje em dia, o som do Teremin aparece em todos os tipo de desenhos animados para diferentes idades, principalmente na forma de emulações feitas por sintetizadores.

Fim da Guerra Fria

Em primeiro lugar, deve-se levar em conta que o clima de extrema tensão vivido pelos norte-americanos durante os anos 50 gerou uma certa dose de trauma nas décadas seguintes. Entretanto, o início dos anos 80 já apontava para um tempo em que o comunismo soviético já não significava uma ameaça séria à segurança dos Estados Unidos. De fato, o que se observa durante os anos 80 é que a crise econômica vivida pela União Soviética é, em realidade, muito mais séria do que se imaginava no ocidente. Neste contexto, mais uma vez ficou evidenciada a já conhecida capacidade dos comunistas soviéticos na arte de esconder os verdadeiros fatos de seus inimigos ocidentais. Quando a cortina caiu e a verdade da grave situação do povo soviético veio à tona, o elemento inusitado da situação não deixou de gerar um certo clima de comicidade, principalmente em relação ao medo vivido pelos Estados Unidos nas décadas anteriores.

Esta crise finalmente alcançou o seu ponto culminante no final dos anos 80, passando a encontrar na queda do muro de Berlim, ocorrida em 1989, uma espécie de final simbólico da Guerra Fria. A nova situação que se configurou na política

internacional era marcada por uma nova unidade nas relações econômicas entre os países desenvolvidos.

A situação hoje é muito mais simples: as principais potências e, com elas, a quase totalidade da comunidade internacional, aderem a um conjunto de regras do jogo interestatal, a um código de comportamento. O estado perturbador é isolado: não pode mais contar com o apoio quase automático de uma das duas superpotências. O “estraga-prazeres” teoricamente pode ser colocado em seu devido lugar. O retorno ao “jogo do equilíbrio”, ao Acordo europeu do século XIX, há pouco desejado por Henry Kissinger, torna-se viável (ZORGBIBE, 1996, p. 25).

Neste novo contexto, o que se vê após o desmantelamento da União Soviética é uma situação muito diferente da prometida pelo governo norte-americano ao seu povo, nos anos mais tensos do conflito ideológico. A posição de única superpotência militar restante do mundo, líder econômico e político da nova ordem mundial, acaba mostrando-se bastante insatisfatória em diversos sentidos.

Os Estados Unidos saem da guerra fria esgotados economicamente – tal como, segundo Jean-Louis Gergorin, a Grã-Bretanha após o segundo conflito mundial, ou a França após o primeiro. Negligenciaram suas estruturas urbanas, seus equipamentos públicos; sua rede de poupança coletiva está falida e seu sistema de seguridade social é deficiente; seus setores eletrônico, químico e farmacêutico perdem para os do Japão (ZORGBIBE, 1996, p. 133).

A vitória na Guerra Fria não trouxe a situação de glória prometida, e a sensação de vazio aumentou, devido à falta de um inimigo potente o suficiente para se culpar. Neste contexto, a situação de paranóia vivida pelo país, principalmente durante os anos 50, passou a ser vista de maneira cômica. O Teremin, conhecido como o principal símbolo sonoro do medo presente nos filmes durante este período de paranóia, passou a simbolizar esse sentimento de comicidade ligado a um período onde o medo implantado nos cidadãos de todo o mundo era inconsistente e injustificado.

A televisão adotou com mais insistência esta espécie de uso parodial do Teremin a partir da queda do muro de Berlim. A participação do seriado de desenho animado “Os Simpsons” (The Simpsons) foi fundamental, já que este seriado se tornou um símbolo popular de liderança crítica, onde o modo de vida dos norte-americanos é satirizado de maneira mais escancarada.

Na segunda temporada do seriado, exibida nos Estados Unidos pela emissora Fox, foi ao ar um episódio especial em homenagem ao dia das bruxas (Halloween). O episódio teve a sua estréia no dia 25 de Outubro de 1990 contendo três segmentos com temáticas voltadas para um estilo de humor negro que parodiava os filmes e contos de horror. Com o nome de “Casa da árvore dos Horrores” (Treehouse of Horror), o episódio se tornou tão adorado pelos fãs que o seriado passou a introduzir um episódio dedicado ao dia das bruxas em todas as temporadas posteriores. Tradicionalmente, estes episódios possuem um formato particular dividido em três segmentos, sendo que as regras habituais do seriado são quebradas nestes segmentos para que haja uma liberdade de ação nas narrativas. O resultado destes episódios não afeta o curso do seriado de uma maneira geral, sendo que os fatos trágicos como a morte de importantes personagens não são levados em conta no restante dos episódios do seriado.

O segundo dos três segmentos deste primeiro episódio do dia das bruxas marcava a primeira aparição dos extraterrestres Kang e Kodos. Neste segmento, os dois extraterrestres invadem a Terra em um disco voador abduzindo a família Simpsons ao som de um Teremin sintetizado. Na verdade, as intenções dos dois nesta primeira aparição não são hostis apesar das aparências, mas o fato é que os dois extraterrestres se tornaram figuras constantes no seriado, principalmente nos episódios dos dias das bruxas, sempre tentando dominar o planeta Terra sendo, por vezes, bem-sucedidos nesta empreitada.

Nestes episódios especiais, o som simulado do Teremin é utilizado não apenas nos momentos com elementos ligados á ficção científica, mas também nos momentos que parodiam os filmes de horror. Além disso, no final deste primeiro episódio especial, o tema de abertura do seriado ganhou uma nova versão onde a melodia principal é executada por um timbre que imita o som do Teremin, acompanhada por uma instrumentação baseada em órgãos e cravos, instrumentos musicais muito utilizados em filmes de horror.

A participação do som do Teremin passou a ser comum no seriado, possuindo a importante participação do tereminista Charles Richard Lester no episódio “Homer Scissorhands”, exibido na vigésima segunda temporada, onde o garoto Milhouse toca uma música no Teremin para Lisa Simpson. No episódio, além de executar as linha de Teremin, Charles Richard Lester prestou uma consultoria

sobre o Teremin para os produtores do seriado, auxiliando no desenho do formato do Teremin e nos movimentos de mão do garoto durante a execução.

Figura 15 - Os extraterrestres Kang e Kodos no seriado “Os Simpsons”



FONTE: <http://listas.20minutos.es/lista/malvados-espaciales-254468/>

O uso parodial do som do Teremin passou a ser comum também no cinema, depois da queda do muro de Berlim, aparecendo normalmente em filmes que satirizam a ficção científica como “Marte Ataca!” (Mars Attacks!, Tim Burton, 1996) e “Alien Trespass” (R. W. Goodwin, 2009), e em sátiras de filmes de horror como “Ed Wood” (Tim Burton, 1994).

Liderando esta nova fase do uso do som do Teremin na trilha sonora do cinema norte-americano, o filme “Ed Wood” tem como ponto de partida o impacto do documentário de Steven Martin sobre o diretor Tim Burton. Famoso por dirigir filmes que satirizam diferentes gêneros cinematográficos, o estilo audiovisual de Tim Burton se encaixava perfeitamente com o som do Teremin, na medida em que o uso do timbre do instrumento havia deixado de ser sério para se tornar satírico. Para a gravação dos temas musicais sinistros que marcam esta paródia dos filmes antigos de horror, o diretor contratou Lydia Kavina, o maior expoente do Teremin na atualidade.

O filme narra os acontecimentos conturbados da vida de Edward D. Wood Jr. (Johnny Depp), conhecido por escrever e dirigir filmes de horror e ficção científica de baixa qualidade nos anos 50 como “A noiva do Monstro” (Bride of the Monster, 1955), “Glen ou Glenda” (Glen or Glenda, 1953), e “Plano 9 do Espaço Sideral” (Plan 9 from Outer Space). No filme, o som do Teremin busca resgatar a sonoridade do cinema norte-americano de horror e ficção científica dos anos 50, período onde Edward D. Wood Jr. gravou seus principais filmes.

O uso do som do Teremin em “Ed Wood” já aponta para o que seria o estilo mais comum de utilização do som do instrumento nas décadas de 1990 e 2000. Neste período, a utilização do som do instrumento converge para uma fase mais heterogênea, onde não existe mais uma corrente principal de utilização, comum a vários filmes ou comum a um único gênero. Em muitos casos, esse fator é refletido dentro do próprio discurso do filme, pois não há um tipo de estratégia comum a todas as aparições do som do Teremin dentro do filme, como ocorria no período anterior à pausa dos anos 70 e 80.

Em “Ed Wood”, o som do Teremin aparece em cenas de mistério, cenas com elementos de horror, cenas com elementos de ficção científica, cenas cômicas etc., pois o que se busca é a sonoridade em si, mais do que uma coerência que associe o som do instrumento a alguma personagem ou situação em particular.

Essa falta de unidade estética do som do Teremin provém das características do cinema pós-moderno norte-americano, pois este não busca mais uma mensagem unitária, velada ou revelada, nas narrativas fílmicas como era comum nos filmes dos anos 50, feitos sob as ameaças do controle Macartista.

Sequências rápidas, sem muita ligação entre si, mas causadoras de um prazer momentâneo no telespectador, são características dos filmes típicos pós-modernos. Mas, as características desses longas vão muito além das acima citadas. A ausência de um sentido moral e profundo dos problemas sociais, além da existência de uma crítica velada, também faz parte das características dos filmes típicos pós-modernos (SOUZA, 2009).

Outra característica comum do pós-modernismo, presente em “Ed Wood” e nos demais filmes que utilizam o som do Teremin a partir da década de 1990, é a interligação de diversos gêneros em um mesmo filme.

Estes são os dispensáveis à regra, sendo ao mesmo tempo comédia, aventura, suspense, unindo diversas temáticas e estilos em um só. São os chamados típicos filmes pós-modernos. Ausente de qualquer tentativa de definição, o cinema pós-moderno surge como uma forma de derrubar todas as barreiras e conceitos (SOUZA, 2009).

Desse modo, o cinema pós-moderno traz na bagagem uma espécie de metalinguagem que trabalha com as características estéticas de gêneros diversos interligados. Este discurso acaba se tornando uma espécie de homenagem ao universo cinematográfico, um cinema sobre o cinema. Com efeito, a utilização do som do Teremin no cinema pós-moderno norte-americano está ligada diretamente com este diálogo com as diferentes características audiovisuais, presentes em diferentes fases da história do cinema. Com efeito, levando em conta que o som do Teremin já havia se solidificado como uma característica sonora do universo cinematográfico, este tipo de utilização pós-moderna se tornou uma das únicas possibilidades de inserção do som do instrumento, nesta fase de resgate, devido às mudanças no imaginário cinematográfico ocorridas a partir dos anos 60. Como uma alternativa a este tipo de uso, os compositores encontraram o uso parodial como uma forma de dar continuidade à tradição do som do instrumento como configurador sonoro de algum elemento presente na narrativa.

O filme “Batman Eternamente” (Batman Forever, Joel Schumacher, 1995), foi o segundo filme sobre o herói a utilizar o som do Teremin. A presença de Tim Burton como produtor do filme provavelmente influenciou na inserção do som do instrumento no filme. O tereminista Paul Shure (1921-2010) foi o responsável pelas gravações das linhas de Teremin bastante evidentes no filme. O músico foi um dos tereministas, ao lado de Samuel Hoffman, presentes nas gravações do filme “O Dia em que a Terra Parou”, de 1951. O filme “Batman Eternamente” apresenta o som do Teremin de maneira mais representativa, consonante com o tipo de utilização das décadas de 1940 e 1950, fase em que o som do Teremin representava um único vilão por filme. O herói Batman (Val Kilmer) e seu parceiro Robin (Chris O'Donnell) enfrentam uma série de vilões liderados pelo Duas-Caras (Tommy Lee Jones) e pelo Charada (Jim Carrey). O som do Teremin não representa o vilão Charada em si, mas a máquina maligna criada por ele para retirar ou inserir informações nas mentes das pessoas. O uso do Teremin como representante

sonoro desta máquina dialoga com os filmes que apresentam a dominação mental de forma cômica, como a comédia “Road to Rio” e o filme dirigido ao público infantil “The 5.000 fingers of Dr. T.”. Durante todo o filme, o som do Teremin permanece ligado às aparições da máquina e dos seus efeitos, normalmente representados visualmente pela emissão de raios de cor verde, cor que representa o vilão criador da máquina.

A semelhança do som do Teremin com uma voz humana foi muitas vezes aproveitada na história da trilha sonora. Em “Batman Eternamente”, o compositor Elliot Goldenthal aproveita esta semelhança em algumas oportunidades para dobrar o som do Teremin com a voz de uma cantora real, criando assim um som mais orgânico para o timbre do instrumento.

No mesmo ano de “Batman Eternamente”, foi lançada a comédia “Um Sonho Sem Limites” (To Die For, Gus van Sant, 1995), filme que apresenta outro elemento de representação comum nas décadas de 1940 e 1950, o plano macabro. A personagem Suzanne Stone, interpretada por Nicole Kidman (que também participou de “Batman Eternamente”) arquiteta um plano com dois adolescentes para matar o seu marido. O som do Teremin aparece em alguns momentos ligados a este plano. O filme também apresenta uma interligação de gêneros, possuindo elementos de comédia apesar de se tratar de um filme sobre crime.

O ano de 1996 trouxe dois filmes muito importantes na revitalização do Teremin no cinema norte-americano. O primeiro deles foi “Grace of my Heart” (Allison Anders, 1996), filme sobre o mercado fonográfico dos anos 50, 60 e 70, constantemente ambientado em agências de composição musical e estúdios de produção fonográfica. Em uma cena de gravação, o tereminista Robert Brunner toca as linhas melódicas de Teremin para o arranjo psicodélico de uma canção durante os anos 60. Além de aparecer de maneira diegética, o Teremin novamente foi nomeado em cena assim como ocorreu em “O Delinquente Delicado”. Nesta cena, os artistas da banda desaprovam o trabalho do arranjador, mas elogiam a presença marcante do Teremin no arranjo. O fato de que a cena se passa nos anos 60, evidencia que este foi um período de constante experimentalismo, onde os arranjadores e compositores buscavam uma série de instrumentos exóticos como forma de representar as características do psicodelismo e de outras influências como as correntes espirituais do oriente. Outro exemplo desta citação aos arranjos exóticos dos anos 60 ocorre em uma cena do filme “A Vida é Dura” (Walk Hard: The

Dewey Cox Story, Jake Kasdan, 2007), quando o compositor Dewey Cox (John C. Reilly) expulsa um dos músicos da sua banda porque este não foi capaz de aprender a tocar o Teremin para o arranjo de uma canção que incluía a participação de tambores aborígenes, uma cítara e gravações de sons emitidos por um bode, além de uma infinidade de outros instrumentos.

Em Dezembro de 1996, foi lançado nos cinemas norte-americanos o filme mais importante da década quanto ao uso do som do Teremin.

Já possuindo o histórico de simpatia pelo som do instrumento, o diretor Tim Burton contratou o compositor Danny Elfman para escrever a trilha sonora de “Marte Ataca!”.

A narrativa cômica do filme parodia as situações de ataques militares extraterrestres, presentes de maneira constante nos filmes da década de 1950. As criaturas alienígenas hostis passam grandes cérebros e se comunicam através de grunhidos. Contando com poderes alienígenas desconhecidos, essas criaturas possuíam um estranho senso de humor acompanhado de uma grande dose de sadismo, sendo responsáveis, durante o filme, por grandes destruições e experiências bizarras como costurar a cabeça de uma mulher no corpo de um cachorro. O som do Teremin representa essas criaturas estranhas e os seus objetos, parodiando a associação histórica do som do Teremin com as criaturas estranhas e dotadas de poderes desconhecidos.

Outro fator que não pode ser negligenciado no processo de mudança psicológica do som do Teremin no imaginário cinematográfico é o papel da evolução dos efeitos gráficos no cinema. Nos anos 50, a concorrência com a televisão, cada vez mais popular nos Estados Unidos, forçou o cinema a produzir uma série de melhorias nos sistemas de produção de efeitos especiais, inclusive provocando a explosão da técnica de produção dos filmes em três dimensões. Contudo, a preocupação com os efeitos especiais, principalmente nos gêneros ligados à ficção científica e à fantasia, é uma das principais características do cinema norte-americano, sendo que os grandes orçamentos utilizados com este tipo de técnica se configurou, ao longo do século XX, como o principal diferencial do cinema norte-americano em relação ao cinema do resto do mundo. O impacto deste orçamento milionário é a constante melhoria dos efeitos visuais, perceptíveis para o público a cada ano. Neste contexto, os filmes dos anos 50, certamente com efeitos visuais impressionantes para a época em que foram lançados, tornam-se precários

aos olhos do público de cinema atual, carregando assim, nos dias de hoje, um involuntário traço de comicidade, apesar de não possuírem nenhum traço de comicidade para os padrões da época em que foram produzidos.

No final da década de 1990, já havia se tornado claro que o som do Teremin fazia parte deste novo contexto, onde cada filme utilizava as suas próprias regras de utilização, quase sempre calcados no diálogo pós-moderno com as características estéticas do universo cinematográfico. Estes são alguns exemplos:

“eXistenZ” (David Cronenberg, 1999)

O filme de ficção científica apresenta um universo onde as personagens transitam entre o mundo da realidade virtual de um jogo futurista e o mundo real. Contudo, no decorrer da narrativa, perdem-se as referências, de modo que o espectador não pode mais afirmar com certeza se as personagens estão em um mundo real ou virtual. Em uma determinada cena, o Teremin de Lydia Kavina executa uma misteriosa linha melódica enquanto as personagens se deparam com um pequeno réptil de duas cabeças, o que gera uma certa dúvida sobre o tipo de realidade onde as personagens se encontram. O réptil indica que o que deveria ser a realidade do mundo histórico pode, na verdade, ser uma camada da realidade virtual. O som do Teremin não se apresenta de forma perceptível em nenhuma cena posterior. A falta de uma estratégia de representação nas partes com som do Teremin é característica do compositor Howard Shore, responsável também pela trilha sonora de “Ed Wood”.

“Bartebly” (Jonathan Parker, 2001)

O filme é baseado no conto de Herman Melville (1819-1891), e apresenta elementos de comédia e drama. O som do Teremin, muito presente, executando as melodias principais dos temas musicais, auxilia na criação dos climas inusitados, reforçados visualmente pelas cores fortes com influências das estéticas do psicodelismo. O funcionário Bartleby (Crispin Glover) é o elemento estranho, apresentando um comportamento incompreensível diante das situações propostas pelas demais personagens. Além dos temas musicais, o som do Teremin representa Bartleby e a sua loucura e chega a desenhar uma espécie de *leitmotiv*

nas suas duas primeiras aparições. Contudo, o motivo melódico é abandonado nas demais aparições da personagem e o som do instrumento passa a ser utilizado novamente como sonoridade climatizadora.

“O Operário” (The Machinist, Brad Anderson, 2004)

Outro filme com a participação da tereminista Lydia Kavina. Trevor Reznik (Christian Bale) é um homem atormentado por não conseguir dormir por um ano seguido, passando a ter visões e problemas de ordem física e mental. O som do Teremin aparece aleatoriamente em momentos ligados à loucura, medo, crime e outros elementos comuns aos filmes de suspense.

Além da presença de Lydia Kavina, outra semelhança com o filme “eXistenZ” é a presença da atriz Jennifer Jason Lee.

“Hellboy” (Guillermo del Toro, 2004)

O filme possui a constante presença de criaturas estranhas, como demônios e seres com poderes especiais. Contudo, o som do Teremin não é utilizado em associação com as criaturas em si, mas aleatoriamente em momentos onde se apresentam situações de mistério. O som do Teremin é acentuado em uma cena onde um cadáver é ressuscitado, passando a auxiliar o herói Hellboy.

“A Casa Monstro” (Monsterhouse, Gil Kenan, 2006)

Além da associação com o monstro em forma de casa que dá nome ao filme, o som do Teremin também está ligado a situações de mistério. Assim como ocorre em “Hellboy”, no final do filme, quando a personagem Bones volta à vida, o som do Teremin de Charles Richard Lester entra de forma marcante.

“Alien Trespass” (R. W. Goodwin, 2009)

Mais uma paródia dos filmes com invasão alienígena da década de 1950. A parte audiovisual e narrativa apresenta cenários semelhantes aos destes filmes, porém de maneira bastante estilizada. A homenagem aos filmes da década de ouro

da utilização do Teremin é evidenciada pelo pôster de “Destination Moon”, colado na parede do quarto de um menino aficionado pelos filmes do gênero. O som do Teremin representa o extraterrestre Gotha, dotado de poderes especiais como invisibilidade e capacidade de sugar o corpo de qualquer ser vivo, deixando apenas uma poça de fluidos corporais. A missão do extraterrestre Urp (Eric McCormack) é capturar o Gotha, antes que este se divida e acabe com a vida na Terra. A utilização do som do Teremin é extremamente coerente com as regras dos anos 50, período em que o som do instrumento representava apenas um vilão. Em “Alien Trespass” o som do Teremin representa, através de um *leitmotiv*, o extraterrestre hostil Gotha, não sonorizando as aparições do extraterrestre Urp.

A partir da década de 1990, os extraterrestres hostis, comuns nos anos 50 e resgatados por filmes como “Alien Trespass” e “Marte Ataca!”, se tornaram o elemento de associação mais comum com o som do Teremin, principalmente na televisão, depois das diversas aparições de Kang e Kodos em “Os Simpsons”. O reforço deste elemento vem sendo cada vez mais utilizado em programas televisivos destinados aos públicos de todas as idades.

A animação computadorizada espanhola “Pocoyo”, destinada a um público em idade pré-escolar, é um exemplo deste tipo de construção do som do Teremin no imaginário infantil. A animação é veiculada pela emissora norte-americana Discovery Kids, e devido ao seu teor educativo, é também exibida em emissoras estatais de televisão espalhadas pelo mundo⁵⁷. No episódio “Arriba, Arriba e Adiós”⁵⁸ (2005), o vigésimo oitavo da primeira temporada, o garoto Pocoyo perde seu avião de brinquedo em um planeta desconhecido. Ao chegar neste planeta para resgatar o avião, o garoto e seus amigos se deparam com um grande grupo de estranhos seres extraterrestres. Uma simulação do som do Teremin anuncia a chegada destes extraterrestres, mas basta o narrador da história avisar os personagens de que os extraterrestres não são hostis para que o timbre deixe de se apresentar. Em diversos episódios da animação, essas simulações do som do Teremin anunciam a presença de extraterrestres hostis e seus discos voadores, como no caso dos episódios que possuem a participação da personagem Marciano

⁵⁷ No Brasil, a animação é exibida pela Rede Cultura.

⁵⁸ Disponível na página (<http://www.youtube.com/watch?v=4jGjL9OJow0>) - Consultado em 01/10/2011.

Mal-humorado. Dessa forma, o reforço de que o som do Teremin e os timbres semelhantes a ele representam os extraterrestres hostis é constantemente repetido, desde o início do desenvolvimento da criança, resultando na atual associação automática deste tipo de timbre com os extraterrestres e os discos-voadores no imaginário do público de todas as idades.

Além dos filmes supracitados, que trabalham o som do Teremin em associação com algum elemento da narrativa, ou com alguma situação de mistério, medo, horror etc., o som do Teremin também aparece na década de 2000 como um instrumento naturalmente incorporado à instrumentação dos temas musicais da trilha sonora cinematográfica, um uso impensável em épocas anteriores, quando o instrumento ainda estava fortemente associado às situações e elementos específicos presentes nas narrativas. A falta de unidade, em termos de representação, do som do instrumento na trilha sonora cinematográfica contribuiu de forma fundamental neste processo, transformando o som do Teremin em uma sonoridade capaz de ser utilizada abertamente em filmes de gêneros diversos. A comédia “O Golpista do Ano” (I Love You Phillip Morris, Glenn Ficarra/John Recua, 2009), utiliza o Teremin dessa maneira. O compositor Nick Urata não utiliza nenhuma associação específica para o som do instrumento, apenas fazendo dele parte integrante da própria instrumentação da trilha sonora do filme.

Tudo indica que no decorrer do século XXI, o cinema norte-americano irá continuar a utilizar o Teremin, devido aos grandes orçamentos disponíveis para a trilha sonora e o crescente número de tereministas no país. A abertura estética do cinema contemporâneo favorece um tipo de uso mais livre, abrindo assim o leque de possibilidades quanto à utilização do som do instrumento em diferentes gêneros cinematográficos.

3. O ESTRANHO COMO EFEITO PRODUZIDO PELO TEREMIN

3.1. MAPA DA UTILIZAÇÃO DO TEREMIN NO CINEMA NORTE-AMERICANO

A Tabela 2, exposta abaixo, diz respeito aos filmes mais importantes estudados por esta pesquisa. Apesar de constituir um mapa detalhado sobre o aparecimento do timbre do Teremin na trilha sonora do cinema norte-americano, ela não tem por objetivo englobar todos os filmes da história do cinema norte-americano que possuam linhas de Teremin inseridas na trilha sonora, de modo que é bem provável que haja outros filmes com linhas de Teremin na trilha sonora nos anos anteriores e posteriores a 2011, ano de realização deste estudo. Também é possível que alguns filmes contidos na tabela tenham utilizado simulações de Teremin ao invés de um Teremin autêntico, principalmente no caso dos filmes posteriores à década de 1990, quando os sintetizadores se tornaram mais realistas na imitação do timbre do instrumento. Contudo, o objetivo principal desta pesquisa é estudar os efeitos do timbre no expectador, de modo que, para este objetivo, tanto o timbre original quanto as simulações bem próximas ao timbre original são igualmente válidas.

Devido à característica atual de multinacionalidade do mercado de cinema de Hollywood, existem filmes contidos na tabela que não foram gravados nos Estados Unidos, mas que foram igualmente lançados nos cinemas norte-americanos sendo, portanto, relevantes igualmente para um estudo sobre os efeitos destes filmes no cinema norte-americano. Se enquadram nesta categoria filmes como “eXistenZ” (gravado no Canadá) e “O Operário” (gravado na Espanha), ambos estrelados por atores norte-americanos e dirigidos por diretores norte-americanos. Filmes estrangeiros que se situaram à margem do mercado cinematográfico dos Estados Unidos como “Santa Menina” (La Niña Santa, Lucrecia Martel, 2004, Argentina), “Der schweigende Stern”⁵⁹ (Kurt Maetzig, 1960, Alemanha Oriental/Polônia),

⁵⁹ Lançado nos Estados Unidos com o nome “First Spaceship on Venus”.

“Podrugj”⁶⁰ (Lev Arnshtan, 1936, União Soviética), entre outros filmes com som de Teremin que não fazem parte do mercado de cinema norte-americano não foram estudados. Por fim, a Tabela 2 contempla apenas filmes de longa metragem, não contemplando filmes de curta metragem que possuem inserções do som do Teremin.

⁶⁰ Lançado nos Estados Unidos com o nome “Three Women”.

TABELA 3 - Filmes Pesquisados

FILME	ANO	GÊNERO	COMPOSITOR	ESTRATÉGIA MUSICAL	REPRESENTAÇÃO	TANGIBILIDADE	CARACTERÍSTICAS
King Kong	1933	Fantasia	Max Steiner	Inaudível	Criatura estranha	Tangível	Primeiro filme norte-americano
A Noiva de Fran-kenstein	1935	Fantasia	Franz Waxman	Inaudível	Criatura estranha	Tangível	
Lady in the Dark	1944	Comédia romântica/ Musical	Robert Emmet Dolan	Efeitos musicais/ Melodias	Dupla personalidade/ Falta de controle mental	Intangível (vilão Interno)	Primeiro filme da década de 1940
Quando Fala o Coração	1945	Noir	Micklós Ròsza	Leitmotiv/ Melodias	Dupla personalidade/ Falta de controle mental	Intangível (vilão interno)	Primeiro filme com leitmotivno Teremin
Spiral Staircase	1945	Noir	Roy Webb	Leitmotiv/ Melodias	Assassino	Tangível	Primeiro filme com vilão externo
Farrapo Humano	1945	Drama	Micklós Ròsza	Leitmotiv/ Melodias	Dupla personalidade/ Falta de controle mental	Intangível (vilão interno)	Mesmo compositor de Quando Fala o Coração
A Casa Vermelha	1947	Suspense	Micklós Ròsza	Efeitos musicais/ Melodias	Eventos passados	Intangível	Mesmo compositor de Quando Fala o Coração
The Preetender	1947	Noir	Paul Dessau				Filme não encontrado

Road to Rio	1947	Comedia/ Musical	Robert Emmet Dolan	Melodia	Hipnose	Intangível	Mesmo compositor de Lady in the Dark
Raw Deal	1948	Noir	Paul Sawtell	Melodia (personagem Pat Cameron)	Paixão não correspondida/Falta de controle mental	Intangível (vilão interno)	
Let's Live a Little	1948	Comédia romântica	Werner R. Heymann	Efeitos musicais/ Melodias	Loucura (vozes)	Intangível	
Portrait of Jennie	1948	Romance	Dimitri Tiomkin	Melodia (persona- gem Jennie)	Poder desconhecido	Intangível	
Impact	1949	Noir	Michel Michelet	Melodia	Plano macabro (ele- mentos malignos)	Tangível	
Wild Weed	1949	Drama	Raoul Kraushaar	Melodias/ Leitmotiv	Maconha	Tangível	
Let's Dance	1950	Comédia Romântica Musical	Robert Emmet Dolan	Efeitos musicais	Paixão não cor- respon-di-da/Dupla personalidade	Intangível (vilão Interno)	Mesmo compositor de Lady in the Dark
Um Com- de em Sinuca	1950	Comédia	Van Cleave	Efeitos musicais	Loucura (insolação)	Intangível	
Rocket- ship X-M	1950	Ficção científica	Ferde Grofé	Efeitos musicais	Desconhecido (espaço)/Criatura estranha	Intangível /Tangível	Primeiro filme de Ficção científica
O Monstro do Ártico	1950	Ficção científica	Dimitri Tiomkin	Efeitos musicais	Criatura estranha	Tangível	
O Dia em que a Terra Parou	1951	Ficção científica	Bernard Herrmann	Leitmotiv/ Melodias/ Efeitos musicais	Criatura estranha	Tangível	
Phantom from Space	1953	Ficção científica	Willian Lava	Efeitos musicais	Criatura estranha	Tangível	
The 5.000 Fingers of	1953	Fantasia /Musical	Friedrich Holländer	Melodias/Efeitos sonoros	Hipnose	Intangível	

Dr. T							
It Came from Outer Space	1953	Ficção científica	Herman Stein	Leitmotiv/ Efeitos musicais	Criatura estranha	Tangível	
Project Moon Base	1953	Ficção científica	Herschel Burke Gilbert	Efeitos musicais/ Efeitos sonoros	Desconhecido	Intangível	
The Mad Magician	1954	Suspense	Arthur Lange/ Emil Newman	Efeitos musicais	Assassino	Tangível	
Day the World Ended	1955	Ficção científica	Ronald Stein	Melodias/Efeitos musicais/ Efeitos sonoros	Criatura estranha	Tangível	
The Indestructible Man	1956	Suspense	Albert Glasser	Melodias/ Efeitos musicais	Criatura estranha	Tangível	
The Ten Commandments	1956	Épico/ Religioso	Elmer Bernstein	Efeitos sonoros	Pode des-conhecido (Deus)	Intangível	
Please Murder Me	1956	Noir	Albert Glasser	Melodias/ Efeitos musicais	Plano ma cabro (elementos malignos)	Tangível	
The She Creature	1956	Fantasia/ Horror	Ronald Stein	Melodias/ Efeitos musicais	Hipnose/Criatura espiritual/ Criatura estranha	Intangível/ Tangível	Mesmo compositor de Day thethe World Ended
The Delicate Delinquent	1957	Comédia	Buddy Bregman	Melodias/ Efeitos musicais	Diegético	Tangível (Te-remin)	Primeiro filme com Teremin diegético
Voodoo Island	1957	Fantasia /Suspen-se	Lês Baxter	Efeitos musicais	Poder desconhecido /Criatura estranha	Tangível (ilha)	
Earth vs. The Spider	1958	Ficção científica /Fantasia	Albert Glasser	Efeitos musicais	Criatura estranha	Tangível	
Queen of Outer Space	1958	Ficção científica	Marlin Skiles	Melodias/ Leitmotiv/ Efeitos sonoros	Criatura estranha	Tangível	

The Woman Eater	1958	Ficção científica	Edwin Astley	Leitmotiv/ Melodias	Criatura estranha	Tangível	
My World Dies Screaming	1959	Horror	Darrell Calker	Melodias	Casa assombrada por eventos do passado	Tangível	
A Casa dos Maus Espíritos	1959	Horror	Von Dexter	Melodias/ Efeitos musicais	Plano macabro (elementos malignos)	Tangível	
Batman – O Homem Morcego	1966	Aventura	Nelson Riddle	Efeitos sonoros	Equipamentos eletrônicos	Tangível	
Queen of Blood	1966	Ficção científica	Ronald Stein	Melodias/Efeitos sonoros / Efeitos musicais	Criatura estranha	Tangível	Mesmo compositor de Day the World Ended
Billy the Kid vs. Dracula	1966	Horror / Western	Raoul Kraushaar	Melodias/ Leitmotiv/ Efeitos musicais	Criatura estranha	Tangível	
Médico Erótico	1983	Comé-dia	Joel Goldsmith	Efeitos sonoros	Aparelhos eletrônicos	Tangível	
Os Caça Fantasmas	1984	Comé-dia/ Fantasia	Elmer Bernstein	Melodias/ Efeitos musicais	Criatura estranha/ Espíritos	Tangível/ Intangível	
Theremin: An Electronic Odyssey	1994	Documentário	Hal Willner (músicas originais)	Diegético	Theremin	Tangível (Theremin)	Estimulou o resgate do Theremin
Ed Wood	1994	Comé-dia	Howard Shore	Efeitos musicais	Não representativo/ CSUC*		Primeiro filme da Década
Batman Eternamente	1995	Ação/ Aventura	Elliot Golden-Thal	Melodias/ Efeitos musicais	Máquina hipnótica	Tangível	
Um Sonho Sem Limites	1995	Comé-dia	Danny Elfman	Efeitos musicais	Plano macabro/Elementos malignos/ CSUC*	Tangível	
Marte Ataca!	1996	Ficção científica	Danny Elfman	Melodias/ Leitmotiv/Efeitos	Criatura estranha	Tangível	Mesmo compositor de Um Sonho Sem

		/Comé-dia		musicais			Limites
Grace of My Heart	1996	Come-dia	Larry Klein	Melodias arranjo musical)	Diegético	Tangível (Teremin)	
eXistenZ	1999	Ficção científica	Howard Shore	Melodia	Realidade paralela	Intangível	Mesmo compositor de Ed Wood
Bartleby	2001	Comédia /Drama	Seth Asarnow/ Jonathan Parker	Melodias/ Efeitos musicais	Loucura/Bartleby/ CSUC*	Tangível/ Intangível	
O Operário	2004	Suspense	Roque Baños	Efeitos musicais	Loucura/CSUC*	Intangível	
Hellboy	2004	Ação/ Aventura	Marco Beltrami	Melodias	Mistério/Criatura Estranha	Tangível/ Intangível	
A Casa Monstro	2006	Animação/ Comédia	Douglas Pipe	Efeitos musicais/ Melodias	Criatura estranha	Tangível	
Alien Trespass	2009	Ficção científica /Comédia	Louis Febre	Leitmotiv/ Melodias/ Efeitos musicais	Criatura estranha	Tangível	
O Golpista do Ano	2009	Comédia /Drama	Nick Urata	Melodias	Não representativo/ CSUC*		

*CSUC - Característica Sonora do Universo Cinematográfico

FONTE: Levantamento realizado pelo autor.

Nos dois filmes da década de 1930 estudados neste trabalho, a palavra “inaudível” serve mais para designar os efeitos causados pelo som do Teremin no expectador do que representar o exato resultado sonoro, já que o timbre se torna audível em alguns raros momentos mas com volume muito baixo, fato que o impede de causar qualquer efeito no expectador.

Nos filmes da Tabela 2 encontramos seis compositores repetidos:

Micklós Ròsza (1907-1995)

Tornou-se conhecido pela utilização do som do Teremin seco (com pouca reverberação) e com volume acentuado na produção de motivos melódicos (*leitmotiv*). Uma característica marcante do compositor é a utilização de melodias cromáticas nestas inserções do som do Teremin, contrastando com uma música em estilo tonal romântico, presente no resto do filme.

Ronald Stein (1930-1988)

O compositor foi o responsável pela trilha sonora de três filmes que apresentam o tema da criatura estranha. Seu estilo também utiliza grandes inserções do som do Teremin em solo, com numerosos *glissandos*.

Robert Emmett Dolan (1908-1972)

O compositor se tornou especialista em filmes musicais. Normalmente faz uso discreto do Teremin, possuindo poucas inserções do som do instrumento durante os filmes.

Dimitri Tiomkin (1894-1979)

O compositor foi o responsável pela trilha sonora de “O Monstro do Ártico” e “Portrait of Jennie”. Influenciou outros compositores importantes como Bernard Hermann, que compôs a canção que a garota Jennie canta na sua primeira aparição em “Portrait of Jennie”.

Outros compositores repetidos são Howard Shore e Danny Elfman, responsáveis por trilhas de filmes da nova fase, onde o uso do Teremin é, na maioria dos casos, diferente de filme pra filme.

Um elemento aparentemente sem relevância para este estudo, mas que certamente é produto da influência que os filmes que apresentam som de Teremin possuem entre si é a repetição de elenco. Neste sentido, o ator Vincent Price, o mágico de “The Mad Magician”, é o ator com maior número de participações nos filmes da Tabela 2, pois além de “The Mad Magician”, ele atuou em “Os Dez Mandamentos” e “A Casa dos Maus Espíritos”. Outros atores participaram de dois filmes da tabela, como o ator Jim Carrey, que atua em “Batman Eternamente” e “O Golpista do Ano”, a atriz Nicole Kidman, que atua em “Batman Eternamente” e “Um Sonho Sem Limites” o ator Bob Hope, que atua em “Road to Rio” e “Um Conde em Sinuca”, a atriz Jennifer Jason Leigh, que atua em “eXistenZ” e “O Operário” e o ator David Carradine (1936-2009), que atua em “Os Dez Mandamentos” e “Billy the Kid vs. Dracula”.

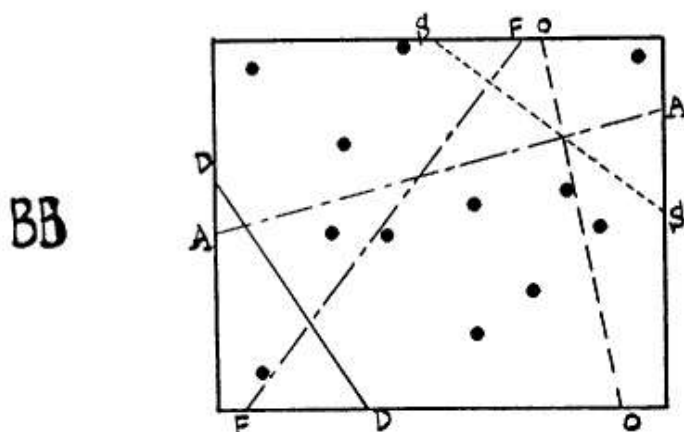
Em termos de estratégia musical, o que deve ser observado é o grande número de filmes que utilizam o som do Teremin como instrumento para a produção de efeitos musicais. Neste caso, os efeitos musicais produzidos pelo Teremin podem ser de dois tipos: O primeiro tipo se dá quando o Teremin não executa a melodia principal de uma música, mas apenas alguma nota ou grupo de notas do arranjo musical sendo que, em muitos casos, esse grupo de notas executadas pelo Teremin não se encaixa na harmonia da música tocada pelos demais instrumentos. Essa não obrigatoriedade de se encaixar dentro do campo harmônico da composição instrumental deixa o Teremin livre para executar os *glissando* ascendentes ou descendentes que se tornaram características marcantes do instrumento na trilha musical cinematográfica. O fato de executar efeitos musicais ao invés de melodias pré-estabelecidas pressupõe que o executante, em muitas situações, não necessita estar subordinado a uma partitura, ficando livre para desenhar melodias intuitivas que devem apenas obedecer a certas exigências de região (graves, agudos etc.) e de desenho melódico (ascendente, descendente).

As constantes tentativas por parte da música erudita moderna de “domar” estes efeitos musicais geraram uma série de notações musicais incomuns em forma

de gráficos que envolvem altura, volume e outros parâmetros musicais de acordo com um tempo cronometrado.

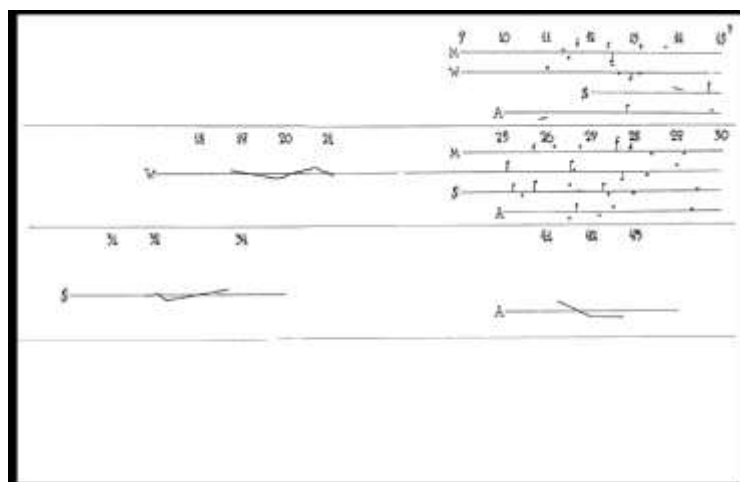
Na trilha musical cinematográfica, é bem possível que o compositor indique, de alguma forma, o caminho das alturas que devem ser executadas pelo Teremin, o que pode acontecer na forma escrita, através de algum tipo de notação que envolva gráficos de altura em relação ao tempo, ou auxiliando o executante de forma verbal ou gestual, já que o compositor Nick Urata foi o único compositor presente na Tabela 2 que executou as linhas escritas para Teremin da trilha musical.

Figura - 16 Notação musical de **Concert for Piano and Orchestra (1958)**, de John Cage



FONTE: <http://www.see-this-sound.at/print/work/124>

Figura 17- Notação musical de **27'10.554" For a Percussionist (1956)**, de John Cage



FONTE: <http://monashcomposers.wordpress.com/2009/09/12/john-cage-2710-554forpercussionist/>

O segundo tipo de efeito musical acontece quando o Teremin produz um som que não está vinculado a qualquer música presente no filme, mantendo, contudo, um determinado sentido musical. Nesta categoria entram as linhas melódicas secundárias de Teremin que fazem parte de um arranjo instrumental que não possui uma melodia principal ou que possui uma melodia principal executada por algum outro instrumento. Também entram nesta categoria efeitos sonoros com variações de altura e duração musical (mesmo que irregular), diegéticos ou não, mas que não se caracterizam como “ruídos puros” sem intenção musical. Os sons desta natureza podem ser expressos por, por exemplo, apenas uma única nota suspensa ou um *glissando* ascendente ou descendente, elementos que possuem a intensão de comunicar algum sentimento ou ressaltar alguma impressão visual ao expectador. O som hipnótico produzido pelo mutante de “Day the World Ended”, é um exemplo deste tipo de efeito musical. A sonoridade aguda emitida pela criatura possui pequenas variações de altura que conservam determinadas variações rítmicas não regulares. A impressão geral passa um sentido musical, mesmo que sutil, indicando que o mutante emite uma espécie de melodia que instiga, ou até mesmo hipnotiza, a protagonista. Evidentemente, a questão sobre o que possui sentido musical ou não pode variar incrivelmente de uma época para a outra. Contudo, a importância desta discussão envolve o próprio sentido de melodia, já que qualquer som pode ser considerado como uma melodia, desde que contemple uma sequência temporal, uma variação de altura e um sentido musical. Foram considerados nesta coluna, mais uma vez, os efeitos no expectador, de modo que os sons diegéticos do Teremin que possuem a intensão de representar os ruídos advindos de aparelhos eletrônicos, naves espaciais, raios e outros agentes estão classificados na Tabela 2 como Efeitos sonoros, pois estes sons estão muito mais comprometidos em simular as variações de altura presentes nos ruídos diegéticos, produzidos por tais aparelhos, do que provocar no expectador determinados efeitos emotivos ligados a intenções musicais.

Portanto, na coluna 5, foram considerados “Melodia” os temas melódicos principais executados pelo Teremin, com ou sem a presença de acompanhamento instrumental.

Em termos de tangibilidade, a década de 1940 possui um predomínio da intangibilidade dos elementos representados pelo som do Teremin, de modo que nove dos quatorze filmes da década, estudados por este trabalho, possuem

associação do som do instrumento com elementos intangíveis, incluindo os filmes “Let’s Dance” e “Um Conde em Sinuca” que foram lançados no ano de 1950, mantendo a estratégia sonora dos anos 40.

O filme “Rocketship X-M”, cujo som do Teremin é associado a elementos tangíveis e intangíveis, representa um ponto de virada entre a fase intangível dos anos 40 e a fase tangível dos anos 50, iniciando a fase de predomínio dos filmes de ficção científica que possuem criaturas estranhas. Incluindo dois filmes lançados em 1950 com esta nova estética, “Rocketship X-M” e “O Monstro do Ártico”, e três filmes de 1966 que também utilizam estratégias de associação dos anos 50, foi constatado que dezenove dos vinte e três filmes deste período, estudados neste trabalho, possuem associações do som do Teremin com elementos tangíveis.

Na fase do silêncio foram estudados apenas dois filmes. No primeiro caso, o filme “O Médico Erótico” possui o Teremin como produtor de efeitos sonoros de maneira bastante aproximada ao que foi feito em “Batman – O Homem Morcego”. Já o filme “Os Caça-Fantasmas” associa o som do instrumento com espíritos e outras criaturas espirituais, como demônios encarnados. Apesar de estar ainda comprometido com a associação do som do instrumento com as criaturas estranhas, este filme já prepara o terreno para a estratégia que visa considerar o Teremin como uma sonoridade ligada a certos elementos concernentes aos gêneros horror, fantasia e ficção científica, muito comum na fase do resgate dos anos 90. Desse modo, em “Os Caça-Fantasmas” já existem momentos onde o Teremin participa da instrumentação dos temas musicais sem, porém, que o instrumento deixe de produzir os efeitos musicais presentes nas aparições das criaturas estranhas.

A fase do resgate iniciada com “Ed Wood”, logo após o lançamento de “Theremin: An Eletronic Odyssay”, possui tendências bastante variadas em termos de representação do som do Teremin. Dos treze filmes estudados desta fase encontramos dois filmes com som do Teremin não representativo. Nos dez filmes restantes, um apresenta Teremin diegético (portanto, o instrumento representa ele mesmo), cinco associam o som do Teremin a elementos exclusivamente tangíveis, dois o associam com elementos exclusivamente intangíveis e dois o associam com elementos tangíveis e intangíveis. Esta tendência à variação do uso do som do Teremin de filme para filme dilui a tendência tangível dos anos 50, ainda fortemente presente em “Marte Ataca!” e “Alien Trespass”.

Portanto, quanto aos elementos presentes na imagem representados auditivamente pelo som do Teremin foram constatadas quatro fases distintas neste estudo. Neste sentido, deve ser adicionada uma fase intermediária, onde o número de filmes que utilizam o Teremin é tão pequeno que não dá pra estabelecer nenhuma corrente predominante para a utilização do instrumento na trilha sonora cinematográfica, situando-se entre os anos de 1967 e 1993, completando, portanto, a sequência abaixo:

1 - Fase inaudível: Década de 1930

2 - Fase predominantemente intangível: de 1944 a 1950

3 - Fase predominantemente tangível: de 1950 a 1966

4 - Pausa: de 1967 a 1993

5 - Fase predominantemente não representativa: a partir de 1994

Evidentemente, estas diferentes fases se relacionam com os gêneros ou com as características estéticas e narrativas predominantes em cada momento.

Filme *Noir* e filmes de crime

Segunda metade da década de 1940.

Som do Teremin associado a elementos intangíveis: loucura, obsessão, dupla personalidade, paixão não correspondida, falta de controle mental, etc.

Som do Teremin associado a elementos malignos: assassinos, pessoas condenáveis, psicopatas, local de eventos ligados à morte etc.

Drama

Segunda metade da década de 1940.

Som do Teremin associado a diferentes estados mentais, drogas, bebida alcoólica, loucura, dupla personalidade etc.

Comédia e romance

Décadas de 1940, 1950 e 1960.

Som do Teremin associado a: elementos desconhecidos, hipnose, espíritos, estados de confusão mental, separação, medo.

Ficção científica

Décadas de 1950 e 1960.

Décadas de 1990 e 2000: Uso parodial

Som do Teremin associado a elementos tangíveis: criaturas estranhas como monstros, extraterrestres, mutantes, robôs etc.

Pós-modernismo

A partir de 1994.

Som do Teremin utilizado como característica sonora do universo cinematográfico.

Em termos de temática, podemos observar a partir da Tabela 2, que o timbre eletrônico do Teremin soava como algo inusitadamente moderno nas primeiras décadas de utilização. A maioria dos filmes que o utilizaram até a década de 1960 buscavam uma representação de futuro. Contudo, depois da criação de instrumentos eletrônicos mais avançados tecnologicamente, o timbre que antes parecia moderno, foi envelhecendo até passar a soar como antigo, tornando-se portanto, em uma nova fase, presente nos filmes que buscavam uma representação de passado como “Ed Wood” e “Alien Trespass” (paródia dos anos 50). A pausa dos anos 70 e 80 pode ser considerada como o divisor de águas neste caminho de envelhecimento do som do instrumento no imaginário cinematográfico norte-americano.

3.2. O ESTRANHO COMO EFEITO MUSICAL

Em termos de representatividade, vinte e um dos cinquenta e quatro filmes estudados apresentam criaturas estranhas como o elemento representado sonoramente pelo Teremin, o que nos remete ao fato de que nenhum outro elemento foi tão associado ao som do Teremin no cinema do que este tipo de criatura. O reforço deste elemento nos programas de televisão de diversas épocas e nas reprises dos filmes dos anos 50, auxiliaram a tornar a sonoridade do Teremin conhecida no imaginário do público, principalmente como uma configuração sonora do estranho. A fórmula escolhida no cinema para a introdução desta sonoridade nos filmes era o estabelecimento de uma situação inicial de harmonia, acompanhada de uma instrumentação orquestral convencional composta pelos instrumentos acústicos. No momento onde o elemento estranho entrava em cena, atrapalhando o idílio inicial da narrativa, o timbre eletrônico do Teremin era introduzido, estabelecendo o contraste com os timbres acústicos da orquestra. Dessa forma, todo o conflito narrativo se desenvolve com o intuito de expulsar este elemento estranho junto com a sua contraparte sonora, o timbre do Teremin, a fim de reestabelecer a situação idílica inicial. Essa fórmula está diretamente associada aos filmes de propaganda política, o que explica a sua ampla adoção pelos filmes de ficção científica e fantasia dos anos 50, produzidos sob as tensões do período macartista.

Além desta diferença timbrística em relação aos instrumentos acústicos, outros efeitos musicais eram utilizados, visando reforçar o estranhamento em relação ao timbre do Teremin, nas décadas de 1940 e 1950. Por exemplo, o estranhamento podia ser causado pela falta de compatibilidade harmônica da linha do Teremin com o resto da instrumentação ou pelo tipo de harmonia utilizada nos momentos em que o Teremin executava uma melodia. Em “Quando fala o Coração”, por exemplo, o compositor Micklós Ròsza utiliza uma melodia cromática nas inserções do timbre seco do Teremin em solo ou dobrado por algum timbre grave, contrastando com os demais momentos do filme que é sonorizado pela música orquestral, com harmonia tonal no estilo do período Romântico (1810-1910). A estratégia foi repetida pelo compositor em “Farrapo Humano”. Outros compositores utilizam o som do Teremin executando melodias que se encaixam na

harmonia do acompanhamento musical, mas a utilização de *portamentos* e *glissandos*, nos momentos da execução destas melodias, extrapolam a tonalidade musical, causando então o estranhamento. Este recurso, muito utilizado na década de 1950 em filmes como “O Dia em que a Terra Parou”, deixam a impressão de que o som do Teremin extrapolou as fronteiras do mundo em que deveria estar circunscrito para encontrar-se parcialmente em outro mundo, dimensão da qual este som é capaz de trazer todo o tipo de criatura estranha.

No decorrer da história da música erudita ocidental, o tratamento das dissonâncias pode ser considerado como o principal motor que impulsionou a música de uma época a outra. Neste sentido, a dissonância é considerada como um som instável, que proporciona ao ouvinte a necessidade de ouvir um som estável (uma consonância), o que resultaria em uma “resolução” deste conflito harmônico. Entretanto, intervalos musicais considerados dissonantes em uma determinada época passam constantemente a se tornar consonantes em uma época posterior.

Geralmente essa reação a um período imediatamente anterior se reflete em uma espécie de dogma, onde se considera uma música mais consonante como mais “atrasada” em termos de sofisticação. Essa visão, que associa a quantidade de dissonâncias com a vanguarda musical, levou a música erudita ocidental a um caminho extremo no final do século XIX, refletindo-se no exacerbamento da harmonia tradicional no início do século XX. Neste sentido, o excesso de dissonâncias, ou seja, o excesso de notas “fora da harmonia”, teria ultrapassado o número de consonâncias “notas dentro da harmonia”, de modo que, o caminho natural da música ocidental seria, segundo este pensamento, chegar a uma música em que “todas as notas seriam dissonâncias”, o que significa que não haveria mais harmonia para julgá-las como pertencentes ou não ao conjunto harmônico. O atonalismo resultante desta evolução tornou-se a mais forte expressão da vanguarda da música erudita moderna, não importando aos compositores o fato de que esta nova música se tornou insuportável aos ouvidos leigos. Neste momento de virada de século, iniciou uma luta entre os compositores que apoiavam a dissolução da harmonia tradicional e os seus opositores, com declarações inflamadas dos dois lados.

O compositor Pierre Boulez chamou de “inútil” todo o compositor que ignorasse o serialismo integral, um método de composição criado por Arnold Schoenberg, que visa a dissolução completa da harmonia tradicional (CERVO,

2005, p. 24). O reflexo deste pensamento resultou na tentativa de ridicularizar aqueles que não aderissem ao novo estilo em um movimento apelidado “Domaine Musicale”, considerado pelo compositor minimalista norte americano Philip Glass como “uma terra perdida, dominada por esses maníacos, esses mórbidos, que estavam tentando fazer todo mundo escrever essa música insana e mórbida” (CERVO, 2005, p. 24).

A salvação dos compositores que optaram pela música que mantinha a harmonia tradicional foi o cinema, já que este optou pela adoção de uma música menos radical, que continha uma harmonia identificável com o Romantismo do século XIX. Desse modo, a presença da harmonia tradicional na música de cinema mantinha a possibilidade do uso expressivo das dissonâncias nos momentos de tensão dramática. O estranhamento podia ser provocado tanto pelo acréscimo de dissonâncias em momentos chave do filme como de pequenos trechos atonais, nos momentos de forte contexto dramático. A característica “flutuante” da música atonal, transmite ao expectador a sensação de tensão e ansiedade, comparável à sensação de se encontrar perdido.

Ao contrário da música com grande nível de polarização tonal e com cadências convencionais, a música atonal apresenta uma *ausência de direção perceptível*. Uma música atonal ou de uma modalismo flutuante não é a mesma quando inserida em um filme: ela é, nesse caso, inserida em um contexto dramático forte que vai lhe dar um lugar, uma direção, mas no qual ela não é mais o fio condutor (BAPTISTA, 2007, p. 25/26).

O *leitmotiv* presente nos filmes com criaturas estranhas costuma trabalhar com dois tipos de efeitos musicais que utilizam o som do Teremin. O primeiro utiliza inserções de pequenos trechos atonais e o segundo utiliza a inserção de trechos tonais carregados de dissonâncias. Nos dois casos a dissonância é o ponto central causador do efeito de estranhamento, com a diferença residente no fato de que no primeiro caso, a dissonância se apresenta em um nível harmônico (estranhamento de uma harmonia atonal inserida em um filme com harmonia tonal), e no segundo caso, a dissonância se apresenta em um nível melódico (estranhamento causado pela presença de intervalos melódicos dissonantes em uma harmonia tradicional).

Em termos de intervalo melódico, o que se observa é o amplo domínio dos intervalos de segunda menor, um intervalo considerado dissonante em todas as

épocas, devido ao choque extremo dos harmônicos. Esse intervalo é constantemente ampliado para se tornar uma nona menor, devido à mudança de oitava da primeira para a segunda nota do intervalo, o que acentua o estranhamento devido ao *portamento* executado pelo Teremin na passagem de uma nota para a outra.

A tabela abaixo reflete a presença de intervalos de segunda e nona menor no *leitmotiv* executado pelo Teremin:

TABELA 3 - Presença de intervalos dissonantes no *leitmotiv*

2ª menor	9ª menor
Quando Fala o Coração	It Came from Outer Space
Spiral Staircase	Wild Weed
Farrapo Humano	Billy the Kid vs. Dracula
It Came from Outer Space	Marte Ataca!
O Dia em que a Terra Parou ⁶¹	
Queen of Outer Space	
Billy the Kid vs. Dracula	
Wild Weed	
The Woman Eater	

FONTE: Levantamento realizado pelo autor.

A intenção inicial do *leitmotiv* é muito importante, já que este é o momento onde o timbre do Teremin causa o impacto inicial de estranhamento. O que se nota, neste sentido, é uma incrível semelhança entre os intervalos melódicos iniciais presentes nestes filmes, o que de certa forma, criou um padrão utilizado até hoje nos programas televisivos que utilizam simulações de Teremin. Mais uma vez o papel da dissonância de segunda menor e a sua extensão, a nona menor, se faz evidente. Dos nove filmes contidos na Tabela 3 que apresentam este tipo de intervalo, cinco o apresentam como o intervalo inicial do *leitmotiv*, sendo que os quatro restantes (“Spiral Staircase”, “It Came from Outer Space”, “Billy the Kid vs. Dracula” e “Queen ou Outer Space”), o apresentam como o segundo intervalo

⁶¹ *leitmotiv* associado ao robô Gort.

melódico do *leitmotiv*. Este fato ressalta a importância do intervalo de segunda menor, colocando-o como presente entre as três primeiras notas do *leitmotiv* de todos os filmes da Tabela 3.

Essa semelhança no início do *leitmotiv* dos filmes também se reflete na direção melódica deste início. Um clichê utilizado nos programas de televisão é utilizar o Teremin (ou uma simulação de Teremin) desenhando um intervalo ascendente maior do que três tons, seguido de um intervalo descendente pequeno, geralmente de meio tom ou de um tom (como ocorre no *leitmotiv* utilizado na primeira aparição de Kang e Kodos em “Os Simpsons”). Este tipo de *leitmotiv* é utilizado em:

“Spiral Staircase”

(quinta justa ascendente – segunda menor descendente)

Fa-Do-Si

“Queen of Outer Space”

(quinta justa ascendente – segunda menor descendente)

Do-Sol-Fa#-Sib-Mi

“It Came from Outer Space”

(sétima menor ascendente – segunda menor descendente)

Mib-Réb-Do-Fa-Fa (primeiro *leitmotiv*)

(sétima menor ascendente – segunda menor descendente)

Réb-Dob-Sib-Mi (segundo *leitmotiv*)

“Billy the Kid vs. Dracula”

(sétima menor ascendente – segunda menor descendente)

Mi-Réb-Do-Mib-Mi-Ré-Réb-Mi-Fa-Mi-Mib-(...)

Outros quatro filmes iniciaram o *leitmotiv* com um intervalo de segunda menor descendente: “Quando Fala o Coração”, “Farrapo Humano”, “Wild Weed” e “The Woman Eater”.

Somente três filmes presentes nesta pesquisa não apresentaram o início do *leitmotiv* com o desenho do clichê televisivo ou com um intervalo de segunda menor descendente: “O Dia em que a Terra Parou”, cujo *leitmotiv* desenhado em algumas aparições do robô Gort se inicia com uma segunda menor ascendente, “Marte Ataca!”, cujo *leitmotiv* se inicia com uma nona menor, e o filme “Alien Trespass”, que apresenta um *leitmotiv* com um único intervalo de oitava ascendente em tonalidades diferentes.

Outra tendência comum nos filmes que apresentam *leitmotiv* executado pelo Teremin é a modulação do *leitmotiv* durante as diferentes exposições, uma técnica comum na ópera. Normalmente, os filmes que apresentaram este tipo de técnica expõem a primeira inserção do *leitmotiv* em uma determinada tonalidade para depois modular para outra tonalidade, mais aguda. Essa ascensão contínua para uma sonoridade cada vez mais aguda auxilia no mecanismo de criação de um clima de crescente tensão e ansiedade.

Em alguns casos, os filmes apresentam uma semelhança tão evidente em termos de *leitmotiv*, que o Teremin acaba executando a mesma melodia em alguns trechos. É o caso do *leitmotiv* de “Spiral Staircase”, que possui apenas três notas, as mesmas três que em outra tonalidade introduzem o *leitmotiv* da rainha mascarada em “Queen of Outer Space”. Contudo, o caso mais notável se apresenta na coincidência de oito notas presentes no *leitmotiv* dos filmes “Wild Weed” e “Billy the Kid vs. Dracula”. As oito primeiras notas do *leitmotiv* de “Wild Weed” são exatamente as mesmas que se encontram no *leitmotiv* do Drácula, a partir da quarta nota. Além das notas, os dois apresentam o mesmo desenho melódico e a mesma tonalidade.

“Wild Weed”

Mi-Ré-Réb-Mi-Fa-Mi-Mib-Fa#-Fa-Fa#-Fa-(...)

“Billy the Kid vs. Dracula”

Mi-Réb-Do-Mib-**Mi-Ré-Réb-Mi-Fa-Mi-Mib**(...)

Em termos de harmonia, apesar de alguns filmes apresentarem acordes maiores na instrumentação de acompanhamento do *leitmotiv* executado pelo Teremin, é mais comuns que essa execução seja acompanhada de uma sucessão de acordes menores, pois estes são associados a estados emocionais como tristeza, tensão, ansiedade etc. A estratégia de melodia cromática⁶² sem acompanhamento de acordes, promovida por Micklós Ròsza, cria um momento atonal onde o expectador não é capaz de inferir nenhuma harmonia. Outra estratégia harmônica passou a ser comum nos filmes de ficção científica dos anos 50, principalmente devido à influência de Bernard Hermann na trilha sonora de “O Dia em que a Terra Parou”. A estratégia em questão é a adoção de uma sucessão de acordes menores em diferentes tonalidades, impedindo a adoção de um centro tonal fixo. Essa sucessão de acordes ocorre, normalmente, em intervalos de grau conjunto⁶³, sendo que o estranhamento, neste caso, ocorre porque um campo harmônico menor possui acordes maiores como, por exemplo, o terceiro grau, mas em uma sucessão de acordes menores em grau conjunto, este terceiro grau se tornará menor, quebrando o campo harmônico estabelecido no início da harmonia.

A semelhança presente nos filmes que possuem estratégias de *leitmotiv* executado pelo Teremin ajudou a consolidar não somente um timbre, mas também um determinado conjunto de características melódicas e harmônicas no imaginário cinematográfico. Hoje em dia, quando encontramos um *leitmotiv* executado pelo som do Teremin representando alguma criatura estranha, é quase certo que este possua intervalos melódicos de segunda e nona menor e que seja acompanhado por uma harmonia baseada em sucessões de acordes menores.

⁶² Melodia que utiliza sucessões de intervalos de meio-tom.

⁶³ Notas vizinhas.

3.3. O ESTRANHO COMO EFEITO IMAGINÁRIO

Como vimos nos capítulos anteriores, o som do Teremin já se solidificou no imaginário audiovisual, englobando neste espaço de representação do estranho, qualquer som que se pareça com o timbre do Teremin. Essa solidificação pavimentada nas reprises televisivas durante os anos 60 e 70, criou para o som do instrumento uma espécie de síntese, ligada ao uso cinematográfico do timbre nos filmes das décadas de 1940 e 1950.

Em um primeiro momento, o uso do instrumento no cinema norte-americano estava muito relacionado à introdução do inconsciente freudiano no senso comum, evidenciado nas primeiras décadas do século XX, como um espaço existente dentro de nós mesmos e sobre o qual não temos controle. Com efeito, a partir desta forte ligação inicial, todos os envoltivos do som do Teremin passaram a representar algum tipo de falta de controle humano.

Se, neste momento inicial, não havia um forte elemento imagético que associasse o som do instrumento com alguma representação visual desta falta de controle, durante a fase principal do uso do som do Teremin no cinema, situada na década de 1950, esse elemento ganhou a sua máxima representação visual sob a forma de criaturas estranhas.

Evidentemente, a partir do surgimento destas criaturas, o som do Teremin ganhou um forte aliado, no sentido de se estabelecer como a configuração sonora do estranho no imaginário cinematográfico: o valor acrescentado.

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa impressão decorre <<naturalmente>> daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem (CHION, 2001, p.12).

Como o nosso cérebro trabalha com a inter-relação dos sentidos, de modo a tornar algo que comemos mais saboroso na medida em que o seu cheiro agrada o nosso olfato e vice-e-versa, podemos, sem dúvida, inferir que o valor acrescentado descrito acima é uma via de mão dupla. Deste modo, o que vemos também

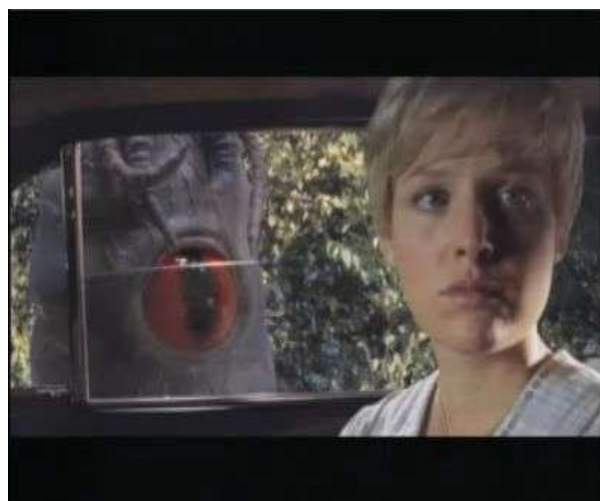
influencia significativamente naquilo que ouvimos no contexto de uma obra audiovisual.

Com efeito, do mesmo modo que o aspecto da criatura estranha se torna mais estranha devido à influência do som do Teremin, o som do Teremin também se torna mais estranho quando ouvido pelo expectador no momento em que ele acompanha com os olhos as aparições das criaturas estranhas. O resultado desta influência visual pode significar o acúmulo de “resquícios visuais” destas criaturas na memória do expectador, fazendo com que ele evoque algum tipo de “visão estranha” na imaginação quando se torna estimulado pelo som do Teremin.

Conhecedores deste fato, os compositores de trilha sonora evitavam inserir o timbre do Teremin nos momentos do filme que não continham aparições destas criaturas ou de objetos e fatos que as representassem, de modo a não desgastar os efeitos do valor acrescentado, o que resultou na regra, seguida quase religiosamente nos anos 50, de associar o som do Teremin com apenas um elemento por filme.

Podemos ver abaixo a imagem de algumas das criaturas estranhas representadas sonoramente pelo som do Teremin a partir da década de 1950:

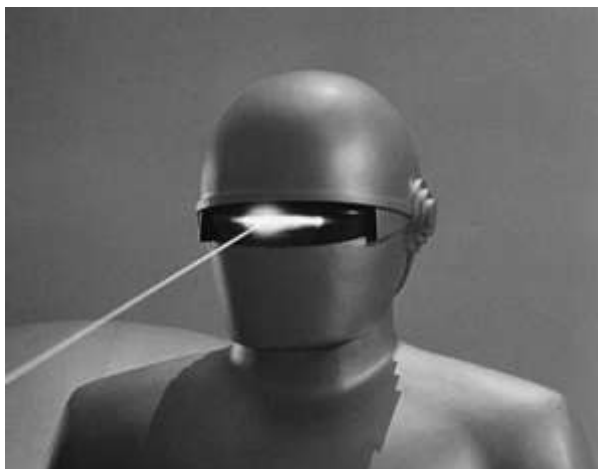
Figura 18 - Extraterrestre Gothe "Alien Trespass"



FONTE: http://www.ny1.com/content/ny1_living/96660/ny1-movie-review---alle

ntrespass/

Figura 19 - Robô Gort “O Dia em que a Terra Parou”



FONTE: <http://robertavieira.files.wordpress.com/2009/01/thedaytheearthstoodsti>

ll195 121.jpg

Figura 20 - Monstro Marinho “The She-Creature”



FONTE: http://www.wrongsideoftheart.com/wpcontent/gallery/stil ls/she_crea

ture_01.jpg

Figura 21 - Extraterrestres “Marte Ataca!”



FONTE: <http://listas.20minutos.es/lista/malvados-espaciales-254468/>

Figura 22 - Extraterrestre “O Monstro do Ártico”



FONTE: <http://www.listal.com/viewimage/2137347h>

Figura 23 - Monstro em forma de casa “A Casa Monstro”



FONTE: <http://www.listal.com/viewimage/1880043>

Figura 24 - Conde Drácula “Billy the Kid vs. Dracula”



FONTE: <http://horrornews.net/31915/film-review-billy-the-kid-vs-dracula-1966/billy-the-kid-vs-dracula-carradine/>

Figura 25 - Aranha gigante “Earth vs. the Spider”



FONTE: http://images.wikia.com/villains/images/7/7f/Earth_Vs_Spider.jpg

Figura 26 - Mutante “Day the World Ended”



FONTE: <http://monstergirl.files.wordpress.com/2011/03/ended2.jpg>

Figura 27 - Extraterrestre “It Came from Outer Space”



FONTE: http://1.bp.blogspot.com/_9grDIEKGx2U/Tb8cTsAoGI/AAAAAAAEbW/1N5Lq59M_z48/s1600/itcame.bmp

Figura 28 - Rainha mascarada “Queen from Outer Space”



ling/
 FONTE: <http://cassymuronaka.wordpress.com/2011/02/07/zsa-zsadahhhhhhhhhhh>

Figura 29 - Extraterrestre “Queen of Blood”



FONTE: <http://cinemastyles.blogspot.com/2010/10/long-live-queen.html>

Figura 30 - Planta carnívora “Voodoo Island”



FONTE: http://bp1.blogger.com/_s_30zQFJp4g/SEMIm6ypOwl/AAAAAAAAAEcY/xri0zYuU0wg/s1600-h/VoodooIsland01+%2833%29+copy.jpg

Figura 31 - Árvore carnívora “The Woman Eater”



FONTE:<http://mondobizarrocinema.blogspot.com/2011/08/strangekillerswomaneater.html>

O que deve ser levado em conta é que estas criaturas, surgidas a partir da década de 1950, continuaram sempre representando a tradição dos anos 40 que associava o som do Teremin a alguma forma de perda de controle humano.

Precisamente porque eles são formas vazias, os monstros podem acolher significados diversos e sucessivos. Daí o segundo aspecto do monstro, que é – como indica sua etimologia, do latim *monstrare*, “mostrar” – mostraçã, demonstraçã, signo. Através da alteridade do monstro, é uma parte de nós mesmo que é revelada, colocada em cena (LEGROS/MONNEYRON/RENARD/TACUSSEL, 2007, p. 250).

É possível identificar nos discursos sobre os monstros um discurso sobre o homem, como afirmou Annie Cazenave no artigo “Monstres et Merveilles” (1979) (LEGROS/MONNEYRON/RENARD/TACUSSEL, 2007, p. 250). De fato, este tipo de discurso sobre o inconsciente humano representado na criatura estranha deve-se também a uma forte influência das teorias de Freud, principalmente em seu artigo sobre o estranho chamado “O Estranho” (Das Unheimliche, 1919), no qual associa o estranho a algo escondido dentro de nós mesmos.

Em “O Estranho”, Freud discorre sobre os diferentes significados da palavra alemã *Heimliche*, que deveria ter o sentido semântico oposto ao da palavra *Unheimliche*, o termo em alemão para estranho, mas que pode possuir sentidos semelhantes a ela, dependendo da ocasião. Neste contexto, a palavra *Unheimliche* se relaciona com aquilo que é não-familiar, de modo que esta falta de familiaridade

está diretamente relacionada com a incerteza intelectual, “de maneira que o estranho seria sempre algo que não se sabe como abordar (FREUD, 1987, p. 3)”. Além desse componente ligado ao desconhecido, Freud também considera que o estranho “relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror”, atentando sempre para o fato de que “as pessoas variam muito na sua sensibilidade a essa categoria de sentimento (FREUD, 1987, p. 298)”. Na relação do estranho com a novidade, Freud acrescenta:

Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar para torná-lo estranho (FREUD, 1987, p. 299).

Já sobre a palavra *Heimliche*, Freud destaca alguns significados usuais como:

1 Pertencente à casa ou a família, ou considerado como pertencente (...) (FREUD, 1987, p. 300)

2 Dos animais: domesticado, capaz de fazer companhia ao homem (...) (FREUD, 1987, p. 300)

3 Íntimo, amigavelmente confortável (...) (FREUD, 1987, p. 300)

4 Alegre, disposto; também em relação ao tempo (...) (FREUD, 1987, p. 300)

5 Escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros (...) (FREUD, 1987, p. 301)

Este último significado permite a conclusão de Freud:

O que mais nos interessa neste longo excerto é descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra “*heimlich*” exhibe um que é idêntico ao seu oposto, “*unheimlich*”. (...) Em geral, somos lembrados de que a palavra “*heimlich*” não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto

e se mantém fora da vista. “*Unheimlich*” é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de “*heimlich*”, e não do segundo. Sanders nada nos diz acerca de uma possível conexão genética entre esses dois significados de “*heimlich*”. Por outro lado, percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito do *Unheimlich*, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz (FREUD, 1987, p. 301/302).

Freud ainda destaca algumas definições de *Heimlich* encontradas no dicionário Grimm, dentre as quais se destaca:

“*Heimlich* num sentido diferente, como afastado do conhecimento, inconsciente... *Heimlich* tem também o significado daquilo que é obscuro, inacessível ao conhecimento (FREUD, 1987, p. 302)”.

“Dessa forma, *Heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *Unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *Heimlich* (FREUD, 1987, p. 303)”.

Em uma época tão influenciada pelo pensamento de Freud, o inconsciente, já consolidado no senso comum e explorado nos filmes da década de 1940, converge para a forma encarnada nas criaturas monstruosas nos filmes da década de 1950. Em um processo homólogo, o som do Teremin, que já configurava sonoramente o inconsciente nos filmes da década de 1940, passa a fazer o mesmo com as criaturas estranhas presentes nos filmes da década seguinte.

Com efeito, no discurso sobre o inconsciente humano, o cinema norte-americano dos anos 50, carregado de propaganda política, busca fazer a ligação entre o que é monstruoso (e, portanto, temível) e a nossa própria capacidade de nos tornarmos monstros. Vale recordar as comissões macartistas do início da década de 1950 que mantiveram o foco no inimigo interno, ou seja, na capacidade de se tornar comunista existente no próprio povo norte-americano. Este discurso ideológico muitas vezes coloca o monstro como incapaz de controlar a sua própria monstruosidade, e ainda o vincula a um destino terrível, pois a criatura estranha sempre morre no final. A vitória dos Estados Unidos sobre o monstro é também uma vitória sobre o próprio inconsciente coletivo, sendo a ideologia democrática capitalista sempre capaz de conter o inimigo interno, apesar da sua “suposta” periculosidade.

Na dupla batalha contra inimigos internos e uma superpotência externa, o papel da ciência é ambíguo, representando, ao mesmo tempo, o herói e o vilão. A mesma bomba atômica que auxiliou os norte-americanos na vitória contra o totalitarismo na Segunda Guerra Mundial agora podia auxiliar o próprio totalitarismo na destruição dos Estados Unidos, já que a União Soviética também a possuía. Mas esse discurso contra a ciência não se resume ao papel da bomba na paranóia que varreu o país nos anos 50, já que o progresso científico deve continuar a ser incentivado a todo custo. Na realidade, a ciência má, responsável pela criação de diversas criaturas monstruosas é uma ciência ideológica, retratada no pensamento cientificista que plantou a semente do totalitarismo.

O ponto de partida do cientificismo é uma hipótese sobre a estrutura do mundo: esta é inteiramente coerente. Em conseqüência, o mundo é como que transparente, pode ser conhecido pela razão humana, sem faltar nada. A tarefa desse conhecimento é confiada a uma prática apropriada, chamada ciência. Nenhuma parcela do mundo, material ou espiritual, animada ou inanimada, pode escapar à apreensão da ciência (TODOROV, 2002, p. 32).

“Da ciência, atividade de conhecimento, decorre a técnica, atividade de transformação do mundo (TODOROV, 2002, p. 32)”. Dessa forma, o pensamento cientificista eleva a ciência como a ferramenta última de transformação do mundo criando, como conseqüência, um sentido ecumênico para o conceito de “seleção artificial”, algo “que vem acrescentar-se à seleção natural (TORODOV, 2002, p. 32)”.

“Se a transparência do real também se estende ao mundo humano, nada impede de pensar na criação de um homem novo, de uma espécie liberada das imperfeições da espécie inicial (TORODOV, 2002, p. 32)”.

A doutrina do cientificismo é combatida incessantemente por outras doutrinas, que no intanto invocam, também elas, a modernidade, entendida em seu sentido amplo. De maneira particularmente reveladora, esse conflito opõe os cientificistas àqueles que podem ser considerados os pensadores da democracia, os humanistas. Os humanistas contestam o postulado inicial da total transparência do real e, portanto, a possibilidade de conhecer este último inteiramente (TORODOV, 2002, p. 36).

Baseando-se nos princípios humanistas que se opõem ao cientificismo, o cinema norte-americano dos anos 50 traz consigo uma crítica velada em que a sociedade totalitária é abordada, no processo narrativo dos filmes, como algo que nega as particularidades do mundo natural, principalmente no que se refere ao inconsciente humano. Durante o decorrer dos fatos presentes nas narrativas, aquele que tenta exercer um controle excessivo sobre a criatura estranha acaba desencadeando uma série de acontecimentos catastróficos ou submetendo-se a um destino desagradável.

A compreensão equivocada da ciência é tema recorrente na maioria dos filmes de ficção científica dos anos 50. Cabe aqui alguns exemplos:

“O Monstro do Ártico”

O cientista tem como objetivo estudar a criatura estranha, tentando a todo custo mantê-la viva, apesar de seu comportamento violento. Por fim, ao tentar se comunicar com ela, ele acaba morrendo.

“Earth vs. The Spider”

A aranha gigante é levada para a cidade e exposta em um museu. Contudo, ela volta à vida e invade a cidade causando destruições.

“The Indesctutable Man”

O cientista revive um homem morto, mas este se torna uma espécie de zumbi, que possui uma força descomunal e mata as pessoas que se encontram no seu caminho.

“The Woman Eater”

O cientista tenta criar um elixir para ressucitar os mortos, utilizando uma árvore que come mulheres, mas a evolução do seu trabalho causa mortes e ele próprio acaba morrendo no final.

“Day the World Ended”

Pesquisas científicas acabam gerando um violento mutante resistente à radiação.

“Queen of Blood”

Astronautas tentam trazer para a Terra uma extraterrestre sedenta de sangue com o intuito de estudá-la, mas ela acaba matando todos os homens da nave para se alimentar de seu sangue, sendo, finalmente, morta pela única mulher presente na ocasião.

Estes e outros filmes presentes nesta pesquisa tratam de um tema muito importante no debate entre o cientificismo e o humanismo, tema que pode ser resumido já no primeiro filme com a presença do som do Teremin no cinema norte-americano, a primeira versão de “King Kong”. Ele nos conta como a criatura estranha não pode ser controlada pela razão humana, ou seja, o inconsciente humano não pode ser domado por uma sociedade controlada, baseada no cientificismo.

Neste processo, o objetivo do cinema norte-americano é colocar sempre as doutrinas totalitárias, em especial o comunismo, como um processo antinatural. Neste sentido, nada melhor do que um instrumento eletrônico, para representar esta antinaturalidade.

A Natureza é descrita de várias formas no decorrer do processo artístico. A música de Claude Debussy (1862-1918), por exemplo, um compositor fundamental na virada do século XIX para o século XX, visa descrever a Natureza, mas devido às peculiaridades presentes na composição musical, ela pode ir além da Natureza de modo a acrescentar a ela as subjetividades presentes na mente humana. O passo seguinte, dado por muitos compositores do século XX, foi criar um território que não apenas vai além das dimensões naturais, mas extrapola a Natureza, criando uma dimensão antinatural para a música. O Teremin, como o primeiro instrumento eletrônico, é capaz de dar forma a um território que não existia, contrastando com uma espécie de naturalidade existente nos instrumentos acústicos. Sendo capaz de criar esta nova dimensão antinatural, ele é escolhido

para representar elementos antinaturais no cinema. Com efeito, o processo de um homem morto que retorna à vida ou de uma aranha gigante que invade uma cidade podem, sem dúvida, ser considerados processos antinaturais. Entretanto, nenhum elemento é tão antinatural quanto um extraterrestre, e é na associação com este elemento que o som do Teremin permanece mais vivo no imaginário atual.

Evidentemente, o extraterrestre é a melhor representação do homem antinatural, pois ele se situa, no imaginário popular, como o extremo oposto do homem primitivo, já que este representa o homem da sua forma mais naturalizada. Não obstante, a imagem do extraterrestre é construída no imaginário como exatamente contrária à figura do homem selvagem.

Pode-se pensar, pois, que é a representação moderna do extraterrestre que se construiu em contraste com a do homem selvagem. Uma construção que é, amplamente, inconsciente, pois há poucos exemplos nos quais se encontram, simultaneamente, estes dois tipos de personagens fantásticos em um mesmo contexto (LEGROS/MONNEYRON/RENARD/TACUSSEL, 2007, p. 161).

Abaixo, a Tabela 4, presente no livro “Sociologia do Imaginário” (LEGROS/MONNEYRON/RENARD/TACUSSEL, 2007), apresenta um quadro de características que sintetiza a simetria inversa presente nas imagens estereotipadas do homem selvagem e do extraterrestre no imaginário popular:

Nos dias atuais, os sons sintetizados que imitam o Teremin estão associados, principalmente, a essa dimensão antinatural dos extraterrestres. Essa associação é evidenciada em programas de televisão e em diversos outros meios como, por exemplo, os toques de celular, geralmente catalogados com nomes como “Alien”, apresentando características consolidadas pela trilha musical cinematográfica, como melodias baseadas em intervalos de segunda e nona menor e harmonia com sucessão de acordes menores quando existe acompanhamento polifônico. A síntese cinematográfica desta associação se encontra no filme “Marte Ataca!”, onde as principais características desta imagem estereotipada dos extraterrestres é abordada além dos principais clichês do estilo como discos voadores, abdução de seres humanos para experiências bizarras e invasão da Terra.

TABELA 4 - O homem selvagem e o extraterrestre

CARACTERÍSTICAS	HOMEM SELVAGEM	EXTRATERRESTRE
Estatura	Grande	Pequeno
Largura	Largo	Fino
Roupa	Nu	Traje colante
Penugem	Peludo	Sem sistema capilar
Crânio	Microcéfalo	Macrocéfalo
Olhos	Grandes e compridos	Pequenos
Nariz	Achatado	Pequeno ou sem nariz
Boca	Larga	Pequena ou sem boca
Voz	Sons roucos	Sons agudos
Comunicação	Sem comunicação	Perfeita (telepatia)
Arma	Porrete	Pistola paralisante
Velocidade	Deslocamento paquidérmico	Rápido
Sentido do deslocamento	Horizontal	Vertical
Habitat	Floresta, gruta	Céu, planeta

FORNTE: (LEGROS/MONNEYRON/RENARD/TACUSSEL, 2007, p. 160).

Finalmente, o que deve ser colocado é que toda a construção de imaginário é uma construção ideológica, não importando qual o tipo de governo que a instituiu. A associação do som do Teremin a essa falta de controle humano sobre a Natureza carregou uma crítica velada sobre a dimensão antinatural da sociedade comunista durante a fase de consolidação do timbre do Teremin no cinema. Essa associação foi fortemente influenciada pelo governo capitalista norte-americano, nesta época, dominado pela paranóia alastrada pela direita conservadora macartista. Nada melhor do que um instrumento russo, criado por um homem russo que durante os anos 50 provavelmente trabalhava para a KGB, como o maior representante sonoro dessa dimensão antinatural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo desta dissertação, foram abordados assuntos relacionados à invenção do Teremin e a vida de seu criador, Léon Theremin. Apesar da existência de alguns pontos obscuros na vida do inventor russo, o que resulta em uma série de teorias contraditórias presentes nas fontes de pesquisa sobre a sua vida, o assunto foi abordado de forma a auxiliar o trabalho de pesquisa, principalmente no que se refere à contextualização do período de introdução do Teremin nos Estados Unidos.

Os aspectos técnicos relacionados à execução do instrumento foram abordados na segunda parte do capítulo, esclarecendo alguns dos motivos que levaram o Teremin a representar mais um artefato exótico do que um instrumento musical tradicional, na visão do público em geral. A dificuldade de se diferenciar o som do Teremin com instrumentos similares que o imitam resultaram na criação de diversas listas de filmes com a inserção do som do Teremin presentes na internet. Entretanto, o que foi possível perceber é que, na maioria dos casos, essas listas constituem fontes não confiáveis. A lista de Thorwald Jorgensen foi considerada, neste trabalho, como a lista mais confiável, devido ao seu método de pesquisa junto às partituras originais das trilhas sonoras dos filmes contidos nela. Contudo, pelo fato de que esta lista não é inteiramente completa, este estudo acrescentou diversos filmes instituindo a Tabela 2, inserida no capítulo 3 da dissertação, como a lista definitiva de filmes relevantes para a realização desta dissertação.

No segundo capítulo foi evidenciado o desenvolvimento histórico da presença do som do Teremin na trilha sonora cinematográfica norte-americana, iniciado a partir do filme “King Kong” em 1933. Desta primeira fase foram incluídos apenas dois filmes, nos quais a presença do som do Teremin é discretíssima, resultando na ausência de qualquer efeito do som do instrumento no público. Contudo, a partir do lançamento de “Lady in the Dark”, em 1944, o Teremin entra em uma nova fase tornando-se mais presente no cinema norte-americano.

No filme “Quando fala o Coração” de 1945, o compositor húngaro Micklós Ròsza utilizou o som do Teremin de maneira marcante, criando um novo conceito estético em que o Teremin passou a ser valorizado como instrumento solista, utilizado para execução de melodias, com destaque para a estratégia de *leitmotiv*.

Outros filmes da mesma época utilizaram o som do instrumento da mesma maneira, incluindo o filme “Spiral Staircase”, lançado no mesmo ano de “Quando Fala o Coração”. Esta fase de popularização do som do Teremin na trilha sonora norte-americana foi considerada, no presente estudo, como predominantemente intangível, pela maneira como o Teremin passou a representar elementos intangíveis presentes nos filmes.

Uma terceira fase da utilização do som do Teremin na trilha sonora norte-americana se iniciou em 1950, com predomínio dos filmes de ficção científica utilizando o som do instrumento para representar elementos tangíveis. Essa fase foi a mais importante da história do instrumento na trilha sonora, devido ao número de filmes que utilizaram o som do Teremin com grande destaque.

A paranóia macartista que varreu os Estados Unidos no início dos anos 50 influenciou a criação de comissões que passaram a controlar o conteúdo dos filmes lançados no país. Dessa forma, as criaturas estranhas associadas ao som do Teremin nos filmes de ficção científica passaram a representar o perigo comunista, principalmente devido à corrida armamentista que trazia o perigo de uma guerra nuclear ao mundo. A ciência se tornou um personagem com função dupla nestes filmes, sendo ao mesmo tempo aliada e inimiga do ser humano. Essa dupla função diz respeito ao antagonismo existente entre o pensamento humanista, adotado pelos sistemas democráticos, e o cientificista, adotado pelos sistemas totalitários.

As idéias de Freud, muito presentes na época, principalmente devido a um grande número de publicações lançadas nos Estados Unidos, influenciaram de maneira decisiva tanto os filmes da fase intangível como os da fase tangível iniciada em 1950.

As criaturas estranhas associadas ao Teremin possuíam um forte apelo à metáfora do incontrolável inconsciente humano nos filmes da década de 1950. Além disso, elas representavam a dimensão antinatural do pensamento cientificista. O som do Teremin, neste sentido, prestava um grande auxílio, pela maneira como o seu timbre era considerado estranho em uma época sem referências de timbres eletrônicos anteriores. Os osciladores eletrônicos e as modificações de som gravados em fita não eram capazes de produzir melodias totalmente controladas, tornando o Teremin e os seus derivados como o Ondes Martenot, os únicos instrumentos melódicos eletrônicos disponíveis para a trilha musical cinematográfica naquele momento.

Com a chegada dos sintetizadores que substituíram o Teremin na capacidade de executar melodias com diferentes timbres eletrônicos, os anos 60 representaram uma transição para um período em que o Teremin se tornou obsoleto. De 1967 a 1993, período desta grande pausa, foram estudados apenas dois filmes.

Outros motivos para o desaparecimento do instrumento na trilha sonora cinematográfica incluem uma profunda mudança de imaginário, provocadas por fatores como as revoluções populares dos anos 60, a corrida espacial que colocou o homem no espaço e posteriormente na Lua, as mudanças nas relações internacionais entre as duas superpotências que influenciaram no afrouxamento das comissões macartistas nos Estados Unidos.

Depois desta grande pausa, o Teremin voltou a ser utilizado no cinema norte-americano devido à grande influência do documentário de Steven Martin em 1994. Contudo, não havia mais espaço para as antigas estratégias de representação. O Teremin se tornou uma sonoridade característica de um período histórico, sendo evocado nos momentos onde esse período era resgatado ou sendo utilizado no cinema pós-moderno como uma sonoridade presente no repertório de características sonoras do universo cinematográfico.

Completando um quadro geral, este trabalho concluiu uma catalogação de cinco fases distintas do uso do som do Teremin no cinema norte-americano, ressaltando as características estéticas e históricas que as diferenciam entre si.

No capítulo 3 desta dissertação, foram estudadas as características musicais mais importantes na trilha sonora dos filmes que utilizam o Teremin, resultando em um conjunto de características que incluem o grande número de intervalos de segunda e nona menor, nas melodias executadas pelo instrumento, e a harmonia polifônica carregada de sucessões de acordes menores em grau conjunto. Além disso, este capítulo concluiu que os resquícios da associação do timbre do Teremin com a dimensão antinatural levaram o som do Teremin a ser conhecido, nos dias de hoje, principalmente pela sua relação com os extraterrestres e com os discos voadores.

Dessa forma, vimos que a utilização do Teremin como configurador sonoro representou um papel fundamental na criação do território do estranho no imaginário cinematográfico norte-americano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BREND, Mark. **Strange Sounds: Offbeat Instruments and Sonic Experiments in Pop**. San Francisco: Backbeat Books, 2005.

CARVALHO, Fausto de. **Composição e Produção Musical com o PC**. Lisboa: FCA, 2003.

CERVO, Dimitri. **O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea**. Santa Maria: UFSM, 2005.

CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Texto&Grafia, 2011.

_____. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.

CHOMSKY, Noam. **Rumo a uma Nova Guerra Fria: Política Externa dos EUA, do Vietnã a Reagan**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

COUTINHO, Marco A. /FERREIRA, Nadia P. **Freud: O Criador da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

DELMAS, Claude. **Armamentos Nucleares e Guerra Fria**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FARIA, Ricardo de Moura. **Da Guerra Fria à nova Ordem Mundial**. São Paulo: Contexto, 2003.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de S. F.** Rio de Janeiro: Imago, vol. 5-6, pp. 297-324, 1987.

_____. **Obras Completas: o mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FERREIRA, Agemiro. **Caça às Bruxas – Macartismo: Uma Tragédia Americana**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIKER, Raul. **Ficção científica: Ficção, ciência ou uma épica da época?** Porto Alegre: L&PM, 1985.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Kolke. **Cinema e política**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

GLINSKY, Albert. **Theremin: Ether Music and Espionage**. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2000.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

GROUT, Donald L.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

HENRIQUES, Fábio. **Guia de Mixagem**. Rio de Janeiro: Música & Tecnologia, 2007.

HENRIQUES, Fábio. **Guia de Mixagem**. Volume 2. Rio de Janeiro: Música & Tecnologia, 2007.

JORDAN, David. **História da Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: M. Books, 2010.

JUDT, Tony. **Pós-guerra: Uma História da Europa desde 1945**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LEBRUN, Gérard. **Passeios ao Léu**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEGROS, Patrick/MONNEYRON, Frédéric/RENARD, Jean-Bruno/TACUSSEL, Patrick. **Sociologia do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes, **Som-imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MASSON, Philippe. **A Segunda Guerra Mundial: História e Estratégias**. São Paulo: Contexto, 2010.

MATTOS, A. C. Gomes de. **O outro lado da noite: Filme Noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 2001.

NAREMORE, James. **More Than Night: Film Noir in Its Contexts**. Los Angeles: University Of California Press, 1998.

OTERO, Léo Godoy. **Introdução a uma história da ficção científica**. São Paulo: Lua Nova, 1987.

PIPES, Richard. **O Comunismo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

POWER, Samantha. **Genocídio: A retórica americana em questão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RATTON, Miguel. **Midi Total: fundamentos e aplicações.** Rio de Janeiro: Música & Tecnologia, 2005.

ROEDERER, Juan G. **Introdução a Física e psicofísica da Música.** 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é Pós-Moderno.** 17. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

SCHNEIDER, Steven Jay. **1001 Filmes para Ver Antes de Morrer.** 2 Ed. Rio de Janeiro: Arqueiro, 2010.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical.** 3. ed. São Paulo: Edusp, 2007.

SEXTON, Robert B. **Method for the Theremin.** vol. 1. Austin, Texas: Tactus, 1996.

SONNENSCHNEIN, David. **Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema.** Los Angeles: Michael Wiese, 2001.

SPINDEL, Arnaldo. **O que é Comunismo.** 18. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

TELOTTE, J. P. **Science Fiction Film.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX.** São Paulo: ARX, 2002.

TOFANI, Arthur/SABÓIA, Tom. **Introdução à Tecnologia Musical.** Rio de Janeiro: H. Sheldon, 2005.

WEISSMANN, Karl. **O Hipnotismo: Psicologia, técnica e aplicação.** Rio de Janeiro: Prado, 1958.

ZORGBIBE, Charles. **O Pós-Guerra fria no Mundo.** Campinas: Papyrus, 1996.

ZUBEN, Paulo. **Música e Tecnologia: O Som e Seus Novos Instrumentos.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

DISSERTAÇÕES

ROCHA, Danilo Fernandes. **O Filme Noir**. 2009. Disponível em: http://www.geminaliteratura.com.br/2009/cinema_danilofernandesrocha_mar2009.htm. Acesso em 25 maio 2011.

BAPTISTA, André. **Funções da música no Cinema: Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. 2007. 174 f. Dissertação (Mestrado) - Ufmg, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf>. Acesso em: 10 maio 2011.

MARTINS, André Reis. **A luz no Cinema**. 2004. 210 f. Dissertação (Mestrado) - Ufmg, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cinema%20V%EDdeo%20e%20TV/A%20luz%20no%20cinema.pdf>. Acesso em: 10 maio 2011.

SALLES, Filipe. **Imagens Musicais ou Música Visual: Um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseadas no filme Fantasia (1940) de Walt Disney**. 2002. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Puc, São Paulo, 2002. Disponível em: http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=96&Itemid=72. Acesso em: 12 agosto 2011.

ARTIGOS

LESTER, Charles Richard. **The Theremin**. 2007. Disponível em: <http://www.1377731.com/theremin/the.theremin.pdf>. Acesso em: 05 maio 2011

SUNIER, John. **Shostakovich: Odná (Alone)**: 2008. Editorial Reviews. Disponível em: <http://www.amazon.com/Shostakovich-Odná-Alone-Silent-Score/dp/B000ZJVI5C>. Acesso em: 12 ago. 2011.

WROBEL, Bill. **Bernand Hermann's DAY THE EARTH STOOD STILL: Film Score Rundown by Bill Wrobel**. Disponível em: <http://www.filmscorerundowns.net/herrmann/dess.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2011.

SOUZA, Thamis Magalhães de. **Cinema pós-moderno**. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/cinema-posmoderno>. Acesso em: 29 out. 2011.

Webgrafia

<http://www.answers.com/topic/leon-theremin>

<http://spellbound.purpletone.com/ThereminPatent.pdf>

<http://thorwaldjorgensen.com/en/content/soundtracks>

<http://www.amazon.com/Shostakovich-Odna-Alone-Silent-Score/dp/B00ZJVI5C>

<http://itunes.apple.com/it/artist/dr-samuel-j-hoffman/id1357851210>

<http://www.imdb.com>

<http://www.electrotheremin.com/PTE-TPage.html>

<http://www.1377731.com/theremin/the.theremin.pdf>

Entrevistas

Silas cordeiro (tereminista brasileiro): realizadas esporadicamente durante o ano de 2011 via internet e pessoalmente em 21/02/2011 e 25/10/2011

Thorwald Jorgensen (tereminista holandês): realizadas esporadicamente durante o ano de 2011 via internet

Filmes

Odna. **Diretor:** Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; **Elenco:** Yelena Kuzmina: Elena, Lehrerin (as Y.Kuzmina), Pyotr Sobolevsky: Petr, ihr Verlobter (as P. Sobolevsky), Sergei Gerasimov: Le président du soviet local (as S. Gerasimov), Mariya Babanova: Femme de président (as M. Babanova), Liu-Sian Van: Bay, un riche koulak, Yanina Zhejmo: Jeune femme (as Y.Zhejmo), Boris Chirkov: Telefonierender (as B. Chirkov); **Roteiro:** Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; **Trilha Sonora:** Dmitri Shostakovich; **Fotografia:** Andrei Moskvin; **Diretor de Arte:** Yevgeni Yenej; **Teremin:** Dr. Samuel Hoffman; **Estúdio:** Soyuzkino, 1931.

King Kong. **Direção:** Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack; **Elenco:** Fay Wray: Ann Darrow, Robert Armstrong: Carl Denham, Bruce Cabot: John Driscoll, Frank Reicher: Captain Englehorn, Sam Hardy: Charles Weston, Noble Johnson: Native Chief, Steve Clemente: Witch King; **Roteiro:** James Ashmore Creelman, Ruth Rose; **Produção:** David O. Selznick, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack; **Trilha Sonora:** Max Steiner; **Fotografia:** Edward Linden, J.O. Taylor, Vernon L. Walker, Kenneth Peach; **Direção de Arte:** Alfred Herman, Carroll Clark; **Estúdio:** RKO Radio Pictures, 1933.

A Noiva de Frankenstein. **Título Original:** Bride of Frankenstein; **Direção:** James Whale; **Elenco:** Boris Karloff: Monstro, Colin Clive: Henry Frankenstein, Valerie Hobson: Elizabeth, Ernest Thesiger: Doctor Pretorius, Elsa Lanchester: Mary Wollstonecraft Shelley / Noiva do Frankenstein, Gavin Gordon: Lord Byron, Douglas Walton: Percy Bysshe Shelley, Una O'Connor: Minnie; **Roteiro:** Edmund Pearson; **Produção:** Carl Laemmle Jr.; **Trilha Sonora:** Franz Waxman; **Fotografia:** John J. Mescall; **Direção de Arte:** Charles D. Hall; **Estúdio:** Universal Pictures, 1935.

Lady in the Dark. **Direção:** Mitchell Leisen; **Elenco:** Ginger Rogers: Liza Elliott, Ray Milland: Charley Johnson, Warner Baxter: Kendall Nesbitt, Jon Hall: Randy Curtis, Barry Sullivan: Dr. Brooks, Mischa Auer: Russell Paxton, Phyllis Brooks: Allison DuBois; **Roteiro:** Frances Goodrich, Albert Hackett, Moss Hart; **Produção:** Richard Blumenthal, Buddy G. DeSylva; **Trilha Sonora:** Robert Emmett Dolan; **Fotografia:** Ray Rennahan; **Direção de Arte:** Hans Dreier; **Estúdio:** Paramount Pictures, 1944.

Quando Fala o Coração. **Título original:** Spellbound; **Diretor:** Alfred Hitchcock; **Elenco:** Ingrid Bergman: Dr. Constance Petersen, Gregory Peck: John Ballantyne, Michael Chekhov: Dr. Alexander Brulov, Leo G. Carroll: Dr. Murchison, Rhonda Fleming: Mary Carmichael; **Produtor:** David O. Selznick; **Trilha Sonora:** Miklós Rózsa; **Fotografia:** George Barnes; **Diretor de Arte:** James Basevi; **Teremin:** Dr. Samuel Hoffman; **Estúdio:** Selznick International Pictures, 1945.

Farrapo Humano. **Título original:** The Lost Weekend; **Diretor:** Billy Wilder; **Elenco:** Ray Milland: Don Birnam; Jane Wyman: Jane Wyman: Helen St. James, Phillip Terry: Wick Birnam, Howard Da Silva: Howard Da Silva: Nat, Doris Dowling: Gloria, Frank Faylen: 'Bim' Nolan, Mary Young: Mrs. Deveridge; **Roteiro:** Charles Brackett, Billy Wilder; **Produtor:** Charles Brackett; **Trilha Sonora:** Miklós Rózsa; **Fotografia:** John F. Seitz; **Diretor de Arte:** Hans Dreier, A. Earl Hedrick; **Teremin:** Dr. Samuel Hoffman; **Estúdio:** Paramount Pictures, 1945.

Spiral Staircase. **Diretor:** Robert Siodmak; **Elenco:** Dorothy McGuire: Helen Capel, George Brent: Professor Warren, Ethel Barrymore: Mrs. Warren, Kent Smith: Dr. Parry, Rhonda Fleming: Blanche, Gordon Oliver: Steve Warren, Elsa Lanchester: Mrs. Oates, Sara Allgood: Nurse Barker, Rhys Williams: Mr. Oates, **Roteiro:** Mel Dinelli; **Produtor:** Dore Schary; **Trilha Sonora:** Roy Webb; **Fotografia:** Nicholas Musuraca; **Diretor de Arte:** Albert S. D'Agostino, Jack Okey; **Teremin:** Dr. Samuel Hoffman; **Estúdio:** RKO Radio Pictures, Dore Schary Productions, Vanguard Films, 1945.

A Casa Vermelha. **Título Original:** The Red House; **Diretor:** Delmer Daves; **Elenco:** Edward G. Robinson: Pete Morgan, Lon McCallister: Nath Storm, Judith Anderson: Ellen Morgan, Rory Calhoun : Teller, Allene Roberts: Meg, Julie London: Tibby, Ona Munson: Mrs. Storm, Harry Shannon:Dr. Byrne; **Roteiro:** Delmer Daves; **Produtor:** Sol Lesser; **Trilha Sonora:** Miklós Rózsa; **Fotografia:** Bert Glennon; **Diretor de Arte:** McClure Capps; **Teremin:** Dr. Samuel Hoffman; **Estúdio:** Sol Lesser Productions, 1947.

Road to Rio. **Diretor:** Norman Z. McLeod; **Elenco:** Bing Crosby: Scat Sweeney, Bob Hope: Hot Lips Barton, Dorothy Lamour: Lucia Maria de Andrade, Gale Sondergaard: Catherine Vail, Frank Faylen: Trigger, Joseph Vitale: Tony, George Meeker: Sherman Mallory, Frank Puglia: Rodrigues Nestor Paiva; **Roteiro:** Edmund Beloin, Jack Rose; **Produtor:** Daniel Dare; **Trilha Sonora:** Robert Emmett Dolan; **Fotografia:** Ernest Laszlo; **Diretor de Arte:** Hans Dreier, A. Earl Hedrick; **Teremin:** Dr. Samuel Hoffman; **Estúdio:** Paramount Pictures, Bing Crosby Productions, Hope Enterprises, 1947.

The Preetender. **Direção:** W. Lee Wilder; **Elenco:** Albert Dekker: Kenneth Holden, Catherine Craig: Claire Worthington, Charles Drake: Dr. Leonard Koster, Alan Carney: Victor Korrin, Linda Stirling: Flo Ronson, Tom Kennedy: Fingers; **Produção:** W. Lee Wilder; **Roteiro:** Don Martin; **Direção de Arte:** Frank Paul Sylos; **Trilha Sonora:** Paul Dessau; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** John Alton; **Estúdio:** W. Lee Wilder Productions, 1947.

Let's Live a Little. **Diretor:** Richard Wallace; **Elenco:** Hedy Lamarr: Dr. J.O. Loring, Robert Cummings: Duke Crawford, Anna Sten: Michele Bennett, Robert Shayne: Dr. Richard Field, Mary Treen: Miss Adams, Harry Antrim; **Roteiro:** Albert J. Cohen, Jack Harvey, Howard Irving Young, Edmund L. Hartmann, Albert J. Cohen, Jack Harvey; **Produtor:** Robert Cummings, producer Eugene Frenke, producer Joe Gottesman; **Trilha Sonora:** Werner R. Heymann; **Fotografia:** Ernest Laszlo; **Diretor de Arte:** Edward L. Ilou; **Teremin:** Dr. Samuel Hoffman; **Estúdio:** United California Productions Inc., 1948.

Raw Deal. **Diretor:** Anthony Mann; **Elenco:** Dennis O'Keefe: Joseph Emmett (Joe) Sullivan, Claire Trevor: Pat Cameron, Marsha Hunt: Ann Martin, John Ireland: Fantail, Raymond Burr: Rick Coyle, Curt Conway: Spider; **Roteiro:** Leopold Atlas, John C. Higgins; **Produtor:** Edward Small; **Trilha Sonora:** Paul Sawtell; **Fotografia:** John Alton; **Diretor de Arte:** Edward L. Ilou; **Teremin:** Dr. Samuel Hoffman; **Estúdio:** Edward Small Productions, **1948.**

Portrait of Jennie. **Direção:** William Dieterle; **Elenco:** Jennifer Jones: Jennie Appleton, Joseph Cotton: Eben Adams, Ethel Barrymore: Miss Spinney, Lillian Gish: Mother Mary of Mercy, Cecil Kellaway: Matthews; **Produção:** David Hempstead, David O. Selznick, Cecil Barker; **Roteiro:** Paul Osborn, Peter Berneis; **Direção de Arte:** Joseph H. August, Lee Garmes; **Trilha Sonora:** Dimitri Tiomkin; **Fotografia:** Joseph H. August, Lee Garmes; **Estúdio:** Vanguard Films, Selznick International Pictures, **1948.**

Wild Weed. **Direção:** Sam Newfield; **Elenco:** Alan Baxter: Markey, Lyle Talbot: Capt. Hayes, Lila Leeds: Anne Lester, Michael Whalen: Jonathan Treanor, Mary Ellen Popel: Rita; **Produção:** Richard Kay; **Roteiro:** Richard H. Landau; **Direção de Arte:** Eugène Lourié; **Trilha Sonora:** Raoul Kraushaar; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** Jack Greenhalgh; **Estúdio:** Roadshow Attractions, **1949.**

Impact. **Diretor:** Arthur Lubin; **Elenco:** Brian Donlevy: Walter Williams, Ella Raines: Ella Raines, Marsha Peters: Charles Coburn, Charles Coburn: Lt. Quincy, Helen Walker: Helen Walker, Irene Williams: Anna May Wong, Anna May Wong: Su Lin, Robert Warwick: Robert Warwick, Capt. Callahan: Clarence Kolb, Clarence Kolb: Darcy; **Roteiro:** Dorothy Davenport, Jay Dratler; **Produtor:** Leo C. Popkin; **Trilha Sonora:** Michel Michelet; **Fotografia:** Ernest Laszlo; **Diretor de Arte:** Rudi Feld; **Teremin:** Dr. Samuel Hoffman; **Estúdio:** Cardinal Pictures (II), **1949.**

Let's Dance. **Diretor:** Norman Z. McLeod; **Elenco:** Betty Hutton: Kitty McNeil, Fred Astaire: Donald Elwood, Roland Young: Edmund Pohlwhistle, Ruth Warrick: Carola Everett, Lucile Watson: Serena Everett, Gregory Moffett: Richard 'Richie' Everett, Barton MacLane: Larry Channock; **Roteiro:** Dane Lussier, Allan Scott; **Produtor:** Robert Fellows; **Trilha Sonora:** Robert Emmett Dolan; **Fotografia:** George Barnes; **Diretor de Arte:** Roland Anderson, Hans Dreier; **Teremin:** Dr. Samuel Hoffman; **Estúdio:** Paramount Pictures, **1950.**

Um Conde em Sinuca. **Título Original:** Fancy Pants; **Diretor:** George Marshall; **Elenco:** Bob Hope: Humphrey, Lucille Ball: Agatha Floud, Bruce Cabot: Cart Belknap, Jack Kirkwood: Mike Floud, Lea Penman: Effie Floud, Hugh French: George Van Basingwell, Eric Blore: Sir Wimbley; **Roteiro:** Harry Leon Wilson, Edmund L. Hartmann, Robert O'Brien; **Produtor:** Robert L. Welch; **Trilha Sonora:** Van Cleave; **Fotografia:** Charles Lang; **Diretor de Arte:** Hans Dreier, A. Earl Hedrick; **Teremin:** Dr. Samuel Hoffman; **Estúdio:** Paramount Pictures, **1950.**

Rocketship X-M. **Direção:** Kurt Neumann; **Elenco:** Lloyd Bridges: Col. Floyd Graham, Osa Massen: Dr. Lisa Van Horn, John Emery: Dr. Karl Eckstrom, Noah Beery Jr.: Maj. William Corrigan, Hugh O'Brian: Harry Chamberlain, Morris Ankrum: Dr. Ralph Fleming; **Produção:** Murray Lerner, Kurt Neumann; **Roteiro:** Kurt Neumann, Dalton Trumbo; **Direção de Arte:** Theobald Holsopple; **Trilha Sonora:** Ferde Grofé Sr.; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** Karl Struss; **Estúdio:** Lippert Pictures, **1950.**

O Monstro do Ártico. **Título Original:** The Thing From Another World; **Direção:** Howard Hawks, Christian Nyby; **Elenco:** Margaret Sheridan: Nikki Nicholson, Kenneth Tobey: Captain Patrick Hendry, Robert Cornthwaite: Dr. Arthur Carrington, Douglas Spencer: Ned 'Scotty' Scott, James Young: Lt. Eddie Dykes, Dewey Martin: Crew Chief Bob; **Produção:** Howard Hawks, Edward Lasker; **Roteiro:** Charles Lederer, Howard Hawks, Ben Hecht; **Direção de Arte:** Albert S. D'Agostino, John Hughes; **Trilha Sonora:** Dimitri Tiomkin; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** Russell Harlan; **Estúdio:** Winchester Pictures Corporation, **1951.**

O Dia em que a Terra Parou. **Título Original:** The Day the Earth Stood Still; **Direção:** Robert Wise; **Elenco:** Michael Rennie: Klaatu, Patricia Neal: Helen Benson, Hugh Marlowe: Tom Stevens, Sam Jaffe: Professor Jacob Barnhardt, Billy Gray: Bobby Benson, Frances Bavier: Mrs. Barley, Lock Martin: Gort; **Produção:** Julian Blaustein; **Roteiro:** Edmund H. North; **Direção de Arte:** Addison Hehr, Lyle R. Wheeler; **Trilha Sonora:** Bernard Herrmann; **Teremin:** Samuel Hoffman / Paul Shure; **Fotografia:** Leo Tover; **Estúdio:** Twentieth Century Fox Film Corporation, **1951.**

Castle in the Air. **Direção:** Henry Cass; **Elenco:** David Tomlinson: Earl of Locharne, Helen Cherry : Boss Trent, Margaret Rutherford: Miss Nicholson, Barbara Kelly: Mrs. Clodfelter Dunne, A.E. Matthews: Blair, Patricia Dainton: Ermyntrude, Ewan Roberts: Menzies, Brian Oulton: Phillips; **Produção:** Edward Dryhurst, Ernest Gartside; **Roteiro:** Alan Melville; **Direção de Arte:** Robert Jones; **Trilha Sonora:** Francis Chagrin; **Fotografia:** Erwin Hillier; **Estúdio:** Hallmark Productions, **1952.**

Project Moon Base. **Direção:** Richard Talmadge; **Elenco:** Donna Martell: Colonel Briteis, Hayden Rorke: Gen. 'Pappy' Greene, Ross Ford: Maj. Bill Moore, Larry Johns: Doctor Wernher, Herb Jacobs: Mr. Roundtree, Barbara Morrison: Polly Prattles; **Produção:** Jack Seaman; **Roteiro:** Robert A. Heinlein, Jack Seaman; **Trilha Sonora:** Herschel Burke Gilbert; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** William C. Thompson; **Estúdio:** Galaxy Pictures Inc., **1953.**

Phantom from the Space. **Direção:** W. Lee Wilder; **Elenco:** Ted Cooper: Hazen, Tom Daly: Charlie, Steve Acton: Operator, Burt Wenland: Joe, Lela Nelson: Betty Evans; **Produção:** W. Lee Wilder; **Roteiro:** William Raynor, Myles Wilder; **Trilha Sonora:** William Lava; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** William H. Clothier; **Estúdio:** Planet Filmplays, **1953.**

The 5.000 fingers of Dr. T. **Direção:** Roy Rowland; **Elenco:** Peter Lind Hayes: August Zabladowski, Mary Healy: Heloise Collins, Hans Conried: Dr. Terwilliker, Tommy Rettig: Bartholomew Collins, Jack Heasley: Whitney; **Produção:** Stanley Kramer; **Roteiro:** Dr. Seuss, Allan Scott; **Direção de Arte:** Cary Odell; **Trilha Sonora:** Friedrich Hollaender , Heinz Roemheld, Hans J. Salter; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** Franz Planer; **Estúdio:** Columbia Pictures Corporation, Stanley Kramer Productions, **1953.**

It Came from Outer Space. **Direção:** Jack Arnold; **Elenco:** Richard Carlson: John Putnam, Barbara Rush: Ellen Fields, Charles Drake: Matt Warren, Joe Sawyer: Frank Daylon, Russell Johnson: George; **Produção:** William Alland; **Roteiro:** Harry Essex; **Direção de Arte:** Robert F. Boyle, Bernard Herzbrun; **Trilha Sonora:** Irving Gertz, Henry Mancini, Herman Stein; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** Clifford Stine; **Estúdio:** Universal International Pictures (UI), **1953.**

The Mad Magician. **Direção:** John Brahm; **Elenco:** Vincent Price: Don Gallico / Gallico the Great, Mary Murphy: Karen Lee, Eva Gabor: Claire Ormond, John Emery: The Great Rinaldi, Donald Randolph: Ross Ormond, Lenita Lane: Alice Prentiss, Patrick O'Neal: Lt. Alan Bruce; **Produção:** Bryan Foy; **Roteiro:** Crane Wilbur, Crane Wilbur; **Direção de Arte:** Frank Paul Sylos; **Trilha Sonora:** Arthur Lange, Emil Newman; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** Bert Glennon; **Estúdio:** Columbia Pictures Corporation, **1954.**

Day the World Ended. **Direção:** Roger Corman; **Elenco:** Richard Denning: Rick, Lori Nelson: Louise Maddison, Adele Jergens: Ruby, Mike Connors: Tony Lamont, Paul Birch: Jim Maddison; **Produção:** Roger Corman; **Roteiro:** Lou Rusoff; **Direção de Arte:** Karl Brainard; **Trilha Sonora:** Ronald Stein; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** Jockey Arthur Feindel; **Estúdio:** Golden State Productions, **1955.**

The She-Creature. **Direção:** Edward L. Cahn; **Elenco:** Chester Morris: Dr. Carlo Lombardi, Marla English: Andrea Talbott, Tom Conway: Timothy Chappel, Cathy Downs: Dorothy Chappel, Lance Fuller: Dr. Ted Erickson, Ron Randell: Ed James; **Produção:** Alex Gordon; **Roteiro:** Lou Rusoff; **Direção de Arte:** Don Ament; **Trilha Sonora:** Ronald Stein; **Fotografia:** Frederick E. West; **Estúdio:** Golden State Productions, **1956.**

Please Murder Me. **Direção:** Peter Godfrey; **Elenco:** Angela Lansbury: Myra Leeds, Raymond Burr: Attorney Craig Carlson, Dick Foran: Joe Leeds, John Dehner : Ray Willis, Lamont Johnson: Carl Holt; **Produção:** Donald Hyde; **Roteiro:** Al C. Ward, Donald Hyde; **Direção de Arte:** Nicolai Remisoff; **Trilha Sonora:** Albert Glasser; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** Alan Stensvold; **Estúdio:** Gross-Krasne Productions, **1956.**

Os Dez Mandamentos. **Título Original:** The Ten Commandments; **Direção:** Cecil B. DeMille; **Elenco:** Charlton Heston: Moses / Deus (vóz), Yul Brynner: Rameses, Anne Baxter: Nefretiri, Edward G. Robinson: Dathan, Yvonne De Carlo: Sephora, Debra Paget: Lilia, John Derek: Joshua, Cedric Hardwicke: Sethi, Nina Foch: Bithiah; **Produção:** Cecil B. DeMille; **Roteiro:** Æneas MacKenzie, Jesse Lasky Jr., Jack Gariss, Fredric M. Frank; **Direção de Arte:** Albert Nozaki, Hal Pereira, Walter H. Tyler ; **Trilha Sonora:** Elmer Bernstein; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** Loyal Griggs; **Estúdio:** Paramount Pictures, Motion Picture Associates, **1956.**

The Indestructible Man. **Direção:** Jack Pollexfen; **Elenco:** Lon Chaney Jr.: The Butcher - Charles Benton, Max Showalter: Lt. Richard 'Dick' Chasen, Marian Carr: Eva Martin, Ross Elliott: Paul Lowe, Stuart Randa: Lt. John Lauder, Ken Terrell: Joe Marcelli; **Produção:** Jack Pollexfen; **Roteiro:** Vy Russell, Sue Dwiggins; **Direção de Arte:** Theobald Holsopple; **Trilha Sonora:** Albert Glasser; **Fotografia:** John L. Russell; **Estúdio:** C.G.K. Productions, **1956.**

O Planeta Proibido. **Título Original:** Forbidden Planet; **Diretor:** Fred M. Wilcox; **Elenco:** Walter Pidgeon: Dr. Edward Morbius, Anne Francis: Altaira 'Alta' Morbius, Leslie Nielsen: Commander J. J. Adams, Warren Stevens: Lt. 'Doc' Ostrow M.D., Jack Kelly: Lt. Jerry Farman; **Roteiro:** Cyril Hume; **Produtor:** Nicholas Nayfack; **Trilha Sonora:** Bebe Barron, Louis Barron; **Fotografia:** George J. Folsey; **Diretor de Arte:** Cedric Gibbons, Arthur Lonergan; **Estúdio:** Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), **1956.**

Voodoo Island. **Direção:** Reginald Le Borg; **Elenco:** Boris Karloff: Phillip Knight, Beverly Tyler: Sarah Adams, Murvyn Vye: Barney Finch, Elisha Cook Jr.: Martin Schuyler (as Elisha Cook), Rhodes Reason: Matthew Gunn; **Produção:** Howard W. Koch, Aubrey Schenck; **Roteiro:** Richard H. Landau; **Trilha Sonora:** Les Baxter; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** William Margulies; **Estúdio:** Aubrey Schenck Productions, Bel-Air Productions, **1957.**

The Delicate Delinquent. **Direção:** Don McGuire; **Elenco:** Jerry Lewis: Sidney L. Pythias, Darren McGavin: Mike Damon, Martha Hyer: Martha Henshaw, Robert Ivers: Monk, Horace McMahon: Capt. Riley, Richard Bakalyan: Artie, Joseph Corey: Harry, Mary Webster: Patricia; **Roteiro:** Don McGuire; **Produção:** Jerry Lewis; **Trilha Sonora:** Buddy Bregman; **Fotografia:** Haskell B. Boggs; **Direção de Arte:** A. Earl Hedrick, Hal Pereira; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Estúdio:** York Pictures Corporation, Paramount Pictures, **1957.**

The Woman Eater. **Direção:** Charles Saunders; **Elenco:** George Coulouris: Dr. James Moran, Vera Day: Sally Norton, Peter Wayne: Jack Venner, Joyce Gregg: Mrs. Margaret Santor, Joy Webster: Judy, Jimmy Vaughn: Tang; **Produção:** Guido Coen; **Roteiro:** Brandon Fleming; **Direção de Arte:** Herbert Smith; **Trilha Sonora:** Edwin Astley; **Fotografia:** Ernest Palmer; **Estúdio:** Fortress Film Productions Ltd., **1958.**

Queen of Outer Space. **Direção:** Edward Bernds; **Elenco:** Zsa Zsa Gabor: Tallean, Eric Fleming: Capt. Neal Patterson, Dave Willock: Lt. Mike Cruze, Laurie Mitchell: Yllana, Lisa Davis: Motiya, Paul Birch: Prof. Konrad; **Produção:** Ben Schwalb; **Roteiro:** Charles Beaumont; **Direção de Arte:** Dave Milton; **Trilha Sonora:** Marlin Skiles; **Fotografia:** William P. Whitley; **Estúdio:** Allied Artists Pictures, **1958.**

***Earth vs. The Spider.* Direção:** Bert I. Gordon; **Elenco:** Ed Kemmer: Professor Art Kingman, June Kenney: Carol Flynn, Eugene Persson: Mike Simpson (as Gene Persson), Gene Roth: Sheriff Cagle, Hal Torey: Mr. Simpson, June Jocelyn: Mrs. Jack Flynn, Mickey Finn: Sam Haskel, Road Foreman, Sally Fraser: Mrs. Helen Kingman, Troy Patterson: Joe; **Produção:** Samuel Z. Arkoff, Bert I. Gordon, James H. Nicholson; **Roteiro:** László Görög, George Worthing Yates, Bert I. Gordon; **Trilha Sonora:** Albert Glasser; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** Jack A. Marta; **Estúdio:** American International Pictures (AIP), 1958.

***My World Dies Screaming.* Direção:** Harold Daniels; **Elenco:** Gerald Mohr: Philip Tierney, Cathy O'Donnell: Sheila Wayne Tierney, William Ching: Mark Snell, John Qualen: Jonah Snell, Barry Bernard: Dr. Victor Forel; **Roteiro:** Robert C. Dennis; **Produção:** Robert Corrigan, William S. Edwards; **Trilha Sonora:** Darrell Calker; **Fotografia:** Frederick E. West; **Direção de Arte:** A. Leslie Thomas; **Estúdio:** Precon Process & Equipment Corporation, 1958.

***A Casa dos Maus Espíritos.* Título Original:** House on Haunted Hill; **Direção:** William Castle; **Elenco:** Vincent Price: Frederick Loren, Carol Ohmart: Annabelle Loren, Richard Long: Lance Schroeder, Alan Marshal: Dr. David Trent, Carolyn Craig: Nora Manning, Elisha Cook Jr.: Watson Pritchard; **Roteiro:** Robb White; **Produção:** William Castle, Robb White; **Trilha Sonora:** Von Dexter; **Fotografia:** Carl E. Guthrie; **Direção de Arte:** Dave Milton; **Estúdio:** William Castle Productions, Legend Films, 1959.

***Queen of Blood.* Direção:** Curtis Harrington; **Elenco:** John Saxon: Allan Brenner, Basil Rathbone: Dr. Farraday, Judi Meredith: Laura James, Dennis Hopper: Paul Grant, Florence Marly: Alien Queen, Robert Boon: Anders Brockman; **Roteiro:** Curtis Harrington; **Produção:** Samuel Z. Arkoff, Roger Corman, George Edwards; **Trilha Sonora:** Ronald Stein; **Fotografia:** Vilis Lapieniks; **Direção de Arte:** Al Locatelli; **Estúdio:** Cinema West Productions, 1966.

***Batman – O Homem Morcego.* Título Original:** Batman; **Direção:** Leslie H. Martinson; **Elenco:** Adam West: Batman / Bruce Wayne, Burt Ward: Robin / Dick Grayson, Lee Meriwether: Mulher Gato / Kitka, Cesar Romero: Coringa, Burgess Meredith: Pinguim, Frank Gorshin: Charada, Alan Napier: Alfred; **Roteiro:** Lorenzo Semple Jr., Bob Kane; **Produção:** William Dozier, Charles B. Fitzsimons; **Trilha Sonora:** Nelson Riddle; **Fotografia:** Howard Schwartz; **Direção de Arte:** Serge Krizman, Jack Martin Smith; **Estúdio:** Twentieth Century Fox Film Corporation, William Dozier Productions, Greenlawn Productions, 1966.

***Billy the Kid vs. Dracula.* Direção:** William Beaudine; **Elenco:** John Carradine: Count Dracula / James Underhill, Chuck Courtney: William 'Billy the Kid' Bonney, Melinda Plowman: Elizabeth (Betty) Bentley, Virginia Christine: Eva Oster, Harry Carey Jr.: Ben Dooley; **Produção:** Carroll Case; **Roteiro:** Carl K. Hittleman; **Direção de Arte:** Paul Sylos; **Trilha Sonora:** Raoul Kraushaar; **Teremin:** Samuel Hoffman; **Fotografia:** Lothrop B. Worth; **Estúdio:** Circle Productions Inc., 1966.

O Médico Erótico. **Título Original:** The Man with Two Brains; **Direção:** Carl Reiner; **Elenco:** Steve Martin: Dr. Michael Hfuhruhurr, Kathleen Turner: Dolores Benedict, David Warner: Dr. Alfred Necessiter, Paul Benedict: Butler, Richard Brestoff: Dr. Pasteur, James Cromwell: Realtor, George Furth: Timon; **Produção:** William E. McEuen, David V. Picker; **Roteiro:** George Gipe, Steve Martin, Carl Reiner; **Direção de Arte:** Mark W. Mansbridge; **Trilha Sonora:** Joel Goldsmith; **Fotografia:** Michael Chapman; **Estúdio:** Aspen Film Society, Warner Bros. Pictures, 1983.

Os Caça-Fantasmas. **Título Original:** Ghostbusters; **Direção:** Ivan Reitman; **Elenco:** Bill Murray: Dr. Peter Venkman, Dan Aykroyd: Dr. Raymond Stantz, Sigourney Weaver: Dana Barrett, Harold Ramis: Dr. Egon Spengler, Rick Moranis: Louis Tully, Annie Potts: Janine Melnitz, William Atherton: Walter Peck; **Produção:** Bernie Brillstein, Michael C. Gross, Joe Medjuck, Ivan Reitman; **Roteiro:** Dan Aykroyd, Harold Ramis, Rick Moranis; **Direção de Arte:** John DeCuir Jr.; **Trilha Sonora:** Elmer Bernstein; **Fotografia:** László Kovács; **Estúdio:** Black Rhino Productions, Columbia Pictures Corporation, Delphi Films, 1984.

Theremin: An Eletronic Odyssey. **Direção:** Steven M. Martin; **Elenco:** Léon Theremin, Clara Rockmore, Robert Moog, Nicolas Slonimsky, Paul Shure, Henry Solomonoff, Suki Bader, Beryl Campbell, Lydia Kavina, Brian Wilson; **Produção:** Kate Carty, Frank G. DeMarco, Loretta Farb, Brian Kelly, Steven M. Martin, Amy Smith, Robert Stone; **Roteiro:** Steven M. Martin; **Música original:** Hal Willner; **Fotografia:** Frank G. DeMarco, Edward Lachman, Chris Lombardi, Robert Stone; **Estúdio:** Kaga Bay, Channel Four Films, 1994.

Ed Wood. **Direção:** Tim Burton; **Elenco:** Johnny Depp: Ed Wood, Martin Landau: Bela Lugosi, Sarah Jessica Parker: Dolores Fuller, Patricia Arquette: Kathy O'Hara, Jeffrey Jones: Criswell, G.D. Spradlin: Reverend Lemon, Vincent D'Onofrio: Orson Welles; **Produção:** Tim Burton, Denise Di Novi, Michael Flynn, Michael Lehmann; **Roteiro:** Scott Alexander, Larry Karaszewski; **Direção de Arte:** Okowita; **Trilha Sonora:** Howard Shore; **Theremin:** Lydia Kavina; **Fotografia:** Stefan Czapsky; **Estúdio:** Touchstone Pictures, 1994.

Batman Eternamente. **Título Original:** Batman Forever; **Direção:** Joel Schumacher; **Elenco:** Val Kilmer: Batman / Bruce Wayne, Tommy Lee Jones: Duas-caras / Harvey Dent, Jim Carrey: Charada / Dr. Edward Nygma, Nicole Kidman: Dr. Chase Meridian, Chris O'Donnell: Robin / Dick Grayson, Michael Gough: Alfred Pennyworth, Pat Hingle: James Gordon; **Roteiro:** Lee Batchler, Janet Scott Batchler, Akiva Goldsman; **Produção:** Tim Burton, Mitchell E. Dauterive, Peter Macgregor-Scott, Benjamin Melniker, Kevin J. Messick, Michael E. Uslan; **Trilha Sonora:** Elliot Goldenthal; **Fotografia:** Stephen Goldblatt; **Direção de Arte:** Christopher Burian-Mohr, Joseph P. Lucky; **Theremin:** Paul Shure; **Estúdio:** Warner Bros. Pictures, PolyGram Filmed Entertainment, 1995.

Um Sonho Sem Limites. **Título Original:** To Die For; **Direção:** Gus Van Sant; **Elenco:** Nicole Kidman: Suzanne Stone Maretto, Matt Dillon: Larry Maretto, Joaquin Phoenix: Jimmy Emmett, Casey Affleck: Russel Hines, Illeana Douglas: Janice Maretto, Alison Folland: Lydia Mertz, Dan Hedaya: Joe Maretto, Wayne Knight: Ed Grant; **Roteiro:** Buck Henry; **Produção:** Joseph M. Caracciolo, Sandy Isaac, Leslie Morgan, Jonathan T. Taplin, Laura Ziskin; **Trilha Sonora:** Danny Elfman; **Fotografia:** Eric Alan Edwards; **Direção de Arte:** Vlasta Svoboda; **Estúdio:** Columbia Pictures Corporation, The Rank Organisation, **1995.**

Marte Ataca! **Título Original:** Mars Attacks!; **Direção:** Tim Burton; **Elenco:** Jack Nicholson: Presidente James Dale, Glenn Close: Marsha Dale, Annette Bening: Barbara Land, Pierce Brosnan: Professor Donald Kessler, Danny DeVito: Rude Gambler, Martin Short: Jerry Ross, Sarah Jessica Parker: Nathalie Lake, Michael J. Fox: Jason Stone, Rod Steiger: General Decker; **Produção:** Tim Burton, Paul Deason, Larry J. Franco, Mark S. Miller, Mary Ann Marino, Laurie Parker; **Roteiro:** Jonathan Gems; **Direção de Arte:** John Dexter, James Hegedus; **Trilha Sonora:** Danny Elfman; **Fotografia:** Peter Suschitzky; **Estúdio:** Tim Burton Productions, Warner Bros. Pictures, **1996.**

Grace of my Heart. **Direção:** Allison Anders; **Elenco:** Illeana Douglas: Denise Waverly / Edna Buxton, Sissy Boyd: vendedora, Christina Pickles: Mrs. Buxton, Jill Sobule: Singing Contestant, Jennifer Leigh Warren: Doris Shelley; **Produção:** Ruth Charny, Burt Harris, Daniel Hassid, Elliot Lewis Rosenblatt, Martin Scorsese; **Roteiro:** Allison Anders; **Direção de Arte:** Mayne Berke; **Trilha Sonora:** Larry Klein; **Teremin:** Robert Brunner; **Fotografia:** Jean-Yves Escoffier; **Estúdio:** Cappa Production, Gramercy Pictures (I), Universal Pictures, **1996.**

eXistenZ. **Direção:** David Cronenberg; **Elenco:** Jennifer Jason Leigh : Allegra Geller, Jude Law: Ted Pikul, Ian Holm: Kiri Vinokur, Willem Dafoe: Gas, Don McKellar: Yevgeny Nourish, Callum Keith Rennie: Hugo Carlaw, Sarah Polley: Merle; **Produção:** Bradley Adams, Damon Bryant, David Cronenberg, Andras Hamori, Robert Lantos, Michael MacDonald, Sandra Tucker; **Roteiro:** David Cronenberg; **Direção de Arte:** Tamara Deverell; **Trilha Sonora:** Howard Shore; **Teremin:** Lydia Kavina; **Fotografia:** Peter Suschitzky; **Estúdio:** Alliance Atlantis Communications, Canadian Television Fund, Harold Greenberg Fund, The Movie Network, The (TMN), Natural Nylon Entertainment, Serendipity Point Films, Téléfilm Canada, Union Générale Cinématographique (UGC), **1999.**

Bartleby. **Direção:** Jonathan Parker; **Elenco:** David Paymer: Chefe, Crispin Glover: Bartleby, Glenna Headly: Vivian, Maury Chaykin: Ernest, Joe Piscopo: Rocky; **Produção:** Debbie Brubaker, Catherine DiNapoli, Donise Hardy, Jonathan Parker; **Roteiro:** Jonathan Parker, Catherine DiNapoli; **Direção de Arte:** Deborah Parker; **Trilha Sonora:** Seth Asarnow, Jonathan Parker; **Teremin:** Seth Asarnow; **Fotografia:** Wah Ho Chan; **Estúdio:** Parker Film Company, **2001.**

Hellboy. **Direção:** Guillermo del Toro; **Elenco:** Ron Perlman: Hellboy, John Hurt: Trevor "Broom" Bruttonholm, Selma Blair: Liz Sherman, Rupert Evans: John Myers, Karel Roden: Grigori Rasputin, Jeffrey Tambor: Tom Manning, Doug Jones: Abe Sapien, Brian Steele: Sammael, Ladislav Beran: Karl Ruprecht Kroenen; **Produção:** Lawrence Gordon, Lloyd Levin, Mike Mignola, Patrick J. Palmer, Mike Richardson; **Roteiro:** Guillermo del Toro, Peter Briggs; **Direção de Arte:** Marco Bittner Rosser, Peter Francis, James Hambidge, Simon Lamont; **Trilha Sonora:** Marco Beltrami; **Theremin:** Robert Virus; **Fotografia:** Guillermo Navarro; **Estúdio:** Revolution Studios, Lawrence Gordon Productions, Starlite Films, **2004.**

O Operário. **Título Original:** The Machinist; **Direção:** Brad Anderson; **Elenco:** Christian Bale: Trevor Reznik, Jennifer Jason Leigh: Stevie, Aitana Sánchez-Gijón: Marie, John Sharian: Ivan, Michael Ironside: Miller; **Produção:** Javier Arsuaga, Carlos Fernández, Julio Fernández, Teresa Gefaell, Antonia Nava; **Roteiro:** Scott Kosar; **Direção de Arte:** Iñigo Navarro; **Trilha Sonora:** Roque Baños; **Theremin:** Lydia Kavina; **Fotografia:** Xavi Giménez; **Estúdio:** Filmax Group, Castelao Producciones, Canal+ España, **2004.**

A Casa Monstro. **Título Original:** Monster House; **Direção:** Gil Kenan; **Elenco (vozes):** Ryan Newman: menina, Steve Buscemi: Nebbercracker, Mitchel Musso: DJ, Catherine O'Hara: Mãe, Fred Willard: Pai, Sam Lerner: Chowder; **Roteiro:** Dan Harmon, Rob Schrab, Pamela Pettler; **Produção:** Jason Clark, Heather Kelton, Jack Rapke, Bennett Schneir, Steven Spielberg, Steve Starkey, Peter M. Tobyansen, Robert Zemeckis; **Trilha Sonora:** Douglas Pipes; **Fotografia:** Paul C. Babin, Xavier Pérez Grobet; **Direção de Arte:** Norman Newberry, Greg Papalia; **Theremin:** Charles Richard Lester; **Estúdio:** Columbia Pictures, Relativity Media, Image Movers, Amblin Entertainment, Sony Pictures Animation, **2006.**

A Vida é Dura. **Título Original:** Walk Hard: The Dewey Cox Story; **Direção:** Jake Kasdan; **Elenco:** Nat Fauxo: apresentador, John C. Reilly: Dewey Cox, Tim Meadows: Sam, Conner Rayburn: Dewey – criança, Chip Hormess: Nate, Raymond J. Barry: Pa Cox; **Produção:** Judd Apatow, Jake Kasdan, Clayton Townsend; **Roteiro:** Judd Apatow, Jake Kasdan; **Direção de Arte:** Domenic Silvestri; **Trilha Sonora:** Michael Andrews; **Fotografia:** Uta Briesewitz; **Estúdio:** Apatow Productions, Columbia Pictures, GH Three, Nominated Films, Relativity Media, **2007.**

Alien Trespass. **Direção:** R.W. Goodwin; **Elenco:** Eric McCormack: Dr. Ted Lewis / Urp, Jenni Baird: Tammy, Dan Lauria: Chief Dawson, Robert Patrick: Vern, Jody Thompson: Lana, Aaron Brooks: Cody, Sarah Smyth : Penny; **Roteiro:** Steven P. Fisher; **Produção:** Warren Carr, R.W. Goodwin, Crawford Hawkins, James Swift; **Trilha Sonora:** Louis Febre; **Fotografia:** David Moxness; **Direção de Arte:** Douglasann Menchions; **Theremin:** Rob Schwimmer; **Estúdio:** Rangeland Productions, Accelerator Films, **2009.**

O Golpista do Ano. **Título Original:** I Love You Phillip Morris; **Direção:** Glenn Ficarra, John Requa; **Elenco:** Jim Carrey: Steven Russell, Ewan McGregor: Phillip Morris, Leslie Mann: Debbie, Rodrigo Santoro: Jimmy, Antoni Corone: Lindholm, Brennan Brown: Larry Birkheim, Michael Mandel: Cleavon; **Produção:** Luc Besson, Linda Fields, Jeffrey Harlacker, Andrew Lazar, Richard Middleton, Far Shariat, Miri Yoon; **Roteiro:** Glenn Ficarra, John Requa; **Direção de Arte:** Helen Harwell; **Trilha Sonora:** Nick Urata; **Teremin:** Nick Urata; **Fotografia:** Xavier Pérez Grobet; **Estúdio:** Europa Corp., Mad Chance, 2009.

Anexo 1

Transcrição de trechos da entrevista com Silas Cordeiro:

Fabrizio: Boa tarde!

Silas Cordeiro: Boa tarde!

Fabrizio: Estamos aqui com Silas Cordeiro Paschoal, do município de Cariacica – ES. Gostaria de te perguntar o seguinte: Como começou o seu interesse pelo Teremin? Têremin ou Teremin?

Silas Cordeiro: Tanto faz, a sílaba tônica pode ser usada com liberdade. O interesse, na verdade, brotou da realidade de o instrumento ser tocado sem contato físico, começou com uma curiosidade, não como necessariamente uma vontade de possuir ou de tocar um Teremin. Então eu comecei com livros, CDs e DVDs. Logo depois, resolvi comprar um Teremin.

Fabrizio: Mas aonde você tinha visto, antes de se interessar e começar a comprar os livros?

Silas Cordeiro: Foi no youtube, começando com o Emily George, que é um tereminista norte-americano que tocou o tema do Mário⁶⁴ no Teremin. Ele já deletou o vídeo, mas ele ainda tem outros. Em 2005/2006 ele era o tereminista que tinha mais acessos no youtube, ele tinha vídeos com um milhão de acessos com o tema de Zelda⁶⁵. Depois disso, ele decaiu, mas ainda continua na ativa.

Fabrizio: Quando você comprou o seu primeiro Teremin, como você aprendeu a tocar?

Silas Cordeiro: Eu já entendia como funcionava a coisa por causa da leitura prévia. A leitura, a cultura auditiva e também por assistir. Aprender a tocar é meio intuitivo, porque você não tem como imitar os outros como nos instrumentos palpáveis, isso não é palpável como um piano em que você pode tentar imitar os movimentos de um instrumentista. Procurei vários gestos, várias formas, até achar o que encaixava. Então, a partir daí, comecei a me refinar.

⁶⁴ Personagem de jogos eletrônicos da Nintendo.

⁶⁵ Outro jogo de videogame.

Fabrizio: Qual foi a primeira música que você tocou no Teremin?

Silas Cordeiro: O tema de Ave Maria de Bach. *(o músico toca um acorde de referência no piano e executa uma parte do tema no Teremin)*⁶⁶.

Fabrizio: Qual é a maior dificuldade que você encontra ao executar o Teremin?

Silas Cordeiro: No começo, é o fato de ser o único instrumento no mundo que não usa a memória mecânica. Você não tem como decorar aquele gesto em que você vai achar cada nota. Você vai ter a insegurança de não saber aonde estão as notas e delas sempre estarem mudando de lugar. Isso é muito frustrante e é a maior dificuldade!

Fabrizio: Qual é a dificuldade de se conhecer, já que o instrumento é muito pouco divulgado. O que você sente em relação a isso, principalmente estando no Brasil?

Silas Cordeiro: A pouca divulgação do Teremin gera vários mitos, e estes mitos são muito perpetuados no Brasil. Por exemplo, a maioria das pessoas não sabem o que é um Teremin e as que acham que sabem, pensam que o Teremin é qualquer instrumento que não utiliza o contato físico. Essa desinformação é o que prejudica mais! A falta de divulgação também prejudica gerando o fato de que as pessoas não confiam que o Teremin pode ser um instrumento musical de fato, pensam que ele só faz efeitos sonoros e *glissandos*, enfim, que não dá pra fazer melodia. Inclusive compositores e acadêmicos, então, este é o desafio, provar que pode, que é pra tocar melodia no Teremin!⁶⁷

Fabrizio: Qual música você tocou que você achou mais difícil no Teremin?

Silas Cordeiro: Até hoje? É a “Meditação”⁶⁸, de Jules Émile Frédéric Massenet (1842-1912), pois ela trabalha muito com arpejo. O fato de ela possui muitos acordes fechados, que no Teremin não é fácil de fazer, dificultou bastante! *(o músico toca um acorde e executa alguns glissandos descendentes antes de tocar parte da peça)*.

Fabrizio: Fale um pouco sobre o Teremin que você está utilizando agora, quais são as particularidades dele?

⁶⁶ Meus comentários em itálico servem para contextualizar entrevista.

⁶⁷ Silas Cordeiro é defensor ferrenho do uso melódico do Teremin.

⁶⁸ Da ópera *Thaïs* (1894).

Silas Cordeiro: Este é um Teremin de brinquedo, é o menor Teremin que funciona, musicalmente falando⁶⁹. Ele é japonês e tem um alto falante aqui na parte de cima, então não precisa de amplificador. Por ser de brinquedo, e não um instrumento profissional, ele é menor, tem muito agudo, e as duas mãos, por estarem muito próximas, se afetam mutuamente. É necessário muito mais controle para poder isolar as duas mãos. *(o músico faz algumas demonstrações)*.

Fabrizio: Tem como colocar fones de ouvido nele, para o caso de você tocar de noite?

Silas Cordeiro: Sim, através desta saída RCA lateral.

Fabrizio: Quantos Teremins você tem?

Silas Cordeiro: Tenho três funcionando e um outro já encomendado.

Fabrizio: Qual você considera o melhor?

Silas Cordeiro: O que eu uso mais é o RDS⁷⁰, que é um mineiro, é um clone do Moog Standart da Moog. Ele pra mim é o melhor porque é muito resistente à viagens e tudo mais. Ele é mais fácil de tocar e tem uma estabilidade legal. Mas o B3Pro, da Sound Like Burns⁷¹, tem um timbre mais humano, o mais bonito som de Teremin que eu já ouvi pessoalmente, mas a “tocabilidade” dele é mais complexa. Nele, é difícil achar as notas e fazer música mesmo.

Fabrizio: Se você pudesse ter qualquer Teremin do mundo, qual você escolheria hoje em dia? Sem contar o da Clara Rockmore é lógico!

Silas Cordeiro: *(risos)* Eu teria um Moog Etherwave Pro, ou um TVox Tour. Qualquer um dos dois pra mim seria um sonho, eu estaria soltando foguetes de alegria!

Fabrizio: Existe algum com sistema MIDI?

Silas Cordeiro: Desde o surgimento da plataforma MIDI, o Bob Moog (*Robert Moog*) já estava interessado em fazer um Teremin MIDI. Então ele fez, nos anos 90, o Ethervox, que tinha comunicação MIDI e era conversível, era Teremin de verdade e era controlador. Era um controlador no meio do ar, você convertia, uma hora era Teremin normal, outra era controlador, que fazia a descrição digital dos valores que você determinava e tinha sons de

⁶⁹ O músico estava utilizando um Gakken Premium (<http://otonanokagaku.net/english/products/theremin/detail.html>)-Consultado em 01/02/2012.

⁷⁰ http://www.soundlikeburns.com/New_Items/pro.html)-Consultado em 01/02/2012.

⁷¹ (http://www.soundlikeburns.com/New_Items/pro.html)-Consultado em 01/02/2012.

instrumentos como flauta, piano etc. Você podia usar o som do Teremin e, em cima dele, colocar um outro timbre, fazendo duas vozes, uma embaixo da outra. Depois disso veio o PAIA, da THERemax⁷², que tem comunicação CV⁷³, e você pode converter de CV pra MIDI. Tem até um pessoal usando ele no Rio Grande do Sul, ele é comum no Brasil. Hoje em dia tem várias interfaces que você utiliza no Teremin, e na saída de áudio do instrumento você tem como converter para MIDI.

Fabrizio: Quantos tereministas existem no Brasil que tocam e são ativos na internet de modo que podemos saber que eles tocam realmente?

Silas Cordeiro: Na internet, que eu saiba, aqui no Brasil, que estão usando o Teremin pra fazer música, ou shows, ou gravações, ou qualquer atividade musical na atualidade, em média, mais ou menos uns cem. Mas poucos deles usam o Teremin sempre, alguns usam somente em um ou em outro show, ou em uma única faixa do CD, então não é uma coisa constante. Em atividade sempre, só tem alguns.

Fabrizio: Incluindo, é claro, o seu maior ídolo, a Bianca Jhordão⁷⁴!

Silas Cordeiro: (risos) A mestra...

Fabrizio: A mestra nacional, sendo a internacional, obviamente, a Kesha⁷⁵!

Silas Cordeiro: (risos) Obviamente...

Fabrizio: Quem você considera o melhor tereminista de todos os tempos e qual foi o vídeo gravado por ele que mais te impressionou?

Silas Cordeiro: Desculpe cair no clichê, mas a Clara Rockmore é insubstituível! A gravação dela com orquestra, de 1945, é perfeita! É um movimento lento e outro *Allegro*. Ela faz todos os *Allegros*, todos os *Staccatos*, tudo muito perfeitamente! Em 1945 ela estava no auge! Pra mim, ninguém nunca superou aquele nível de gravação! Não tinha nenhum truque como hoje, que o pessoal usa o Auto-tune⁷⁶, um software de afinação, não tinha nada

⁷² (<http://otonanokagaku.net/english/products/theremin/detail.html>)-Consultado em 01/02/2012.

⁷³ Abreviação do sistema analógico de controle de sintetizadores Control Voltage.

⁷⁴ Bianca Jhordão é cantora da banda de Rock/Pop Leela, e gravou o quadro “Meu Instrumento”, do programa “Radiola”, veiculado na TV Cultura, falando sobre Teremin. O fato de que ela não foi capaz de tocar uma única melodia no instrumento durante a gravação do vídeo gerou críticas muito negativas por parte da comunidade tereminística, incluindo uma grande resenha feita por silas Cordeiro em seu blog, disponível na página (<http://teremin.blogspot.com/2011/04/bianca-jhordao-banda-leela-fala-sobre-o.html>)-Consultado em 22/01/2012.

⁷⁵ Outra cantora Pop que utiliza o Teremin apenas como produtor de efeitos sonoros.

⁷⁶ Feito pela Antares áudio Technologies.

disso. Com recursos bem mais limitados do que a gente tem hoje, ela conseguia fazer música musicalmente. Nisso, acho ela insubstituível! A Lydia Kavina também é muito boa, as gravações dela são muito expressivas, possuem um valor interpretativo muito bom! Nós não temos como reparar em coisas triviais como afinou, desafinou, temos que levar em conta o conjunto da performance. Articulação, controle de dinâmica, todos estes aspectos contam muito no Teremin, pois a afinação é muito difícil!

Fabrizio: Você não acha que os tereministas acabam se preocupando tanto com a precisão da afinação que isso acaba limitando a expressividade?

Silas Cordeiro: Totalmente! Pois a atenção toda voltada para a afinação faz com que ele se esqueça da articulação e do fraseado que tem entre uma nota e outra. É isso que existe entre uma nota e a outra que dá a expressividade da Clara Rockmore e de outros. O *glissando* dela era um *glissando* expressivo, não era só sair de uma nota e ir para a outra! Tinha vários tipos de *Portamento*, de vibratos, de articulação entre uma nota e outra, e a dinâmica também, ela valorizava os graduais. (*demonstra*) Devem-se valorizar os pianíssimos, os ataques súbitos, tudo isso o Teremin faz muito bem. Quando a pessoa focaliza muito na afinação, pode perder a noção disso.

Fabrizio: Existem Teremins para canhotos?

Silas Cordeiro: Sim, a maioria das empresas faz modelos para canhotos sob encomenda.

Fabrizio: Existe algum tereminista canhoto famoso?

Silas Cordeiro: A mais famosa é a Pamela Curtis. Além disso, naquele famoso semi-círculo que tocou no Carnegie Hall, haviam dois canhotos.

Fabrizio: Fale um pouco sobre a técnica da mão direita. Quais são as diferenças entre o modo como a Clara Rockmore tocava e o modo como toca hoje, a Lydia Kavina?

Silas Cordeiro: A Clara Rockmore tocava como uma borboleta (*deixa a mão direita semi-cerrada e demonstra*). Uma borboleta está sempre movimentando as asas mesmo que esteja pousada (*treme a mão direita*). O punho quase sempre cerrado, sempre mexendo e ela já atacava a nota com vibrato (*demonstra*). Ela usava mais as juntas dos dedos e não tinha o apoio que junta o indicador com o polegar que se tornou tradicional do Teremin (*junta os dedos como fazendo o sinal gestual para OK*). Pelo fato de que ela tinha problemas

de tendinite e artrite, ela não tencionava os dedos e estava sempre muito relaxada. Ela valorizava muito os dois últimos dedos (*anelar e mínimo*). Por vezes, ela fazia o punho mesmo (*toca com o punho cerrado*). Então, ela variava bastante a técnica. A essência dela era a borboleta, e ela trabalhava muito o colorido e a afinação através disso, além das articulações, é claro! Já a Lidya Kavina trabalha sempre com o apoio aqui (*senal de OK*), com um ângulo de 45 graus entre o antebraço e as costas da mão, e ela vai articulando os três dedos que sobram (*mínimo, anelar e médio*), e vai pontuando (*demonstra*).

Fabrizio: Este modo, o da Lidya Kavina, é mais próximo do que você faz, não é?

Silas Cordeiro: Exatamente!

Fabrizio: E o Thorwald Jorgensen, qual tipo de técnica ele utiliza?

Silas Cordeiro: Ele vai mudando muito, desenvolvendo a técnica, o engraçado do Teremin é que as pessoas vão mudando muito de técnica ao longo da carreira. Ele começou com uma coisa mais próxima do Samuel Hoffmann, que não é um punho cerrado, é como um bico de ave só que de lado (*demonstra*). Hoje ele já está fazendo coisas muito diversas, mas a posição principal dele é essa.

Fabrizio: Você acha que, hoje, ele é o melhor do mundo?

Silas Cordeiro: A mídia tem considerado ele como a revelação porque ele estudou durante dois anos sozinho, sem mostrar pra ninguém, e quando ele apareceu já foi tocando um repertório virtuoso. Sem contar a pesquisa dele que é muito respeitada. O acervo de partituras e tudo mais. Então, dos que estão tocando hoje, a Pamela Curtis e o Thorwald Jorgensen são os melhores pra mim sem dúvida! A Lidya Kavina não está tocando tanto, está mais dando palestras e dando aula. Ela está mais focada nas áreas de educação e divulgação.

Fabrizio: Você acha que o Samuel Hoffmann é o tereminista mais famoso de todos os tempos?

Silas Cordeiro: Pelo menos nos Estados Unidos sim. Ele tinha um carisma em todos os tipos de situação! Desde igrejas até filmes de horror. Todos os tipos de gravação e entrevista, ele não negava nada. A divulgação que ele fez do Teremin, como um instrumento não limitado a um pequeno nicho, mas possível de ser utilizado em todos os tipos de aplicação musical fez com que ele ficasse

muito famoso. O som dele é inegável, os filmes que a gente vê dele são maravilhosos!

Fabrizio: Qual foi o filme com som de Teremin que você mais gostou?

Silas Cordeiro: O mais marcante foi o “O Dia em que a Terra Parou”, com trilha do Bernard Hermann. Lá, ele aproveitou tudo o que o Teremin tem de melhor! Ele usou dois Teremins tocando normalmente em oitavas, ou por vezes com duas oitavas de distância, utilizando muitos vibratos. O Samuel Hoffmann tinha um vibrato muito nervoso e isso encaixou perfeitamente no filme de ficção científica!

Fabrizio: Tem algum filme recente que você achou legal?

Silas Cordeiro: O que me chamou muito a atenção foi “O Golpista do ano”, porque ele saiu do clichê do Teremin como ficção científica ou horror, e usou o Teremin como um instrumento normal, na abertura, no encerramento, sem aquele clima assustador. O Nick Urata, que escreveu e tocou o Teremin no filme, usou o Teremin como um instrumento qualquer.

Fabrizio: Hoje em dia, em quais países o Teremin é melhor divulgado e mais vendido?

Silas Cordeiro: A venda mundial de Teremins é liderada pelos Estados Unidos. Muito por causa do Bob Moog e de outras empresas que vendem e importam. Depois vem o Japão, que a partir dos anos 80 teve o Masami Takeushi como divulgador. Ele foi para a Rússia aprender com a Lidya Kavina e montou uma fábrica quando voltou para o Japão. Eles bateram o recorde de Teremins simultâneos no Japão recentemente. Em termos de informação, a Rússia tem bastante, embora não tenha tantos fabricantes e pessoas tocando.

Fabrizio: Como você imagina o futuro do Teremin no mundo?

Silas Cordeiro: O objetivo principal da comunidade hoje é a “tereminização” do mundo! Se o mundo se tornar um público amplo pro Teremin, se tiver informação ao invés de desinformação sobre o Teremin, e se todos aceitarem o Teremin como instrumento musical reconhecendo as suas possibilidades, nosso sonho se realizará! Eu não creio que isso vai ocorrer, mas se ocorrer, o Teremin vai ocupar o espaço no qual ele é destinado a ocupar, como por exemplo, uma soprano dramática com vocal sempre aberta, com muito *portamento*, com ausência de ataques e com dinâmicas graduais, isso tudo vai

ser aproveitado. Não sei se esse sonho vai se realizar, mas a gente está fazendo a nossa parte, assim como eu estou fazendo agora!

Fabrizio: Por que você acha que este sonho não foi realizado no século XX?

Silas Cordeiro: Porque quando o Teremin começou, e o Léon Theremin foi para a Europa e depois para os Estados Unidos, teve a quebra da bolsa de Nova York e acabou com a fábrica de Teremin. Depois a Alemanha nazista boicotou o Teremin também, porque era instrumento de judeu. Também houveram muitas propagandas idiotas, que diziam que se você consegue solfejar e cantarolar você consegue tocar o Teremin, mas não é assim que funciona, você precisa ter uma disciplina enorme para tocar!

Fabrizio: Só para fazer polêmica: você acha que o Léon Theremin deixou a esposa e fugiu para a Rússia ou foi seqüestrado?

Silas Cordeiro: *(risos)* Sinceramente, acho que ele foi, pois é muito difícil alguém ser sequestrado ao meio dia, no centro de Nova York! Ou talvez ele tenha ido só para resolver alguma situação e acabou sendo preso na Rússia. Embora eu goste muito do trabalho da Lavinia Willians e respeite muito ela, eu não acredito na versão dela.

Fabrizio: Outra polêmica: você acha que ele teve um caso com a Clara Rockmore?

Silas Cordeiro: *(risos)* Sim, acho que pode ter acontecido alguma coisa ali!

Fabrizio: Obrigado pela grande ajuda e pelo excelente trabalho!

Silas Cordeiro: Obrigado pela oportunidade! Meu recado para todo mundo é: conheçam o Teremin por parte da comunidade de Teremin, procure entender o que é o instrumento, todos os estilos, as possibilidades, a história do instrumento. Não julguem pelo que vocês viram na virada cultural, no show da Rita Lee ou no show da banda Leela, ou com quem quer que seja! Procure investigar um pouquinho mais porque, essa curiosidade, pode te levar a descobrir um universo maravilhoso e se sentir muito bem!

Anexo 2

DVD - Diferentes usos do Teremin no cinema norte-americano

LÉON THEREMIN TOCANDO TERE MIN (1993)
Trecho do filme “Theremin: An Eletronic Odyssay”

CLARA ROCKMORE TOCANDO TERE MIN (1993)
Trecho do filme “Theremin: An Eletronic Odyssay”

TRECHOS DE FILMES COM O SOM DO TERE MIN

“Spellbound”

“Spiral Staircase”

“Road to Rio”

“O Dia em que a Terra Parou”

“Earth vs the Spider”

“Marte Ataca!”

“The Delicate Delinquent”

FABRIZIO DI SARNO TOCANDO TERE MIN

Gravado pelo professor e tereminista Silas Cordeiro durante o processo de aprendizagem de execução do instrumento na FAMES – Vitória (Faculdade de Música do Espírito Santo).
