

Música clássica e estilo no cinema de Hong Sang-soo: parametria e Romantismo europeu

Luíza Beatriz Alvim

Universidade de São Paulo, Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, São Paulo, SP, Brasil
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4816-6790>

Resumo

A música clássica europeia está muito presente na educação formal no Leste Asiático e é ouvida em vários filmes do cineasta sul-coreano Hong Sang-soo. É um repertório que o interessa pessoalmente, como relatado em entrevistas, e o diretor opera ativamente na criação e escolha da música na maioria dos seus filmes, em um processo que corresponde ao conceito de Gorbman de “música de autor”. O objetivo deste artigo é, após uma breve apreciação do uso da música nos filmes de Hong até 2020, com ênfase no repertório clássico, destacar três deles – *Filha de ninguém* (de 2013), *Na praia à noite sozinha* (de 2017) e *Silvestre* (de 2018) – por causa da relevância da música em sua estrutura, especialmente de obras musicais relacionadas ao Romantismo europeu, bem como de algumas imagens que remetem ao Romantismo pictórico. Para isso, usamos métodos de análise fílmica. Em *Filha de ninguém*, a música de Beethoven é parte da estrutura paramétrica – definida por Bordwell e aplicada à filmografia de Hong por Medeiros – em momentos de excesso de sentimentos. Em *Na praia à noite sozinha*, a música de Schubert marca momentos estruturais chaves e de melancolia. Nesses dois filmes, relacionamos as imagens dos momentos de música com pinturas do romântico alemão Caspar David Friedrich. Em *Silvestre*, Schubert e Wagner tocam ao fundo de conversas tensas, havendo relações entre os movimentos da música e os das falas, com contrastes entre a grandiosidade da música e a contenção dos personagens, ou vice-versa.

Palavras-chave

música; cinema; Hong Sang-soo; romantismo; parametria

1 Introdução

Os filmes do prolífico diretor sul-coreano Hong Sang-soo são costumeiramente caracterizados pelos seus esquemas de “quebra-cabeças”, “narrativas fragmentárias” (Koren, 2017), “modelo ‘parcial-geométrico’” e “caminhos opcionais” (Warren, 2015), e por outros termos compilados na dissertação de Vítor Medeiros (2018). Medeiros os considera dentro de uma estrutura paramétrica, baseando-se no conceito de David Bordwell (1985). Bordwell define a narração paramétrica como uma estrutura de repetições e variações de planos e temas ao longo de filmes que se destacam por um estilo bem marcado do diretor. Além desses aspectos estruturais, os filmes de Hong se caracterizam por tratarem de relações amorosas e seus percalços, porém, marcados pela banalidade, o que lhes valeu muitas comparações aos filmes do diretor francês Éric Rohmer.¹

Já a música na cinematografia de Hong não é um aspecto explorado com detalhes na literatura (há um pequeno subcapítulo na dissertação de Medeiros), embora, muitas vezes, participe da estrutura paramétrica dos filmes. A parcimônia com que a música é utilizada também contribui para o formalismo geral, com poucas incursões musicais (por vezes, da mesma obra musical) ao longo dos filmes, ou com sua utilização em momentos chaves. A parcimônia musical é um aspecto presente em muito do cinema contemporâneo apresentado em grandes festivais internacionais², como Cannes, Veneza e Berlim, festivais para os quais os filmes de Hong são continuamente selecionados, seja ou não para as mostras principais.³

Hong também costuma aproveitar situações diegéticas para a inclusão de música, aspecto característico de outras cinematografias, como a de Robert Bresson. A menção especificamente a Bresson não é arbitrária,⁴ pois, além de ser uma conexão já observada por diversos teóricos, como Kyung Hyun Kim (2011), o próprio Hong disse em entrevista (Hugues, 2017) que o filme *Diário de um padre* (Robert Bresson, 1951) foi decisivo para que ele tivesse confiança em fazer longas-metragens.

¹ Ver, por exemplo, Garcia (2022), e diversos textos no catálogo da mostra organizada por Brasileiro, Medeiros e Veiga (2021).

² Observado, por exemplo, em dois filmes dos anos 2010 do diretor turco Nuri Bilge Ceylan, ambos com música do repertório clássico (*Sono de inverno*, de 2014, e *A árvore dos frutos selvagens*, de 2018). Warren (2015) considera a influência dos festivais de cinema para a disseminação de filmes que ele classifica como de modelo “parcial-geométrico”. Podemos considerar que os festivais também disseminam um modelo de uso parcimonioso da música. Para um estudo mais detalhado sobre o papel dos festivais (especialmente os europeus) no cinema contemporâneo, ver De Valck (2007).

³ A relação de Hong com os festivais europeus é tão intrínseca, que um de seus filmes, *A câmera de Claire* (2017), foi filmado em Cannes pelo diretor, aproveitando o fato de que ele e parte dos atores já estavam lá. Para isso, contribui muito a sua maneira barata de filmar, aproveitando as contingências.

⁴ O exemplo dado por Bordwell de parametria é um filme de Bresson de 1959, *Pickpocket*.

No repertório dos filmes de Hong, nota-se um uso frequente de música clássica⁵ ocidental, aspecto central deste trabalho, ainda que o diretor não tenha deixado de ter colaborações com compositores de música original. Claudia Gorbman (2007) identifica no cinema contemporâneo uma série de diretores melômanos de diversas nacionalidades, para os quais a música é parte essencial de seu estilo. Para eles, usar música preexistente é obter um controle sobre o elemento musical já na escolha do repertório, sem deixá-lo a cargo de um compositor. Por isso, Gorbman chama essas escolhas musicais de “música de autor”. São obras que, muitas vezes, refletem o gosto musical do diretor, como acontece com Hong em relação à música clássica ocidental.

O gosto pela música ocidental não é algo estranho na Coreia do Sul, ou mesmo no Extremo Oriente em geral. A música clássica chegou à Coreia do Sul no final do século XIX por meio de missionários cristãos protestantes, e, em menos de um século, passou a integrar a vida cultural do país, em cursos em universidades, na fabricação local de pianos e no estudo em particular desse instrumento pelas classes médias e altas do país (Yang, 2007; Kwang, 2009)⁶ – além de, como veremos aqui, estar presente em aspectos mais prosaicos da vida cotidiana, tal qual no Ocidente, como no uso de *Pour Elise*, de Beethoven, em caminhões de gás no Brasil. Hong Sang-soo toca piano e é comum ver personagens nos seus filmes tocando o instrumento, seja com repertório clássico ou não.

O objetivo deste trabalho é, após uma breve apreciação do uso da música nos filmes de Hong até 2020⁷, com ênfase no uso de música clássica, destacar três filmes pela relevância desse repertório em suas estruturas e por serem obras que constituem ou inauguram o Romantismo musical europeu. São eles: *Filha de ninguém* (2013), *Na praia à noite sozinha* (2017) e *Silvestre* (2018). Usamos métodos de análise fílmica e, entre os elementos que norteiam a análise, estão os significados extrafílmicos das obras musicais preexistentes e suas relações com as imagens e narrativa nos momentos de música nos filmes, assim como as associações das imagens com o Romantismo pictórico. É por meio da análise fílmica detalhada dessas sequências com música, ou seja, da observação das imagens junto aos sons, das proporções dos personagens nas imagens, do repertório utilizado e seus arranjos, dos movimentos da música, dos diálogos, da montagem etc., que tais relações com o Romantismo

⁵ Usamos esta palavra como sinônimo de “erudita” e não nos referimos somente ao período clássico.

⁶ Kwang (2009), porém, observava que não havia maiores oportunidades para apresentações de *performers* na Coreia do Sul, embora muitos deles fossem bastante prestigiados por seus prêmios e feitos no exterior. Mais de dez anos depois do estudo de Kwang, os sul-coreanos são presença frequente entre os vencedores dos principais concursos de piano do mundo.

⁷ Nosso mapeamento acabou em *A mulher que fugiu* (2020) e, desde então, o diretor já realizou vários longas-metragens. O objetivo do mapeamento era encontrar filmes autorais contemporâneos que fizessem uso de música clássica. Este artigo faz parte, portanto, de um mapeamento mais amplo, que inclui filmes de diversos diretores e diretoras, presentes nas competições principais dos festivais de Cannes, Berlim e Veneza entre 2011 e 2020.

vêm à tona. Além disso, a decupagem dos momentos com música permite uma visão mais estrutural dos filmes como um todo.

No Romantismo musical, há uma ênfase nos sentimentos, seja em sua vertente mais intimista, como nas obras de Chopin e Schubert, ou na mais grandiloquente, como nas óperas de Wagner – todos esses, compositores presentes nesses filmes de Hong. Especialmente na música de Schubert, há uma relação importante com a natureza (Adorno, 1982; Patier, 1994), aspecto essencial igualmente no Romantismo pictórico, em relação ao qual, neste trabalho, consideramos principalmente as obras do pintor alemão Caspar David Friedrich.

Nas análises, também lançamos mão de entrevistas com Hong e seus colaboradores, já que as motivações das escolhas musicais fazem parte do conceito de “música de autor” de Gorbman (2007), uma das bases teóricas para definir o estilo musical do diretor.

2 Panorama geral da música nos filmes Hong Sang-soo e o uso de música clássica

Como características gerais do uso da música na filmografia de Hong Sang-soo, podemos listar: a rarefação da música e uso de pequenos trechos ao longo do filme, por vezes sem maior justificativa narrativa, por vezes marcando situações amorosas, e, geralmente, de modo bastante irônico; o uso da música em momentos de demarcação de capítulos do filme (caso de *O filme de Oki*, 2010) ou como parte da narração paramétrica; o uso frequente de repertório clássico ocidental, com destaque para o segundo movimento da *Sétima Sinfonia* de Beethoven, utilizado em dois filmes (*Noite e dia*, 2008 e *Filha de ninguém*, 2013); comuns incursões diegéticas, justificando a presença da música em cena, por vezes, também evocada pelos personagens em suas falas.

No caso do repertório clássico ocidental, observamos que ele perpassa toda a carreira de Hong, ao menos até 2020. Fazendo um mapeamento geral desse repertório específico nos longas-metragens do diretor até então, encontramos as seguintes obras musicais nos seguintes filmes:

- a) uma *Mazurka* de Chopin como música diegética no restaurante em *O poder da província de Kangwon* (1998);
- b) *Spiegel im Spiegel*, de Arvo Pärt, nos créditos finais de *O portal do regresso* (2002);
- c) *Marcha Radetzky*, de Johann Strauss, em *Conto de cinema* (2005);
- d) *Sétima sinfonia* (versão orquestral), de Beethoven, em *Noite e dia* (2008);

- e) arranjos de músicas de Beethoven (*Sexta*⁸ e *Sétima* sinfonias) em *Filha de ninguém* (2013);
- f) *Pompa e circunstância*, de Edward Elgar, demarcando os segmentos em *O filme de Oki* (2010);
- g) *Noturno n. 20*, de Chopin, quando o personagem toca piano em *O dia em que ele chegar* (2011);
- h) o “Inverno” das *Quatro estações* de Vivaldi, em *A câmera de Claire* (2017);
- i) “Adagio” do *Quarteto de cordas em Dó Maior D956*, de Schubert, em *Na praia à noite sozinha* (2017);
- j) *Improviso D899 n.3*, de Schubert, “Prelúdio” de *Lohengrin* e abertura de *Tannhäuser*, de Wagner, abertura e Canção de *Orfeu nos infernos*, de Offenbach e *Canon*, de Pachelbel, em *Silvestre* (2018).

Além disso, em *Mulher na praia* (2006), o personagem do diretor Kim⁹ descreve um roteiro pensado por ele, em que um homem escuta uma música de Mozart diversas vezes num local estrangeiro, seja porque a coloca em seu CD-player para tocar, seja ouvindo a mesma música no elevador, seja, ainda, vendo um palhaço na rua fazendo uma pantomima ao seu som. Para além da menção específica ao compositor austríaco (o que poderia ser associado ao fato de que o local é “no estrangeiro” – e, neste filme, a protagonista feminina morou na Alemanha –, mas também revela o gosto do personagem na primeira situação descrita, em que ele coloca o CD para tocar), o personagem faz quase que uma descrição do *modus operandi* do uso da música em vários filmes de Hong, nos quais acaso e parametria são característicos.

É importante notar que muitas das músicas dessa lista são bastante famosas e figuram facilmente em coletâneas de obras clássicas – no caso de algumas delas, como a *Marcha Radetzky*, as *Quatro Estações* de Vivaldi ou o *Cânon* de Pachelbel, são praticamente “clássicos populares” ou “clássicos ligeiros”,¹⁰ numa tradução de nomenclatura bastante utilizada na literatura anglófona.

Dois marcas do uso de música clássica no cinema contemporâneo se encontram também na lista: o uso das *Quatro estações* de Vivaldi e de música do compositor estoniano contemporâneo Arvo Pärt. Donald Greig (2021) observa essas duas características em seu estudo sobre a música no cinema do pós-guerra, algo também presente em nosso mapeamento

⁸ Em *A virgem desnudada por seus celibatários* (2000), a personagem diz que está escutando a *Sinfonia pastoral* (o codinome da Sexta) de Beethoven através de fones de ouvido, mas ela não é ouvida pelo espectador.

⁹ O toque do seu celular é o famoso *Minueto em Sol Maior* de Bach, presente no Livro de Anna Magdalena Bach.

¹⁰ É digno de nota que o *Cânon* de Pachelbel se encontra na enciclopédia musical de Erno Rapée, um dos materiais de auxílio para acompanhadores do cinema silencioso, o que contribuiu para a sua permanência no cânone dos clássicos ligeiros.

geral de música em filmes contemporâneos autorais de diversos países. No caso das *Quatro Estações* em *A câmera de Claire* (2017) de Hong, é curiosa a escolha do *Inverno*,¹¹ sendo que o filme se passa em maio, numa ensolarada Cannes, quase no verão.

Quanto a Pärt, Michel Chion (2019) chega a identificar um “efeito Arvo Pärt”, tão grande é a presença do compositor em cinematografias das mais diversas. A música presente no filme de Hong *O portal do regresso* (2002), *Spiegel im Spiegel* é uma das obras mais famosas do compositor. Ainda que apenas feche o filme, tocando nos seus créditos finais, ela dá uma sensação de transcendência, clichê frequentemente associado a Pärt (Maimets-Volt, 2013), que combina com o mistério da lenda contada no filme sobre a passagem pelo portão.

Para além dessas duas características, observamos na cinematografia de Hong uma constância do repertório romântico, do qual um dos pilares é o compositor Frédéric Chopin. Seu *Noturno n. 20*, presente em *O dia em que ele chegar* (2011), talvez esteja sendo alçado a um dos *hits* clássicos da atualidade, pois está presente em vários outros filmes de nosso mapeamento.¹² Neste filme, é tocado diegeticamente por um personagem ao piano, o que aponta para a já mencionada prevalência do estudo de piano nas classes média e alta na Coreia do Sul.

Por outro lado, apesar do uso expressivo de música preexistente nos filmes de Hong e de, por vezes, não haver créditos para o compositor em seus filmes – algo bastante comum em diretores que Gorbman (2007) associa à “música de autor”, como Jean-Luc Godard –, Hong teve parcerias duradouras com compositores. A mais curta foi com o compositor de vanguarda Oak Kil-sung, que, como Hong, estudou no Ocidente, e cuja música segue o estilo da música de vanguarda ocidental, tendo chegado a sair, por exemplo, numa coletânea americana, junto a nomes famosos da música ocidental do século XX, como Edgard Varèse e Henry Cowell. Oak foi responsável pela música no primeiro e no terceiro filme de Hong, *O dia em que o porco caiu no poço* (1996) e *A virgem desnudada por seus celibatários* (2000), filmes em que o estilo geral característico do diretor, marcado pela banalidade das ações, já se faz presente, embora no primeiro haja uma maior conexão com filmes do cinema coreano da época, mais relacionados a gêneros cinematográficos.¹³ Em *O dia em que o porco caiu no poço*, os trechos com música atonal de Oak começam e terminam sem maiores justificativas, à maneira de Godard,

¹¹ Como o nome indica, as *Quatro estações* contêm quatro concertos referentes a cada uma das estações do ano.

¹² Um discente em disciplina da pós-graduação nos contou que seus alunos de piano muitas vezes pedem para tocar essa obra específica. Em nosso mapeamento, ela aparece em outros filmes contemporâneos, como *Frantz* (François Ozon, França, 2016 – em versão para violino e piano), *Amores infieis* (*Les choses qu'on dit, les choses qu'on fait*, Emmanuel Mouret, França, em 2020) e *Flag Day* (Sean Penn, EUA, em 2021).

¹³ Para saber mais sobre a posição de Hong frente ao restante do cinema coreano e suas fases, ver Medeiros (2018) e Kim (2011).

conferindo um estranhamento ao filme, ao mesmo tempo em que contribuem para sua atmosfera sufocante.

A parceria mais duradoura de Hong foi com o compositor Jeong Yong-jin (que, assim como ele, estudou Música nos EUA): desde *A mulher é o futuro do homem* (2004) até *Certo agora, errado antes* (2015), com exceção de *O filme de Oki* (2010), num total de 12 filmes. Já a partir do filme *Você e os seus* (2016), quando há créditos de música – no caso de *Silvestre* (2018), não foi composta música original para o filme –, até *A mulher que fugiu* (2020), eles têm o nome de Dalparan, nome artístico de Kang Ki-young, que, diferentemente dos dois compositores anteriores, vem do *punk rock*.

Com Jeong Yong-jin, Hong tinha em comum o amor pela música clássica ocidental e pelo piano. Numa entrevista a Vincent Malausa, o compositor evoca esse aspecto, assim como a ativa participação de Hong no processo criativo da música:

Quando trabalhei em *A mulher é o futuro do homem*, fiz um arranjo de *Brilha, brilha estrelinha*, uma peça francesa que ficou famosa graças a Mozart. Acho que Hong gostou muito, ele também adora música clássica e, depois disso, ele próprio escolhia os trechos que me propunha para os arranjos. Sempre conversávamos muito: às vezes, eu aceitava as proposições dele, às vezes, recusava (Malausa, 2017, p. 22, tradução nossa).¹⁴

Foi Jeong quem fez os arranjos da *Sexta* e *Sétima* sinfonias de Beethoven em *Filha de ninguém* (2013), filme em que nos detemos a seguir.

3 *Filha de ninguém* (2013): parametria e kitsch no uso da música de Beethoven

O segundo movimento da *Sétima sinfonia* de Beethoven, “Allegretto”, é recorrente como música preexistente em filmes, inclusive em *Adeus à linguagem* (*Adieu au langage*, 2014), do já mencionado Jean-Luc Godard. Hong o utilizou em seu filme de 2008, *Noite e dia* (2008), porém, o arranjo de sintetizador presente em *Filha de ninguém* (2013) só é ouvido uma vez em *Noite e dia*, sendo as restantes incursões extradiegéticas da música oriundas de uma gravação feita pela Orquestra Jovem Simón Bolívar, regida por Gustavo Dudamel, como consta nos créditos do filme.

¹⁴ No original: “Quand j’ai travaillé sur *La Femme est l’avenir de l’homme*, j’ai réarrangé *Brille, brille petite étoile*, un morceau français qui est devenu célèbre grâce à Mozart. J’ai crois que ça a beaucoup plu à Hong, il aime aussi beaucoup la musique classique et par la suite, il a souvent choisi lui-même des morceaux qu’il me proposait de réarranger. Je crois que cette première fois l’a inspiré. Nous avons toujours beaucoup débattu, parfois j’acceptais ses propositions, parfois je les déclinais”.

Em uma entrevista, Hong evoca sua relação afetiva com o “Allegretto” em seu cotidiano, e um caráter maquínico, ao mesmo tempo em que descreve o uso da música clássica em situações extremamente prosaicas e afastadas de seu contexto original¹⁵:

Em *Noite e dia*, por exemplo, usei Beethoven. Gosto muito dessa música, mas tinha me esquecido dela, tinha deixado de fazer parte da minha vida. Aí, no primeiro andar do meu prédio havia um caixa eletrônico e, quando eu sacava dinheiro, a máquina sempre tocava a música de Beethoven. São geralmente coisas assim que me inspiram (Klinger, 2011, tradução nossa).¹⁶

Em *Filha de ninguém* (2013), o “Allegretto” em versão de sintetizador é ouvido três vezes, em sequências numa antiga fortaleza, e é associado ao tempestuoso relacionamento da protagonista Haewon com seu ex-professor, Lee. Nessas sequências, a música se torna mais um aspecto da narração paramétrica do filme, em combinações de elementos que se repetem e variam, chamados de parâmetros.

O termo “parâmetro” foi encontrado por Bordwell no livro *Práxis do cinema*, de Noel Burch (2008), publicado inicialmente em 1969, em que Burch usava a palavra para indicar técnicas cinematográficas. A partir do teórico da Música Jean Barraqué, Burch evocava a possibilidade – alertando, porém, para os limites da transposição entre dois campos artísticos diferentes, Música e Cinema – de pensar os parâmetros cinematográficos como os da música serialista (alturas, durações de sons, timbres, silêncios etc.), organizados uns em relação aos outros no interior de um “espaço”.

Como na música serial,¹⁷ a estruturação de diversos parâmetros é mais importante no modo de narração paramétrica¹⁸ do que uma ordem lógica que, no cinema, corresponde às relações de causa e efeito entre eventos narrativos e, na música tonal, às funções de tensão e repouso na tônica. Assim, nos filmes de Hong Sang-soo, objetos, locações, personagens, falas e

¹⁵ Em Taiwan, a *Pour Élise* de Beethoven, por muito tempo, anunciou os caminhões de lixo, sendo depois substituída por *The Maiden's Prayer*, da compositora polonesa do século XIX, Tekla Badarzewska Baranowska (Guy, 2019). A música de Baranowska também é ouvida no filme *Sabor da vida*, em 2015, da japonesa Naomi Kawase, provavelmente também relacionada à passagem de um caminhão de lixo. A relação entre música clássica europeia e paisagens sonoras do Leste Asiático é um assunto que merece mais estudo, mas está fora do escopo deste trabalho.

¹⁶ No original: “In *Night and day*, for example, I used Beethoven. I like that music a lot, but I had forgotten about it, it wasn't a part of my life anymore. And then in the first floor of my building there was this cash machine, and when I went to withdraw money this machine always played Beethoven music. It's usually things like that that inspire me.”

¹⁷ “Serial” é uma nomenclatura mais ampla que “dodecafônica”, técnica de composição criada por Arnold Schoenberg que lida apenas com o parâmetro da altura (cada um dos 12 sons deve aparecer seguidamente numa determinada ordem; tal série é variada na forma como esses sons se conjugam segundo uma matriz de transposições da série). Pensamos aqui no serialismo integral de Pierre Boulez, que lida com outros parâmetros além da altura.

¹⁸ O modo paramétrico de narração é um dos quatro modos descritos por Bordwell (1985), sendo os outros três: a narração clássica, associada ao cinema hollywoodiano; a narração de cinema de arte, incluindo principalmente filmes do Cinema Moderno europeu dos anos 60, sendo os de Jean-Luc Godard reconhecidos como um caso à parte; a narração histórico-materialista, com os filmes soviéticos dos anos 1920-1930.

outros elementos são muitas vezes reapresentados, de modos variados, dentro de diferentes blocos narrativos em que podemos dividir o filme.

No caso das sequências em *Filha de ninguém* (2013), podemos citar como parâmetros o casal de conhecidos que Haewon e Lee encontram repetidamente numa primeira parte da fortaleza e um homem idoso com quem conversam, além da versão de sintetizador do “Allegretto” que vem, em três momentos, do tocador de música de Lee. Junto ao próprio som dessa versão, o conjunto de imagens e conteúdo narrativo desses três momentos beiram o *kitsch*, sendo plenos de arroubos melodramáticos.

No primeiro momento, Haewon e Lee estão em frente a um templo (figura 1), em clima romântico apaziguador. Lee, então, liga o aparelho, dizendo que é “sua música favorita” – o que, por si só, é um elemento de ironia, tendo em vista o arranjo *kitsch* da música –, enquanto se declara a Haewon e faz diversas projeções otimistas quanto ao relacionamento dos dois.

Figura 1 - Haewon e Lee ouvem a música do toca-fitas em frente ao templo



Fonte: *Filha de ninguém* (2013).

Na segunda incursão do arranjo, após brigar com Haewon depois da sequência anterior, Lee chora copiosamente ao som da música no momento do pôr-do-sol, imagem (figura 2) que reforça com ironia o que poderia ter sido um desfecho romântico, mas que não se concretiza. Ao mesmo tempo, a posição de Lee, de costas, observando uma paisagem, faz lembrar os quadros do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich.¹⁹ A diferença em relação a Friedrich é que, em suas obras, o observador é pequeno em relação à grandiosidade da natureza, enquanto no filme de Hong o observador está em plano médio.

¹⁹ Como observa Patier (1994), em livro sobre o compositor Schubert, mas recheado de imagens de Caspar David Friedrich, para os românticos alemães a natureza servia para o artista pensar as relações entre Deus e o homem e o sentido da vida humana, além de funcionar como um refúgio de serenidade.

Figura 2 - Lee ouvindo Beethoven sozinho no pôr do sol



Fonte: *Filha de ninguém* (2013).

Figura 3 - Lee ouvindo Beethoven sozinho em dia nublado



Fonte: *Filha de ninguém* (2013).

A terceira incursão do arranjo é no mesmo local, com a repetição da situação (briga com Haewon, a presença do homem idoso com quem conversam), porém, num dia nublado e em outro horário. Lee está na mesma posição, de costas para o espectador e observando a paisagem (figura 3).

Há mais duas incursões do “Allegretto” no filme. Uma delas, no final do primeiro terço do longa-metragem, tem igualmente associação com o conturbado relacionamento de Haewon e Lee: os dois se encontram num bar cheio de alunos de Lee, que fica com ciúmes de um ex-

flerte de Haewon. A música está também num arranjo, porém, feito para piano e ouvido de modo extradiegético.

Na última vez, no final do filme, ouvimos a mesma versão de sintetizador, mas de modo extradiegético e num plano que mostra Haewon dormindo na biblioteca da faculdade e que emenda com os créditos finais. Teria tudo aquilo sido um sonho? Esse momento ilustra o “princípio da incerteza” que Warren (2015) considera rotineiro nos filmes de Hong. Com efeito, cenas com personagens dormindo e sonhando são comuns (um exemplo entre os filmes já evocados é o final de *Noite e dia*), provocando uma incerteza no espectador quanto ao estatuto da história. Se a versão do “Allegretto” em sintetizador nos remete aos três momentos diegéticos deslanchados pelo aparelho de Lee e, talvez, presente no sonho de Haewon, o fato de que ela, neste final do filme, seja extradiegética pode representar um comentário irônico do diretor.

Embora, no filme, a música de Beethoven seja quase sempre ouvida no arranjo *kitsch* de sintetizador, de sentido cômico e que alude aos excessos emocionais do personagem Lee, cabe dizer que a obra musical original, a *Sétima sinfonia* de Beethoven, pode ser considerada parte do início do movimento Romântico musical,²⁰ aspecto ainda mais evidente na *Sexta sinfonia*, considerada por musicólogos como semelhante à “música programática” característica do Romantismo. Como veremos nas análises dos dois próximos filmes, o Romantismo germânico é parte importante de suas trilhas musicais.

4 Na praia à noite sozinha (2017): Schubert, Romantismo europeu e ressonâncias

Como no já mencionado *Noite e dia*, em *Na praia à noite sozinha*, Hong lança mão do expediente de repetir um trecho de uma mesma obra do repertório clássico ao longo do filme. Neste caso, é o “Adagio” do *Quarteto de cordas em Dó Maior* D956, do compositor austríaco Franz Schubert, peça que se encaixa no Romantismo musical.²¹ São cinco incursões: duas no começo e final do filme, uma num momento estrutural essencial e duas em momentos bastante melancólicos, para os quais contribui muito a música de Schubert.

A melancolia dá o tom do filme como um todo e há uma causa externa: o filme foi realizado após o escândalo da descoberta do envolvimento da atriz Kim Min-hee com Hong, que era casado. Como relata Medeiros (2018), Min-hee, uma atriz em ascensão na época,

²⁰ Beethoven é um compositor no limite entre o período clássico e o período romântico.

²¹ Schubert é da mesma época de Beethoven e, assim como ele, também tem obras com características do período clássico, mas as utilizadas nos filmes de Hong condizem mais com o período romântico.

passou a ser hostilizada na mídia coreana e a perder trabalhos. O filme de Hong é praticamente uma recriação artística da situação por que passavam, já que sua protagonista, também atriz, vai para a Alemanha por ter se envolvido com um diretor coreano casado e, assim como Min-hee, passa a enfrentar dificuldades na indústria coreana. No primeiro terço do filme, a personagem Young-hee, vivida por Min-hee, está na Alemanha e, no restante, está, depois de muito tempo, de volta à Coreia, porém, num local costeiro afastado da capital Seul.

A música está presente no filme de outros modos, para além do quarteto de Schubert. Durante a primeira meia hora do filme, quando Young-hee está na Alemanha, vemos a personagem tocar num pequeno teclado eletrônico e se encantar com uma partitura numa livraria, cujo dono é compositor e toca para ela e sua amiga. Ele é Karl Feder, que efetivamente compõe “partituras simples”, como ele as define no filme – aí, há uma correlação com um filme anterior de Hong, com o título altamente referente a este, *Mulher na praia* (2006), pois, nele, a protagonista feminina é compositora e o protagonista masculino classifica sua obra como “simples”. Uma terceira forma de manifestação musical em *Na praia à noite sozinha* (2017) se dá quando Young-hee, já de volta à Coreia, canta longamente em frente ao café de um casal amigos.

O que ela canta (e, suspeitamos, também o que ela toca no início do filme²²) é uma composição do próprio Hong Sang-soo, o que justifica, além de suas escolhas musicais, enquadrá-lo no conceito de Gorbman (2007) de “música de autor”. A atriz relata, em entrevista:

Desde pequena, eu nunca tive dificuldades em aprender novas canções. Naquele dia [...], Hong Sang-soo me chamou em seu quarto e me disse que estava escrevendo uma pequena peça musical e que adoraria que eu a escutasse. Quando ele trabalha, há sempre um teclado junto, para ele relaxar. Ele começou a tocar espontaneamente as pequenas melodias, me pedindo para memorizá-las (Lepastier; Malausa, 2017, p. 40²³ *apud* Brasileiro; Medeiros; Veiga, 2021, p.160).

Já o “Adagio” do Quarteto D956 de Schubert, além de estar em partes bastante comuns para a música em outros filmes de Hong, como o início e o final, também marca a passagem temporal de dois anos e a mudança espacial da protagonista da Alemanha para a Coreia, de uma forma muito particular: vemos, inicialmente, Young-hee numa praia da Alemanha, de costas, olhando o mar. Em seguida, a personagem aparece ao longe, sendo carregada por um

²² Talvez seja uma composição de Dalparan, já que o seu nome aparece creditado, tal como visto no catálogo da mostra organizada por Brasileiro, Medeiros e Veiga (2021).

²³ LEPASTIER, J.; MALAUSA, V. Magique – Entretien avec Kim Min-hee. In: *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 734, 2017. *Apud* Brasileiro, Medeiros e Veiga (2021).

homem²⁴. De repente, vem uma tela preta e os créditos de um filme com os nomes reais das atrizes, e nos damos conta que a atriz Kim Min-hee está numa sala de cinema, sozinha. Seria tudo, até este momento, o filme visto por ela, sem relação com o que se seguiria? Por alguns minutos, o espectador fica perdido. Em outros filmes no diretor, é comum que em momentos como este o filme “comece de novo” ou comece uma nova história, tal como em *O filme de Oki* (2010). Porém, neste caso, quando a personagem sai do cinema e conversa com um amigo, entendemos que o que se seguirá é a continuação da história de Young-hee.

O “Adagio” de Schubert toca nesse momento de extrema desestabilização espectral, que é, ao mesmo tempo, um momento estrutural marcante no filme. Os outros dois trechos estão, cada um, dentro de um bloco, respectivamente, na Alemanha e na volta à Coreia do Sul, e se relacionam a momentos bastante introspectivos da personagem Young-hee. No primeiro, ela se abaixa até o chão, fazendo uma reverência, no meio de uma ponte no parque pelo qual passeia com uma amiga. A música continua enquanto vemos imagens do lago no parque e termina quando as duas amigas estão sentadas num banco. É aí que Young-hee explica à amiga que havia feito uma oração. Esse, aliás, é mais um elemento de ressonância com o já evocado *Mulher na praia* (2006), embora nesse filme seja o protagonista masculino quem faz uma reverência diante da natureza em um momento de melancolia. Embora não seja o nosso objetivo apontar as recorrências de todos os motivos visuais e narrativos nos filmes que analisamos, essa recorrência do gesto aponta para a sua importância na obra de Hong, e é relevante que, em *Na praia à noite sozinha* (2017), ela se dê num momento com música. É igualmente digno de nota que ambas as protagonistas femininas desses filmes tenham passado uma temporada na Alemanha, origem de algumas das referências do Romantismo neles.

Além de estar num momento de interioridade da personagem, relacionado aos seus sentimentos amorosos e à tristeza pelo que lhe aconteceu, as imagens do lago tranquilo num dia cinzento nos remetem ao Romantismo germânico, em que a natureza espelha os sentimentos humanos. Essa relação com o Romantismo também aparece antes do corte temporo-espacial, quando vemos Young-hee de costas, olhando para o mar: assim como nos planos analisados nos momentos de música em *Filha de ninguém*, na posição comum dos observadores da natureza nos quadros do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich. Em *Na praia à noite sozinha*, a figura humana é proporcionalmente menor do que no filme

²⁴ Não há explicação de quem exatamente ele é, algo confirmado por Hong em entrevista (Hugues, 2017), em mais um exemplo do “princípio de incerteza” em sua filmografia.

anterior, mais próxima das dimensões vistas nos quadros de Friedrich (figura 4).²⁵ É também numa praia, desta vez na Coreia, que o filme termina, com Young-hee andando à beira-mar.

Figura 4 - Protagonista de costas, olhando o mar, na Alemanha



Fonte: *Na praia à noite sozinha* (2017).

Em um de seus primeiros ensaios musicológicos, justamente sobre Schubert, Adorno (1982, p. 24) enumera imagens passíveis de serem associadas à música do compositor austríaco, como “[...] desertos negros de inverno estendendo-se à meia luz do sol, imemoriais como no sonho”²⁶. Essas são imagens também presentes na parte visual do filme de Hong: a praia no inverno alemão, no cair da noite, e o sonho da protagonista, numa sensibilidade bastante próxima à da música.

No segundo momento em que ouvimos o quarteto fora dos três momentos mais estruturais do filme, Young-hee acaba de ter uma conversa estranha com um amigo no café da esposa dele. Ela sai para se desvencilhar do embaraço da situação e cheira flores na parte de fora do café, até que o amigo a chama para irem encontrar outra velha amiga. Tanto neste momento como no anterior, a incursão extradiegética da música de Schubert se dá fora de diálogos, em momentos mais contemplativos, diferentemente do que acontece no filme *Silvestre* (2018), que analisaremos a seguir.

²⁵ Esta imagem, numa praia de maré baixa, nos lembra as de *Mulher na praia* (2006), embora essas sejam sequências à noite e sem o elemento do observador humano de costas.

²⁶ No original: “schwarze winterliche Einöde, im Zwielflicht der Nebensonnen ohne Zeit wie im Traum sicher streckend”

5 *Silvestre* (2018): excessos e contenções em conversas e música do Romantismo europeu

Silvestre (2018) é um filme estruturado em conversas de casais ou de grupos de três ou quatro pessoas²⁷, quase todas no mesmo café, cujo dono, como confirmado pela fala diegética de um dos personagens, adora música clássica ocidental²⁸. É como se Hong, nesse filme, criasse “a sua rádio”, semelhante ao que Tarantino (um dos diretores associados por Gorbman à “música de autor”) faz na sequência de tortura em *Cães de aluguel*, em 1992. Ou seja, embora pareça vir ao acaso, a música é pensada pelo diretor para servir de fundo a essas conversas, nas quais há uma recorrência do tema do suicídio, em relação ao qual os personagens têm reações ora excessivas, ora contidas. Nessas conversas, também é recorrente que uma proposição seja feita por um personagem masculino a uma mulher, que a recusa calmamente, por significar uma invasão de privacidade.

A música que toca no café denota, por vezes, um lirismo e a intimidade da música de câmara, como é o caso do *Improviso* de Schubert; outras vezes, ao contrário, a grandiloquência, como nas aberturas das óperas *Lohengrin* e *Tannhäuser* de Richard Wagner. As músicas de Schubert e Wagner apontam para esses diferentes aspectos do Romantismo europeu, mas as reações das personagens femininas são opostas a esses sentidos: o excesso da primeira personagem, que grita ao se lembrar do suicídio da amiga, ao lirismo calmo de Schubert²⁹; a contenção da segunda, diante da proposição de seu amigo de ir morar em sua casa, em contraste com o *crescendo* do “Prelúdio” de *Lohengrin*; a contenção da escritora –interpretada por Kim Min-hee, cuja personagem observa todos os outros no café–, que chega a interromper sua conversa frente à proposta de um desconhecido, um diretor de cinema, que quer observá-la durante alguns dias, enquanto se ouve a grandiosidade da abertura de *Tannhäuser* (figura 5).

No final do filme, aponta-se para uma reconciliação dos conflitos, também ao som de música clássica ocidental, mas não necessariamente na estética romântica. O segundo casal, o personagem cineasta e sua amiga, discutem animadamente sob o efeito do álcool (elemento bastante comum nos filmes de Hong). Ainda há, portanto, algumas falas e comportamentos excessivos, mas a música que ouvimos é o famoso cancan animado da opereta *Orfeu nos*

²⁷ Alexandre Garcia (2022) estudou esse filme dentro do conceito de “filme de conversação”. Uma definição inicial em sua tese parece se aplicar especialmente aos filmes de Hong: “obras ficcionais, nas quais conversas sobre coisas prosaicas dominam a história e a encenação, e que, coincidentemente, são feitas por equipes que possuem laços de cumplicidade, resultando em produções não muito populares”. (Garcia, 2022, p. 15).

²⁸ Há outras duas músicas em outros locais do filme: a canção country tradicional americana *Oh, Suzana!* e uma canção coreana.

²⁹ Embora, como nos lembra Adorno (1982), a morte sempre ronde a música de Schubert e ela possua uma grande carga de erotismo, longe do clichê normalmente evocado de sentimentalismo exagerado.

infernos, do compositor do fim do século XIX, Jacques Offenbach, num comentário irônico à grande agitação dos personagens.

Figura 5 - Três conversas ao som de Schubert e Wagner



Fonte: *Silvestre* (2018).

A conversa do primeiro casal passa a ter um tom bem mais conciliador do que o inicial, e essa placidez é corroborada pela do *Cânon* do compositor barroco Pachelbel. Após o final da música, ouvimos, mais uma vez, o prelúdio de *Lohengrin*: há um excesso, pois, a moça chora, mas é um choro de conciliação com o passado terrível do suicídio da amiga e do perdão concedido ao seu interlocutor. Ainda durante *Lohengrin*, quatro personagens de outra mesa convidam a personagem de Kim Min-hee a se juntar a eles, e o filme termina entre risadas e bebida.

Portanto, neste filme de interiores, a referência ao Romantismo está tanto na música quanto no desenvolvimento dos sentimentos durante a conversa, em *crescendos* e *decrecendos*, explosões e apaziguamentos.³⁰

³⁰ Garcia (2022) associa este filme a um estilo pictórico a partir de teorias de Wölfflin, da História da Arte, em contraposição a um estilo linear. A presença do pictórico nesse filme, na análise de Garcia, não é a partir de ressonâncias com a pintura romântica, como fizemos nos outros filmes, mas sim pela preeminência do caráter plástico dos gestos da câmera e dos enquadramentos.

6 Conclusão

Hong Sang-soo se mostra um diretor melômano digno do conceito de Gorbman (2007) de “música de autor”, com uso frequente de música clássica ocidental, repertório pelo qual ele tem especial apreço e que está presente em vários filmes ao longo de sua carreira.

Os três filmes destacados para análise têm relações com o Romantismo musical e pictórico europeu, seja pelo repertório escolhido – sendo Schubert e Wagner os artistas mais evidentes, embora as obras de Beethoven utilizadas em *Filha de ninguém* (2013) também possam ser consideradas parte do Romantismo – seja pelas imagens da natureza, especialmente as que mostram um observador de costas, remetendo às pinturas de Caspar David Friedrich.

Em *Na praia à noite sozinha* (2017), a música clássica é sempre extradiegética, diferentemente dos outros dois filmes, e traz uma melancolia não só da música em si, mas também da instância autoral, algo relevante se consideramos o contexto extrafílmico do longa-metragem. Já em *Filha de ninguém* (2013) e em *Silvestre* (2018), as músicas diegéticas se relacionam com reações excessivas dos personagens (em *Silvestre*, na conversa do primeiro casal) ou com o seu oposto, a contenção, gerando um significado irônico.

Em *Filha de ninguém*, o “Allegretto” da *Sétima sinfonia* de Beethoven, na forma de um arranjo para sintetizador, faz parte tanto da estrutura paramétrica do filme quanto do aspecto *kitsch* das sequências em que o ouvimos.

Hong não é o único diretor do Extremo Oriente que usa o repertório clássico ocidental com certa frequência. Entre seus compatriotas coreanos, podemos citar Bong Joon-ho (por exemplo, em *Parasita*, 2019) e Park Chan-wook (especialmente em seu último filme, *Decisão de partir*, 2021). No Japão, assim como na Coreia do Sul, a presença da música clássica ocidental na educação formal acaba resvalando para os filmes, como, principalmente, nos de Hirokazu Kore-eda – caso de *Pais e filhos*, em 2013 e *Após a tempestade*, em 2016 – e de Ryusuke Hamaguchi – em *Drive my car*, em 2021 e *Roda da fortuna e da fantasia*, em 2021. Nem todos esses diretores se encaixariam perfeitamente no conceito de “música de autor” de Gorbman, embora a designação pareça pertinente a Bong Joon-ho, levando-se em conta entrevistas dadas por ele e por colaboradores sobre a realização de *Parasita*.³¹

³¹ Todos esses dados fazem parte do mapeamento maior de nossa pesquisa de pós-doutorado. No caso de *Parasita* (2019), o diretor Bong disse ao compositor Jeong Jae-il que escrevera o roteiro ouvindo os compositores barrocos Handel e Vivaldi (no filme, há duas árias da ópera *Rodelinda* de Handel) e lhe solicitou uma música no espírito barroco, a qual ganhou o título de “Belt of Faith” e está numa sequência chave do filme (Han, 2020).

Em filmes mais recentes de Hong, que não foram incluídos nesse artigo, o diretor vem levando ao extremo o conceito de “música de autor”, criando, ele próprio, a música do filme, dispensando o trabalho com compositores e o uso de música clássica preexistente.

Financiamento

Bolsa Pós-Doutorado Júnior (PDJ) do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq).

Referências

- A CÂMERA de Claire. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: JeonwonsaFilm, 2017. (69 min).
- A MULHER que fugiu. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: JeonwonsaFilm, 2020. (77 min).
- A MULHER é o futuro do homem. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: JeonwonsaFilm, 2004. (88 min).
- A VIRGEM desnudada por seus celibatários. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: Miracin Korea, 2000. (126 min).
- ADEUS à linguagem. Direção: Jean-Luc Godard. França: Centre national du cinéma et de l'image animée, 2014. (69 min).
- ADORNO, T. Schubert. In: ADORNO, T. **Musikalische Schriften IV**: moments musicaux, impromptus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BRASILEIRO, S.; MEDEIROS, V.; VEIGA, I. (org.). **Encontros à deriva**: retrospectiva Hong Sang-soo. Cotia: LDC, 2021.
- BURCH, N. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CERTO agora, errado antes. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: Jeonwonsa Film, 2015. (121 min).
- CHION, M. **La musique au cinéma**: les chemins de la musique. 2. ed. rev. e aum. Paris: Fayard, 2019.
- CONTO de cinema. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: Jeonwonsa Film, 2005. (89 min).
- DE VALCK, M. **Film festivals**: from European geopolitics to global cinephilia. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- DIÁRIO de um padre. Direção: Robert Bresson. França: UGC, 1951. (115 min).

FILHA de ninguém. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: Jeonwonsa Film, 2013. (90 min).

GARCIA, A. **Filmes de conversação**: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico. 2022. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

GORBMAN, C. Auteur music. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (org.). **Beyond the soundtrack**: representing music in cinema. Los Angeles: University of California Press, 2007. p. 149-162.

GREIG, D. **Baroque music in post-war cinema**: performance practice and musical style. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

GUY, N. Garbage truck music and sustainability in contemporary Taiwan: from cockroaches to Beethoven and Beyond. In: COOLEY, T. (org). **Cultural sustainabilities**: music, media, language, advocacy. Urbana: University of Illinois Press, 2019. p. 63-74.

HAN, K. Bong Joon-ho and his Parasite composer struggled to perfect the film's key song. **Polygon**, New York, 8 Apr. 2020.

KIM, K. **Virtual hallyu**: Korean cinema of the global era. Durham: Duke University Press, 2011.

KLINGER, G. Catching up with Hong Sang-Soo. **Notebook Mubi**, London, 10 May 2011.

KOREN, A. **Crystallizing time**: fragmentary narratives in the films of Hong Sang-soo. 2017. Dissertação (Mestrado em Art and Media Studies) - Norwegian University of Science and Technology, Trondheim, 2017.

KWANG, O. No "Korean Wave" here: western classical music and the changing value system in South Korea. **Southeast Review of Asian Studies**, Champaign, v. 31, p. 56-68, 2009.

HUGUES, D. "There are Miracles": a conversation with Hong Sang-soo. **Notebook Mubi**, London, 16 Nov. 2017.

MAIMETS-VOLT, K. Arvo Pärt's Tintinnabulimusic in film. **Music and the Moving Image**, Illinois, v. 6, n. 1, p. 55-71, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.6.1.0055>. Acesso em: 23 mar. 2024.

MEDEIROS, V. **Amores interessantes**: processo, forma e afeto no cinema de Hong Sang-Soo. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MULHER na praia. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: Bom Film Productions, 2006. (100 min).

NA PRAIA à noite sozinha. Direção: Hong Sang-soo. Coréia do Sul: Jeonwonsa Film, 2017. (101 min).

NOITE e dia. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: Bom Film Productions, 2008. (144 min).

O DIA em que ele chegar. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: Jeonwonsa Film, 2011. (79 min).

O DIA em que o porco caiu no poço. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: Dong A.Exports, 1996. (116 min).

O FILME de Oki. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: Jeonwonsa Film, 2010. (80 min).

O PODER da província de Kangwon. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: Miracin Korea, 1998. (108 min).

O PORTAL do regresso. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: MiracinKorea, 2002. (115 min).

PARASITA. Direção: Bong Jooh-ho. Coreia do Sul: CJ Entertainment, 2019. (132 min).

PATIER, D. **Schubert**: le promeneur solitaire. Paris: Gallimard, 1994.

SILVESTRE. Direção: Hong Sang-soo. Coréia do Sul: Jeonwonsa Film, 2018. (66 min).

VOCÊ e os seus. Direção: Hong Sang-soo. Coréia do Sul: Jeonwonsa Film, 2016. (86 min).

WARREN, B. **Somewhere between fiction and fiction**: disentangling partial-geometric narratives in the cinema of Hong Sang-soo. 2015. Dissertation (Master of Arts - Film Studies) - Concordia University Montréal, Canada, 2015.

YANG, M. East Meets West in the concert hall: Asians and classical music in the century of imperialism, post-colonialism, and multiculturalism. **Asian Music**, Austin, v. 38, n. 1, p. 1-30, 2007.

Classical music and style in Hong Sang-soo's cinema: parametric structure and European Romanticism

Abstract

European classical music is a common part of formal education in East Asia, and it features in several films by South Korean filmmaker Hong Sang-soo. It is a repertoire that personally interests him, as stated in interviews, and the director is active in the creation and choice of music in most of his films, in a process that corresponds to Gorbman's concept of "auteur music". The aim of this article is, after a brief appreciation of the use of music in Hong's films up to 2020, with an emphasis on the classical repertoire, to highlight three of them – *Nobody's daughter* (of 2013), *On the beach at night alone* (of 2017) and *Grass* (of 2018) – due to the relevance of music in their structure, especially musical works related to European Romanticism, as well as of images that refer to pictorial Romanticism. To reach this, film analysis methods

were employed. In *Nobody's daughter*, Beethoven's music is part of a parametric structure – defined by Bordwell and applied to Hong's filmography by Medeiros – in moments with an excess of emotion. In *On the beach at night alone*, Schubert's music marks key structural and melancholic moments. In these two films, we relate the images of the moments with music to paintings by German romantic Caspar David Friedrich. In *Grass*, Schubert and Wagner play in the background of tense dialogues, and there are relationships between the movements of the music and of the dialogue, with contrasts between the grandeur of the music and the restraint of the characters, or vice-versa.

Keywords

music; cinema; Hong Sang-soo; romanticism; parametric structure

Autoria para correspondência

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim
luizabeatriz@yahoo.com

Como citar

ALVIM, Luíza Beatriz. Música clássica e estilo no cinema de Hong Sang-soo: parametria e Romantismo europeu. **Intexto**, Porto Alegre, n. 56, e-138127, 2024. <https://doi.org/10.19132/1807-8583.56.138127>

Recebido: 22/01/2024

Aceito: 18/02/2024



Copyright (c) 2024 Luíza Beatriz Alvim. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.