

MÚSICA & CENA

“Music and Scene”

Rogério Sobreira*
Pesquisador Mestrando
Escola de Música e Artes Cênicas
Universidade Federal de Goiás

Anselmo Guerra*
Professor Associado
Escola de Música e Artes Cênicas
Universidade Federal de Goiás

RESUMO: Trilha sonora é sempre fundamental para materialização de conceitos e metáforas em cena nas mais distintas áreas das artes dramáticas. Estudar a relação entre ambos abre um novo campo interpretativo, no qual sua origem necessita ser compreendida. Esse artigo tem como objetivo estruturar e nortear esse objeto de pesquisa agrupando teorias e referências sobre música de cinema, porém estabelecendo sua relação primordial com o teatro, sistematizando conceitos e elaborando projeções sobre a relação entre música e cena. Considerações teóricas foram baseadas em autores como Michel Chion, Cláudia Gorbman, Ney Carrasco. Observa-se nesse estudo como a trilha sonora, com o passar dos anos, pode interagir tanto de forma descritiva quanto atuar de forma mais subconsciente, fundida à cena, onde o som deixa de ser percebido como um ente à parte.

Palavras-chave: Trilha Sonora, Música, Cena, Teatro, Cinema.

ABSTRACT: Soundtrack is often quoted as a fundamental aspect to synthesize concepts and metaphors on a scene even in the most different areas of dramatic representation. The study of the relationship between them must be understood. This article aims to structure and guide this research object grouping theories and references on the subject, systematizing and developing concepts projections about the relationship between music and dramatic art and also its origins on theatre. Theoretical considerations were based on authors such as Michel Chion, Claudia Gorbman, Ney Carrasco. It is observed in this study that the soundtrack, over the years, interacted in a less descriptive way and acted in a more subconscious way, fused to the scene, where the sound is no longer perceived as a being apart.

Keywords: Soundtrack, Music, Scene, Theatre, Cinema.

A sintonia estabelecida entre música e cena é assunto recorrente desde o surgimento da interação entre esses dois campos artísticos. Esse artigo busca apontar o legado dessa união que se estende através dos séculos e a transição da trilha sonora de teatro para cinema. O filósofo Friedrich Nietzsche, em seu livro *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, há mais de um século, já observava a conexão profunda entre música e cena, especialmente a partir de uma análise dos componentes míticos dos deuses gregos Dionísio (teatro) e Apolo (música), na origem da tragédia grega. Suas ponderações tornaram-se referência tanto no campo da arte quanto no da filosofia, estabelecendo um marco reflexivo em ambos. Este artigo, busca sintetizar idéias que se consolidaram na discussão acerca da música de cena, focando especialmente no desenvolvimento da trilha sonora no cinema, a partir dos desenvolvimentos herdados do teatro, da dança e da ópera.

Para dar início a estas reflexões sobre música e cena, será feita uma breve análise acerca do conceito de leitmotiv, o qual se mostrará fundamental para compreender um aspecto de grande importância no que tange ao tema proposto.

O compositor e diretor teatral Richard Wagner (1813-1883), além de conhecido pela

complexidade musical de sua obra (harmonias ricas em sua orquestração, a introdução do cromatismo extremo e rápidas modulações de tom), também manifestava fortes preocupações estéticas em suas óperas. Por não concordar com o modelo de óperas vigente na Europa, Wagner criou, além da música, o *Libreto* que continha sua própria dramaturgia para a sua obra. Além disso, tinha em mente o conceito de *Obra de Arte Total*, na qual arquitetura, dança, poesia, dramaturgia e música estão todas interligadas em um único conceito, a fim de ressaltar a intensidade dramática da obra. Este noção de totalidade se mantém ainda hoje e conforme aponta Carrasco (1993, p. 75) “O cinema realizou o sonho de Wagner com sua preocupação estética envolvendo as artes em sua produção [...]”. Além disso, a música de cena moderna, principalmente a cinematográfica, possui forte influência da música do período romântico por supervalorizar sentimentos como o amor, o ódio e atitudes heróicas.

A técnica que mais contribuiu para moldar a música de cena nos padrões que conhecemos hoje, introduzida por Richard Wagner em suas obras, é o Leitmotiv. A autora Elisabete Marques Jesus de Sousa, em sua tese de mestrado *A técnica do leitmotiv em der Ring des Nibelungen de Richard Wagner e em Buddenbrooks de Thomas Mann*, menciona a

explicação do teórico Arnold Whithall para o *Leitmotiv*:

Embora seja possível uma tradução literal - motivo condutor -, o termo original alemão é consensualmente mantido em musicologia. *Leitmotiv* designa um tema ou outra ideia musical coerente, claramente definido por uma identidade formal, a qual permite a sua identificação, mesmo que modificado, em aparições subsequentes, a partir da sua primeira exposição. O *Leitmotiv* representa uma pessoa, um objecto, um lugar, uma ideia, um estado de espírito, uma força sobrenatural ou outro componente da acção dramática da obra musical. Uma aparição subsequente toma habitualmente a forma de uma variação, que consiste em alterações de ritmo ou na estrutura dos intervalos, em novas harmonizações, ou numa orquestração ou num acompanhamento diferentes; os motivos apresentam-se, assim, sob formas musicais múltiplas, podendo distinguir-se quase isolados, ou pelo contrário, associados a outros, dando origem, nalguns casos, a um motivo diferente, encontrando-se a procura de novos efeitos formais sempre em relação directa com a acção dramática (WHITHALL apud SOUSA, 1999, p 53,54)

Assim, no âmbito da trilha sonora podemos apontar o *Leitmotiv* (também conhecido como tema) como qualquer melodia, ou progressão harmônica distinta que toca mais de uma vez durante o filme ou espetáculo. Esta melodia ou progressão melódica de curta duração pode ser introduzida na música de diversas maneiras, com diferentes instrumentos, podendo mudar a sua harmonização, seu ritmo

e seu contexto, porém para que o *Leitmotiv* seja realmente efetivo, essa melodia de curta duração deverá sempre ser reconhecida pelo espectador.

Além disso, o chamado tema também possui a função de gerar intencionalidade dramática na trama, agindo como a *voz do personagem*. Sobre esse conceito, o *Leitmotiv* o teórico Martin Weyer afirma:

[...] O *Leitmotiv*, sendo uma frase musical, deve condensar tanto o gesto ou a ação associados ao seu aparecimento, como a palavra proferida e a personagem que inicialmente lhe deu voz; deste modo, o *Leitmotiv* possibilita o exercício de uma intencionalidade dramática, visto que o compositor pode reunir, através de sucessivas variações e associações de *Leitmotiv*, o que agora se vê e ouve com o que se viu e ouviu [...] Os traços distintivos do *Leitmotiv* wagneriano são, pois, a plasticidade da forma e da função e a referencialidade, ou por outras palavras, um carácter móvel que permite a sua inserção em diferentes momentos da textura musical, de modo a servir o desenrolar da ação dramática, bem como a possibilidade de denotar uma personagem ou um objeto e mesmo uma situação. (WEYER apud SOUSA, 1999, p 55)

Note-se que os padrões do *Leitmotiv Wagneriano*, criados originalmente para o teatro, aplicam-se perfeitamente ao que conhecemos como o tema na música de cena. Além da função de representar um personagem, um lugar e até uma situação, com padrões melódicos, Michel Chion menciona o poder que o *Leitmotiv* tem de

simbolizar o subconsciente do personagem:

Already in Wagner's Work there are themes in the orchestral fabric that embody a character's unconscious giving voice to what the character does not know about himself (CHION, 1994, p 53)

Nesse sentido, o tema apresenta a visão do personagem e pode dar “pistas” para o público sobre a sua transformação ou estado psicológico, também pode alertar sobre um destino inevitável ou trágico que é desenvolvido na trama. Especulações à parte, fato é que o leitmotiv se tornou uma maneira rápida e efetiva de sintetizar todo conteúdo e conceito de uma obra dramática.

Como não se lembrar do maligno personagem Darth Vader, da saga *Star Wars*¹, de George Lucas, ao ouvir as primeiras notas da sua “Marcha Imperial”? Ou como não relembrar da grande homenagem à história do cinema feita na última cena de *Cinema Paradiso*² ao ouvir o *Love Theme*, feito por Ennio Morricone. O *Leitmotiv* é também utilizado no filme *The Godfather*³, com o intuito de enfatizar a transformação do personagem Michael Corleone (interpretado por Al Pacino). O compositor Nino Rota, trabalha a música acompanhando sua trajetória e dando pistas de sua transformação, o que enfatiza a frase do teórico Michael Chion de que o leitmotiv dá a voz de um sentimento ou de uma transformação

que nem mesmo o personagem tem consciência de que irá passar. Durante os 175 minutos de duração do filme, temos um exemplo clássico de como temas musicais ajudam a direcionar o ponto de vista do espectador. Exemplos não faltam para demonstrar o sucesso dessa técnica de cinema que é usada até hoje por compositores do mundo inteiro, tanto para filmes de enormes estúdios de Hollywood, quanto para filmes independentes de baixo custo.

Teorias sobre o surgimento da música no cinema

Desde o surgimento da música no cinema, diversos teóricos buscaram explicar sua função dentro da película, argumentando sobre as inúmeras possibilidades interpretativas que ela exerce nos filmes e enumerando uma série de padrões que se consolidaram durante seu amadurecimento em quase um século de existência do cinema. Porém, durante todos esses anos uma pergunta se manteve constante: Porque a música? Devido ao fator não verbal e a possibilidade de inúmeras interpretações, o cinema se apoiou na música desde sua gênese. Para responder essa pergunta, Claudia Gorbman, no livro *Unheard Melodies*, faz um apanhado de teorias que buscam explicar os primeiros passos da música de cinema.

Argumentos Históricos

Gorbman afirma que um dos principais motivos para o advento da música nos estágios primários do cinema é de cunho histórico. Ela ressalta que era natural que a música estivesse presente no cinema, pois já esteve presente em quase todas as expressões artísticas da humanidade. A autora adiciona:

Music and dramatic representation is often pointed out, have weathered many centuries as a team. Starting no doubt even before the Greeks, continuing through the Middle Ages and the Renaissance, and resurfacing to popularity in the late 18th century French *mélodrame*, the tradition of accompanying drama with music simply passed along into a variety of 19th century forms of popular entertainment, and finally into the new cinematic medium (GORBMAN, 1987, p 33)

Também, como fator histórico a autora aponta a importância do Melodrama Francês⁴, que teve a função de “preparar” o público e as salas para a música ao vivo. Para o Melodrama, a música era tão importante, que chegava a suprir os diálogos dando a carga emocional necessária para a cena. Os teóricos Manvel e Huntley (1975), autores do livro *The technique of film music*, mencionam a importância do melodrama e da chamada música incidental para o surgimento do cinema.

Melodrama productions were enhanced by the

powerful emotion simulant provided by what was called incidental music... by the time that cinema was born the pianist and the orchestra had been established in the living theatre (MANVEL&HUNTLEY apud GORBMAN, 1987, p 33)

A música do melodrama tinha a função de anunciar a entrada de personagens, pontuar o interlúdio de cenas e dar a emoção necessária em cenas com maior carga dramática. Os autores acima também mencionam a chamada música incidental, que não era composta exclusivamente para a peça, mas vinham de um repertório popular que o público já estava familiarizado.

Argumentos Estéticos

Os argumentos de cunho estético apontam que o cinema mudo da época não causava a ilusão de realidade. Não só pela baixa qualidade da imagem, mas também pela falta de sons que justificassem o movimento apresentado nas telas. Além disso, a música não só tinha a função de dar profundidade a projeção como suprir parâmetros básicos como o ritmo da imagem. O teórico London (1936), autor do livro *Film Music*, aponta a seguinte teoria:

The reason which is aesthetically and psychologically most essential to explain the need of music as an accompaniment of the silent film is without doubt the rhythm of the film as an art of movement. We're not accustomed to apprehend movement as an artist

form without accompanying sounds or at least audible rhythms (LONDON apud GORBMAN, 1987, p 38)

Confirmando a teoria do surgimento da música de cinema devido ao fator estético, o compositor e teórico Michel Chion, em seu livro *Audio-Vision – Sound on Screen*, menciona a importância do som na percepção de tempo e imagem no seguinte exemplo:

Imagine a peaceful shot in a film set in the tropics, where a woman is ensconced in a rocking chair on a veranda, dozing, her chest is rising and falling regularly. The breeze stirs the curtains and the bamboo wind chimes that hang by the doorway. The leaves of the banana tree flutter in the wind. (CHION, 1994, p. 18, 19)

A cena descrita em seu livro serve de ilustração para a seguinte constatação: essa descrição poética da cena poderia facilmente ser projetada de seu último frame para o seu primeiro sem mudar absolutamente nada. Porém, os sons do ambiente e a trilha sonora adicionam um “espaço sonoro” ao cinema, podendo indicar a ordem dos eventos, situando a imagem no espaço.

Argumentos psicológicos e antropológicos

A autora menciona as teorias de Eisler e Adorno (1947), em seu livro *Composing for*

Films:

They agreed with those who stress music's compensatory or mediating function in the new technological circumstances of the cinematic spectacle. The argument runs that sound, in the form of music, gave back those “dead” photographic images some of the life they lost in the process of mechanical reproduction (EISLER&ADORNO apud GORBMAN, 1987, p 38)

Sendo assim, a música no cinema também pode ter contribuído para o fator “humanizador” da imagem da época. Pois era uma experiência um tanto quanto assustadora para a população assistir a imagens fantasmagóricas de filmes em preto e branco em uma superfície bidimensional. Com isso, para amenizar o sentimento angustiante da platéia, a música foi introduzida no cinema.

Embora muitas dessas teorias tenham surgido com o intuito de antagonizar outras, é certo que todas ajudam a compreender a gênese da música no cinema. Durante o cinema mudo já podemos observar o surgimento padrões herdados da ópera e do melodrama, em como a música de cena deve operar nas telas. Com o advento da voz no cinema, este se equiparou ao teatro no aspecto sonoro, e assim, a música passou a coexistir com outras três dimensões do som em cena: a sonoplastia, que reproduzia o som ambiente, efeitos especiais e a voz dos atores.

Com isso, o número de teorias e técnicas sobre esse assunto foi ampliado. Seguem nos próximos tópicos as principais teorias que norteiam o uso da música no cinema falado.

Mickeymousing

Uma das primeiras técnicas da música de cinema, surgiu nos desenhos de animação da Walt Disney, no qual a música de cena ocupa quase toda a duração do filme, traçando um paralelo rítmico com a ação representada na cena. Claudiney Carrasco, professor doutor no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, autor da dissertação de mestrado *Trilha Musical - Música e Articulação Rítmica*, faz o seguinte comentário sobre essa técnica de cinema dos anos 1930:

Por *mickeymousing* entende-se o tipo de construção onde a trilha musical está diretamente vinculada à ação filmada. É um tipo de trilha musical que tem um caráter bastante descritivo, parece estar sempre comentando as imagens. O vínculo se dá, numa primeira instância, pelo aspecto rítmico, ou seja, música e imagem se desenvolvem com um andamento similar e possuem o mesmo grau de atividade rítmica. Mas apesar da instância rítmica ser primordial, também nos níveis melódico e de instrumentação pode dar-se a correspondência. (CARRASCO, 1993, p 40)

O ritmo no *mickeymousing* (termo derivado do personagem Mickey Mouse da

Disney) é novamente um ponto importante para se compreender melhor essa técnica de música de cinema. Associado com a imagem, o ritmo, junto com frases melódicas, tem o poder de “comentar” a cena, adicionando um novo ponto de vista ao filme. Carrasco reforça esse ponto e retoma a discussão dessa técnica em outro trecho de sua tese.

Um aspecto fundamental da técnica de *mickeymousing* diz respeito ao ritmo. Uma das suas principais características é a correspondência rítmica entre a ação filmada e a música. A dimensão temporal da música, andamento e ritmo, tem o poder de inserir-se na ação sem provocar uma interferência tão exagerada quanto aquela que é produzida pelo comentário melódico, ou timbrístico. Assim, é comum encontrarmos passagens em filmes onde a música paraleliza ritmicamente a ação filmada, mas não se sobrepõe a ela como um comentário permanente, excessivo, permitindo que ela flua livremente e colaborando nesse fluir. (CARRASCO, 1993, p 93)

Porém, com o passar dos anos e com a evolução dos métodos de se fazer cinema e se contar histórias, o *mickeymousing* caiu em desuso. Carrasco chama essa técnica dos primórdios do cinema de ultrapassada por outras melhores quando se trata de música para cenas dramáticas, pois a interferência excessiva da música causa um “ponto de vista” muito gritante no filme, podendo esconder interpretações mais sutis sobre as cenas. Sobre o desuso dessa técnica

Carrasco comenta:

Embora necessária e altamente funcional no que diz respeito aos desenhos de animação, o *mickeymousing*, quando aplicado ao filme dramático tende a ser visto como um tipo de técnica superado e ineficiente. Isso ocorre porque o *mickeymousing*, dentre todos os tipos de correlação entre som e imagem, é aquele que provoca a maior interferência na ação. A partir do momento em que a música ilustra e comenta a ação, o narrador se torna “onipresente” e impede que essa ação se desenvolva por conta própria. A interferência excessiva do narrador, também provoca uma diminuição das possibilidades conotativas que tal ação pode assumir junto ao público, pois ela direciona o seu significado com base no ponto de vista do narrador. (CARRASCO, 1993, p 92)

É evidente que o *mickeymousing* ajudou a estabelecer uma das primeiras tentativas bem sucedidas de se fazer música de cinema, assim como o seu desuso se tornou natural, pois ainda haviam muitas outras possibilidades a serem testadas nos filmes das décadas de 1940 e de 1950. Porém, até os dias de hoje compositores usam esta técnica visando um comentário mais incisivo em uma cena de comédia ou para satirizar filmes clássicos, além de sempre ser uma alternativa válida para novos desenhos animados.

Métodos de Análise Audiovisual de Claudia Gorbman e Michel Chion

Em seu livro *Unheard Melodies*, Gorbman também destaca uma série de possibilidades observadas pelo compositor de cinema dos anos 1930 Max Steiner. Na sua visão, existe um padrão para a trilha sonora se inserir no modelo Hollywoodiano de filmes que, para isso, deve atender os seguintes conceitos:

I - Invisibilidade

O aparato técnico da música de cinema não diegética⁵ (como os microfones, músicos da orquestra) não deveria aparecer. Para comprovar esse conceito a autora cita o artigo *Film Sound Technology*, do autor Charles F. Altman:

The assumption that sound-collection devices must be hidden from the camera is [...] along with the complementary notion that all image-collection noises (camera sounds, arc lamps, the director's voice, etc) must be hidden from the soundtrack – the very founding gesture of the talkies (ALTMAN apud GORBMAN, 1987, p74)

Assim como aparatos técnicos da produção visual, câmeras, membros da equipe de produção e outros são “cortados da cena”, o chamado conceito da invisibilidade deveria ocultar os aparatos técnicos utilizados para se fazer a música de cena.

Assim como aparatos técnicos da produção visual, câmeras, membros da equipe

de produção e outros são “cortados da cena”, o chamado conceito da invisibilidade deveria ocultar os aparatos técnicos utilizados para se fazer a música de cena.

Esse conceito pode parecer de uso exclusivo do cinema devido ao avanço tecnológico atingido com a edição de imagens e a mixagem de som, mas podemos encontrar exemplos da música “invisível” datados do início do século XVIII no trabalho do compositor francês Hector Berlioz, que em sua *Symphonie fantastique* usou instrumentos fora do palco, como Oboé e tímpanos. Para ilustrar eventos dessa história, o maestro Mariss Jansons no vídeo *Berlioz - Symphonie fantastique (Mariss Jansons conducts, Proms 2013)*⁶ comenta sobre o mundo sonoro criado por Berlioz:

“Embora poucas pessoas façam o uso da percussão fora do palco, Berlioz queria dar a impressão de uma tempestade vindo, um tornado, eu pensei muito sobre isso e quando os tímpanos são usados no palco todos vêem o instrumento e realmente não fica tão interessante, mas quando se toca de fora do palco você realmente sente que o som está vindo de fora, como se fosse um fenômeno da natureza, também existem sinos que tocam para remeter a uma igreja e esses sons precisam estar distantes”

Outro exemplo da música não diegética que data de séculos atrás tem novamente suas raízes no trabalho criativo do compositor

Richard Wagner, que ao construir seu próprio teatro, o *Bayreuther Festspielhaus*, não só colocou alguns instrumentos fora do palco mas a orquestra inteira embaixo do palco, criando o fosso, ou pelas palavras de Wagner, o “Abismo místico” contribuindo para a completa imersão do público na história, já que o som da orquestra é absorvido pelo público de forma não diegética.

II - Inaudibilidade

A música de cena deve ser “inaudível”, se subordinando aos diálogos e aos eventos dramáticos em cena. A autora adiciona que o seu clima e ritmo devem complementar o andamento dramático e emocional do filme.

Ao ver uma cena não notamos a presença da trilha sonora, porém, esse conceito afirma que a música pode ter sido composta com esse intuito. Além disso, a trilha sonora tem o poder de afetar o público de forma inconsciente, gerando texturas que sutilmente contribuem para a carga dramática da cena. Reforçando esse caráter da música estar subordinada à voz e sonoplastia da cena, Gorbman cita o compositor Leonid Sabaneev:[...] In general, music should understand that in cinema, it should nearly always remains in the background [...] (SABANEEV apud GORBMAN, 1987, p76).

É importante, segundo o autor, ter em mente que a música jamais deve estar em primeiro plano, pois ela trabalha em função da cena.

III - Significador de emoção

A música pode dar emoção às cenas. A autora afirma que a imagem do cinema, assim como o som das vozes e o som ambiente tem funções objetivas dentro do filme. Cabe à música trazer os sentimentos intuitivos, românticos, irracionais do público.

Music is seen as augmenting the external representation, the objectivity of the image-track with its inner truth. We know that composers add enthralling music to a chase scene to heighten its excitement, and string orchestra inflects each vow of devotion in a romantic tryst to move spectators more deeply, and so on. Above beyond such specific emotional connotations, though, music itself signifies emotion, depth, the observe of logic. (GORBMAN, 1987, p 79)

Assim como na citação acima, Gorbman menciona que a força da música, por si só já é um significador de emoção.

IV - Sugestão narrativa

A trilha sonora, também pode exercer funções narrativas no cinema enfatizando e

apontando as escolhas do diretor. Além disso, a autora menciona a grande importância da música na abertura e no encerramento do filme na citação abaixo:

[...] Music normally accompanies opening and end titles of a feature film. As background for opening titles, it defines the genre [...] and sets a general mood [...] further it often states one or more themes to be heard later accompanying the story. (Idem, p 82)

Gorbman também menciona a função da música nas últimas cenas, com o seu poder de lembrar os principais conceitos e dar o “arremate” no filme:

Ending music tends to strike up the final scene and continues (or modulates) behind the ends credits. [...] often, it consists of an orchestral swelling with tonal resolution, sometimes involving a final statement of the score's main theme (Idem, p.82)

Além da importância nos primeiros e últimos momentos do filme, a música dentro da sugestão narrativa indica pontos de vista, estabelece ambientações necessárias para as cenas, dá pistas geográficas e históricas sobre o ano e local da produção e muitas outras possibilidades.

V – Continuidade

Na dinâmica de um filme, é comum que a mudança de cenas seja feita de forma imprevista pelo espectador e a trilha sonora, quando utilizada nesses espaços, conecta as imagens e dá unidade à obra. Sobre isso, Gorbman afirma:

Virtually everyone who has written about standard film music agrees that music “fills the tonal spaces and annihilates the silences without attracting special attention to itself [...] Hollywood’s narratives tends to be based on action, not reflection. (Idem, p 89)

Music also bridges gaps between scenes or segments; the classical film uses it for transition. Typically, music begins shortly before the end of scene A and continues into a scene B. Or perhaps, A’s music will modulate into a new key as scene B begins. (Idem, p. 90)

Ao invés de uma música acompanhar exatamente cada cena, ela serve de ponte entre uma cena e outra, preenchendo os vazios entre as imagens.

VI - Unidade

Compor uma trilha sonora não é apenas fazer um apanhado de músicas aleatórias, um conceito deve unir todos os trechos, seja ele o uso de *leitmotifs*, ou o uso de determinada instrumentação que permeia a obra, o fato é que a música em uma obra, como visto antes, pode trazer informações tais como o gênero, época em que se passa e temática abordada.

Apesar desses padrões apontados pela autora serem utilizados até hoje no cinema, é importante ressaltar que não se tratam de regras intocáveis, já que algumas antagonizam outras. O *mickeymousing*, por exemplo, quebra a teoria da música inaudível pela sua intervenção constante no diálogo som-imagem do filme. Esses padrões podem ser quebrados em função do uso de outro conceito que exemplifique melhor as preferências do diretor.

Na obra *Audio-Vision* (CHION; 1989, p. 8), o teórico, compositor e cineasta Michel Chion cita seu outro livro *Le Son au Cinéma* (1985), que aborda conceitos que norteiam a produção da música de cinema. Segundo ele, existem basicamente, duas formas de se criar emoção (Pathos⁷) em relação à situação apresentada nas telas.

Por um lado, a música de cena pode expressar diretamente a sua participação no sentimento dela, acompanhando o ritmo, fazendo analogias de timbres e fraseados com o que é apresentado nas telas. Esta música também irá obedecer a certos códigos culturais como tristeza, alegria, movimento, entre outros. Neste caso a música é **Empática**. Ressaltando a habilidade de acessar os sentimentos dos outros.

Por outro lado, a música de cinema pode também exibir uma notável indiferença da situação, progredindo num firme distanciamento do que ocorre na tela. Este tipo de justaposição com a música antagonizando a cena não tem a intenção de tirar a emoção, mas sim reforçá-la. Outro caso de um efeito importante na música **Anempática** é quando após uma cena muito violenta ou um personagem importante para o filme morre, um som que se origina na cena continua e se torna mais intenso (como um barulho de helicóptero ou tiros), como se nada tivesse acontecido. Exemplos desse efeito podem ser encontrados nos filmes *Gladiador*⁸ de Ridley Scott, na cena final, e em *Apocalypse Now*⁹ de Coppola, na qual o ventilador faz alusão ao som do helicóptero.

Chion, também propõe em seu livro, uma série de possibilidades que envolvem a análise audiovisual. Segundo ele, o ponto de partida para uma análise audiovisual é questionar sobre os seguintes aspectos:

The kind of audiovisual analysis that I propose [...] is also an exercise in humility with respect to the film, television, or video sequences we audio-view. "What do I see?" and "What do I hear?" are serious questions, and in asking them we exercise our freedom and renew our relation to the world. They also lead us into a process of stripping away old layers that guarded our own perceptions, which we've been feebly protecting as if somehow they could only

survive in shameful obscurity, hidden away from others. (CHION, 1994, p. 186)

Além disso, o autor menciona que podemos também nos pautar em um vocabulário próprio para analisar música de cena, já que às vezes é muito mais fácil utilizar palavras ou termos não técnicos quando se faz alusão ao efeito audiovisual. Sobre isso ele apresenta a seguinte linha de raciocínio:

Audiovisual analysis must rely on words, and so we must take words seriously - whether they are words that already exist, or ones being invented or reinvented to designate objects that begin to take shape as we observe and understand. [...] But even so, every language already offers a certain corpus of words that designate different types of sounds. Some of these words are quite precise and evocative. There is no reason to consider them the exclusive reserve of novelists. (CHION, 1994, p. 186)

Muitas palavras no vocabulário sonoro dão maior precisão do que termos técnicos, como "*tremolo*", "*click*", "*screech*". É mais fácil identificar o som a partir delas do que tentar procurar equivalentes na linguagem musical.

Métodos de observação de Michel Chion

Chion propõe dois métodos de análise da trilha sonora no âmbito audiovisual. São eles:

I – Mascaramento

Com o intuito de analisar as dimensões sonoras (Som de cena, trilha sonora, efeitos especiais e voz de atores) e a sua influência sobre as imagens, Chion utiliza o método chamado Mascaramento, que consiste em:

Screen a given sequence several times, sometimes watching sound and image together, sometimes masking the image, sometimes cutting out the sound. This gives you the opportunity to hear the sound as it is, and not as the image transforms and disguises it; it also lets you see the image as it is, and a sound recreates it. In order to do this, of course, you must train yourself to really see and really hear, without projecting what you already know onto these perceptions. It requires discipline as well as humility. (CHION, 1994, p. 187)

O mascaramento visa ouvir e ver som e imagem puros, sem intervenções de fatores externos. Além disso, o autor sugere pausas durante a atividade para descansar o olhar e os ouvidos e assim chegar ao método de análise proposto, Chion adiciona:

There is probably no ideal order in which to observe an audiovisual sequence. But I propose that discovering the sonic elements and the visual elements separately, before putting them back together again, will dispose us most favorably to keep our listening and looking fresh, open to the surprises audiovisual encounters. (CHION, 1994, p. 187, 188)

É importante que se faça essa técnica em

um local longe de interferências externas, tais quais barulhos e luzes, além de também estar disposto a se concentrar plenamente.

II – Casamento forçado

Embora Chion não recomende totalmente essa técnica para o estudo de uma sequência audiovisual, casamento forçado gera inúmeras possibilidades na relação entre som e imagem. Ela consiste basicamente na união entre uma sequência de imagens e diversos trechos sonoros, que o espectador não conhece previamente, de maneira aleatória. O resultado é surpreendentemente satisfatório, pois alguns trechos criam pontos em comum com a imagem, outros são justapostos e podem inclusive gerar situações cômicas.

Only afterward should you reveal the film's "original" sound, its noises, its words, and its music, if any. The effect at that point never fails to be staggering. Whatever it is, no one would ever have imagined it that way beforehand; we conceived of it differently, and we always discover some sound elements that never would have occurred to us. For a few seconds, then, we become conscious of the fundamental strangeness of the audiovisual relationship: We become aware of the incompatible character of these elements called sound and image. (CHION, 1994, p.189)

Com o passar da experiência nota-se trechos em que a imagem e som destoam e outros

trechos em que se afirmam. Quando revelado o “som original” do filme descobre-se nuances sonoras e efeitos não notados previamente. Fato é que o casamento forçado afirma o caráter incompatível entre som e imagem.

Conclusão

Por mais que as referências e os teóricos citados falem freqüentemente sobre a música no cinema, é possível perceber que a interação entre música e cena é um produto decorrente de séculos de evolução de sua utilização, dando seus primeiros passos no teatro, passando pela abordagem criativa de compositores como Berlioz em seus poemas sinfônicos, o aprofundamento técnico e teórico nas óperas de Wagner e finalmente culminando em sua utilização no cinema.

Muitos dos conceitos apontados por Claudia Gorbman e Michael Chion que, à primeira vista remetem ao cinema, como a *invisibilidade*, *inaudibilidade*, *continuidade* e *unidade*, tiveram sua gênese nos palcos do *Bayreuther Festspielhaus* de Wagner, assim como a utilização de melodias curtas para explorar o subconsciente dos personagens no cinema, freqüentemente utilizados por compositores como John Willians, Hans Zimmer e outros tiveram sua gênese nos *leitmotivs*, criados

originalmente para o âmbito da ópera.

Nota-se que, ao compor para o teatro, os métodos de observação de Chion, como o *mascaramento* são perfeitamente aplicáveis, quando se busca compreender como trechos musicais variados alteram a carga dramática de uma cena, podendo dar direções mais claras tanto para o diretor quanto para o compositor sobre qual caminho seguir, podendo exercer funções empáticas ou anempáticas. Assim como por meio de uma espécie de *casamento forçado* se observam inúmeros pontos de comunicação entre o som e a ação representada, em uma música que primordialmente não visava descrever fielmente a imagem. Fato é que existem inúmeros caminhos e possibilidades de se conceber a interação entre música e cena tanto para teatro, dança, ópera e cinema, e, por conseqüência, é possível observar pontos em comum e teorias que se entrelaçam nas diferentes manifestações das artes dramáticas.

NOTAS

- ¹ Star Wars (E.U.A – 1977) Música de John Williams.
- ² Cinema Paradiso (Itália – 1990) Dirigido por Giuseppe Tornatore.
- ³ The Godfather Parte I (E.U.A – 1972) Dirigido por Francis Ford Coppola.
- ⁴ Melodrama é um gênero teatral do século XVIII que usa música e ação dramática. A palavra “melodrama” é originária do francês “mélodrame”. Etimologicamente é formada pelos termos “melos” (grego), que significa som, e “drame” (latim antigo), que significa drama.
- ⁵ A autora menciona no livro que música não diegética é a que se desenvolve paralelamente à trama, não interferindo na cena. Já a música diegética é aquela que os atores em cena interagem com a música (o som do rádio, a música de uma festa, entre outros).
- ⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yK6iAxe0oEc> - acessado dia 29/03/2015.
- ⁷ Pathos, do grego: Paixão, emoção, excesso, catástrofe e sofrimento. Desta palavra surgem os termos Empático e Anempático.
- ⁸ Gladiador (E.U.A 2000) Trilha de Hans Zimmer.
- ⁹ Apocalipse Now (E.U.A. 1979).

REFERÊNCIAS

- CARRASCO, C. R. *Trilha Musical: Música e Articulação Fílmica*. São Paulo: monografia de Mestrado apresentada a ECA – USP, 1993.
- CHION, Michael. *Audio-Vision – Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: Indiana University Press, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Guinsburd. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOUSA, Elizabete Marques Jesus de. *A Técnica do Leitmotiv em Der Ring des Nibelungen de Richard Wagner e em Budeenbrooks de Thomas Mann*. Lisboa: Faculdade de Lisboa, 1999.
- Berlioz - Symphonie fantastique Mariss Jansons conducts, Proms 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yK6iAxe0oEc> acessado dia 29/03/2015

* ROGÉRIO DE OLIVEIRA SOBREIRA possui graduação em Direção de Arte pela Universidade Federal de Goiás (2010) e atualmente cursa o Mestrado em Música da Universidade Federal de Goiás. Trabalha realizando a composição de trilhas sonoras para espetáculos teatrais e para cinema. Como pesquisador, atua principalmente na área de composição musical, música computacional, direção de arte e trilha sonora.

* ANSELMO GUERRA DE ALMEIDA possui graduação em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1986), mestrado em Ciência da Computação pela Universidade de Brasília (1992) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). Foi pesquisador visitante no CRCA - Center for Research in Computing and The Arts da Universidade da Califórnia San Diego (1995-1996). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal de Goiás, atuando principalmente nos seguintes temas: composição musical, música computacional, música eletroacústica, música contemporânea. Foi coordenador do Mestrado em Música da UFG por três mandatos e é vice-presidente da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica - SBME.