



Em busca de uma análise: os desdobramentos da criação tímbrica na música de cinema e a transcendência da composição orquestral

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Daniel Tápia
UFES – danieltpa@gmail.com

Resumo: Um confronto do pensamento analítico musical com o processo criativo da música de cinema expõe a dificuldade de se examinar a estrutura de composição tímbrica desta linguagem de forma satisfatória. Este trabalho procura trazer à tona questionamentos que contribuam para a compreensão destes fenômenos a partir da perspectiva musical, propondo-se a delinear algumas possibilidades de entendimento.

Palavras-chave: Música de cinema. Música aplicada à dramaturgia. Análise musical. Orquestração. Audiovisual.

In search for analysis: the outspread of timbrical creation on film music and the overcome of orchestral composition.

Abstract: The confrontation between musical analysis and the creative process of film music exposes the trouble to examine the timbrical structure of this language of composition. This paper seeks to bring to the fore questions that contribute to the knowledge of these phenomena from the musical perspective, proposing to outline some possibilities for understanding.

Keywords: Film Music. Drama Music. Musical Analysis. Orchestration. Audio-Visual.

1. A análise musical e a música aplicada ao audiovisual

Em seu período de gênese, o cinema sonoro norte-americano (ainda se descobrindo como arte audiovisual) estruturou seu âmbito musical tendo como ponto de partida a música de concerto, especialmente a música sinfônica e operística¹. Ao contrário do âmbito visual, no entanto (que já se desenvolvia especificamente desde a criação do cinema como arte da imagem em movimento e já possuía elementos intrínsecos e próprios em relação ao teatro²), a música deste cinema procurou preservar características das formas de teatro musical que a precediam. Mantendo-se quase exclusivamente assim por cerca de vinte anos, esta produção gerou desdobramentos sobre a música do cinema posterior e, principalmente, sobre o entendimento de seus processos.

A grande proximidade com a produção de concerto externa (tratada como semelhante tanto por críticos quanto por compositores³) levou à inevitável iniciativa de utilização de parâmetros de análise idênticos no estudo da música de cinema. Desta forma, propostas de análise musical formal – que de fato encontravam resultados estritamente

relacionados à esta linguagem – adquiriram força e permanecem até agora como modelos amplamente utilizados.

No entanto, se considerarmos o entendimento de que o produto audiovisual se constitui como linguagem artística autônoma e indissociável⁴, surgem problemas: como analisar o processo criativo de uma obra artística cuja constituição estética depende de um processo coletivo e interdisciplinar? Mais ainda, como lidar com o posicionamento microestrutural que a composição musical adquire nesta linguagem?

[...] julgar a música de cinema como se julga a música ‘pura’, é ignorar sua condição de parte do objeto colaborativo que é o filme. No fim das contas, são o contexto narrativo, as interrelações entre música e o resto do sistema fílmico, que determinam a efetividade da música de cinema. (GORBMAN apud BUHLER: 39)

Se, por um lado, há inúmeros exemplos de compositores que constituem sua produção de cinema a partir de obras previamente formatadas como peças de concerto (e que, portanto, preservam características de coerência formal e estético-musicais), há também um sem número de composições musicais para o cinema que não levam em consideração qualquer necessidade de coerência com relações formais constituídas no contexto estético e criativo da música como arte autônoma. Se tomarmos uma perspectiva ainda mais ampla, aquela do entendimento da análise da obra artística como meio de compreensão dos processos criativos relacionados à ela, de que forma uma leitura dos fatores microestruturais da composição musical poderá ser útil para o entendimento da obra audiovisual (e suas múltiplas relações) como linguagem composta?

Certamente, articular a plena efetividade da música dentro do filme requer recorrer a leituras abertas pelas técnicas analíticas puramente musicais [...] Avaliar a efetividade da música, respeitando o ‘contexto narrativo’, requer que a análise ultrapasse o puramente musical. (BUHLER: 39)

Uma das respostas à estas perguntas advém da perspectiva de análise da obra audiovisual que integra todas as relações sonoras significativas em apenas um âmbito chamado de *som* e que se propõe a analisar esta parcela em conjunto com a imagem. Desta forma, esta abordagem evidencia o processo complexo de escuta que se origina na própria revolução musical criada pela música concreta. Se o material de composição musical se confunde com o desenho de sons criado (e aqui nos referimos à perspectiva do *sound design*⁵) para compor significação no contexto complexo, os dois não devem se integrar quando de sua compreensão? Surge uma questão central dos processos de análise: no âmbito da análise

musical, discute-se o foco artístico do entendimento desta arte sobre a significação do som organizado. A escuta-visão sobre os processos sonoros deve necessariamente compor-se de um tipo de compreensão (cognição) musical e, portanto, ser pautada nos processos de organização temporal e formal dos sons? E, se for o caso de desvincular-se da compreensão musical (que, além de dar origem à criação através dos objetos sonoros, é bastante bem estruturada e impregnada no entendimento do músico), como delinear uma perspectiva de compreensão do som como parte de um complexo sem tomar a música como exemplo de abordagem?

As respostas a estas questões vem sendo elaboradas, partindo de premissas distintas, por diferentes teóricos ao longo da segunda metade do século XX. Na maioria dos casos, o foco central é o estudo das relações e potencialidades significativas entre imagem e som, incluindo perspectivas de estudos linguísticos, como a semiótica. Em alguns casos, percebe-se inclusive uma prevalência da perspectiva imagética para a avaliação da obra artística. Ainda, análises que partem do ponto de vista do editor de som evidenciam entendimentos relacionados à sua própria prática e expõe um tipo de escuta de alguma forma diferenciado. Este trabalho se preocupará em acrescentar elementos da perspectiva musical a este campo de estudo.

2. Por um entendimento da função e estética da orquestração do cinema

Se examinarmos a orquestração da música do cinema norte-americano (como principal influente da produção cinematográfica mundial), veremos que ela advém, em seus primeiros estágios, diretamente da prática orquestral romântica e pós-romântica de forma geral, inclusive conservando fortes relações com o desenvolvimento de períodos anteriores desde o surgimento da chamada orquestração moderna⁶. Como relatado em uma iniciativa anterior⁷, há uma relação direta de correspondência entre grande parte de toda produção de concerto e a orquestração que é absorvida pelo cinema. O cinema, por sua possibilidade de registro de um tempo próprio e relativo, oferece a possibilidade de inclusão tanto de estéticas musicais há muito vencidas quanto de manifestações originais e vanguardistas⁸, sem que a música represente necessariamente o tempo ficcional.

Após cerca de duas décadas, a orquestração do cinema começou a adquirir características próprias e intimamente relacionadas com a macroestrutura audiovisual, gradualmente se dissociando de relações impostas pelos meios comuns à música de concerto e criando novas relações, como aquela vinculada ao uso do áudio musical para sua construção.

É a partir da década de 1940 que o cinema passa a de fato questionar a necessidade de ser construído musicalmente com a presença da orquestra sinfônica como corpo tímbrico (a esta altura já diversificada)⁹. O viés de produção que destitui a orquestra do posto de único grande veículo sai, em verdade, ao encontro da mesma ideia que permeava a música de concerto contemporânea e culminaria no conceito de *sound design* já mencionado. A utilização pontual e fragmentária do timbre (como é o caso da escrita de Bernard Herrmann para *Citizen Kane* (1941), por exemplo) contribui para o caminho até o uso do objeto sonoro¹⁰ como elemento musical. Curiosamente, é aqui que esta estética encontra um de seus maiores palcos. O cinema possibilita uma variedade musical infinita, já que seu meio não depende de organização estrutural única e pode admitir qualquer possibilidade sonora.

É então a partir do final da década de 1970, com o marco da dissolução da hierarquia musical no cinema (que antes isolava o ruído como fator puramente representativo e agora o inclui na organização sonora significativa), que o cenário orquestral deste gênero passa definitivamente a ser encarado de outra forma. “Orquestrar” já não sugere necessariamente trabalhar com a orquestra sinfônica, mas pode sim compreender um trabalho de orquestração dos timbres musicais (e, aqui, incluímos também a instrumentação dependente do áudio musical¹¹, tão cara à música atual), absolutamente vinculado a um meio não representativo ou realista por parâmetros acústicos. Em adição (ironicamente novamente semelhantes à prática do teatro musical), os diálogos passam a possivelmente integrar o pensamento musical, se considerarmos uma proposta de análise múltipla e que assuma a escuta musical como parâmetro para a compreensão do som.

O cinema comercial então gradualmente assume convenções relacionadas à música (e, conseqüentemente, ao timbre musical) e passa a, de forma reprodutiva, reservar determinadas qualidades sonoras para situações específicas. A presença da orquestra sinfônica – que um dia foi pilar onipresente de progressão narrativa – passa a se circunscrever a situações específicas ou integrar-se apenas como uma das inúmeras possibilidades de abordagem significativa. O gênero cinematográfico orquestral se define como uma estética específica.

3. Apontamentos sobre as dificuldades na análise do componente tímbrico da música de cinema

Assim como na música de concerto, uma análise exclusiva do componente tímbrico musical (no qual se insere a orquestração) não é um processo objetivo e que pode sempre abrir mão de sua relação com outros pilares de organização. Outros elementos estruturais dão suporte à lógica criativa do timbre e, normalmente, compõe as estruturas de análise. No caso da música de concerto, as propostas de análise musical da orquestração (ou componente tímbrico) são relativamente escassas, normalmente compondo-se de recursos de análises da forma (ampliada aos níveis estruturais) e da textura para obter resultados.

A música de cinema oferece ainda mais obstáculos, uma vez que, além de se compor no complexo audiovisual (e, portanto, requerer padrões de análise específicos), também se estrutura a partir de uma relação espacial, assim como a música eletroacústica. A orquestração de cinema não conserva as mesmas relações de profundidade e textura da orquestração convencional acústica e se utiliza do áudio¹² como elemento de organização e significação. A composição musical (e, por consequente, sua textura), neste caso, passa a agregar um pilar fundamental em seus parâmetros de organização: altura, duração, intensidade, timbre e, agora, *espacialização*.

É comum aceitarmos descrições da música em termos de altura, duração, intensidade e timbre. [...] Muito por causa de sua limitada notoriedade, o timbre só se tornou um elemento composicional de igual importância a da altura e do ritmo recentemente. A noção de espacialização [espaço] como um aspecto inerente ao som individual, entretanto, ainda mal adentrou o pensamento musical. (HENRIKSEN: 25)

De que forma então seria possível integrar os aspectos musicais ao estudo da macroestrutura significativa do complexo audiovisual? A resposta parece residir no entendimento do padrão de escuta-visão direcionado ao componente sonoro. Há a possibilidade de discutir o modelo habitual de análise musical (centrado no estudo da elaboração artística sobre procedimentos convencionados) e torná-lo mais próximo do conceito de *escuta musical*. Este, por sua vez, pressupõe que o entendimento da organização sonora, seja ele proposto por músicos ou artistas sonoros (ou até mesmo de forma aleatória, como é o caso da paisagem sonora¹³), guarda uma relação musical na sua gênese. A música neste caso, concebida como arte da organização do som através do tempo real, se assemelharia ao contexto visual, que também, apesar de lidar com possibilidades temporais

relativas, tem seu produto final na sucessão de imagens organizadas no tempo real. Desta forma, seria possível utilizar-se de uma compreensão estrutural e formal com base na morfologia dos motivos musicais através do tempo, ainda que a escolha pelo privilégio a um ponto de vista – neste caso o do som – seja provável e passível de complementação.

Referências:

- BUHLER, James. *Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film*. In: DONNELLY, K. J. (org.). *Film Music: Critical Approaches*. Edinburgo: Edinburgh Univeristy Press Ltd, 2011.
- CARRASCO, Ney. *Syngkhronos - A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- CHION, Michel. *Audio-vision - sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- HENRIKSEN, Frank Ekeberg. *Space in Eletroacoustic Music: composition, performance and perception of musical space*. 165f. Tese de Doutorado. Department of Music, City University of London, Londres, 2002.
- *Le Son Au Cinéma*. Paris, Etoile, 1992.
- WINTERS, Bem. *Erich Wolfgang Korngold's The Adventures of Robin Hood – Scarecrow Film Score Guides, No.6*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2007.
- TÁPIA, Daniel. *A orquestra sinfônica do cinema norte-americano: o exemplo de Bernard Herrmann*. Campinas, 2012 . 161f. Dissertação. Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2013.

Notas

¹ É dado comum às pesquisas de música de cinema associar a produção das primeiras décadas de produção do cinema sonoro norte-americano aos compositores de concerto germânicos românticos. Isto se comprova principalmente pela análise das obras e contextos estéticos dos compositores mais significativos para a produção *hollywoodiana* nas décadas de 1930 e 1940. Vale ressaltar que os gêneros *sinfonia* e *ópera* foram absorvidos pelos compositores do cinema tanto em sua relação de interdependência (no entendimento de que o gênero sinfônico é oriundo do teatro musical) quanto já por sua relação de autonomia adquirida a partir do período clássico.

² Como o *close-up* e o *flashback*, por exemplo, que já eram utilizados cerca de 15 anos antes do cinema sonoro comercial. Este procedimentos são normalmente associados ao filme de D.W. Griffiths *O nascimento de uma nação* (1915), tratado como uma das primeiras produções a utilizá-los de forma sistemática e organizada (analisado por Claudiney Carrasco em seu *Syngkhronos – A formação da poética musical do cinema*).

³ Vários dos compositores de Hollywood tem carreiras dedicadas tanto à produção cinematográfica quanto ao concerto, variando, principalmente, de acordo com a diferença de exposição proporcionada pelo cinema. Alguns deles, como é o caso de Erich W. Korngold ou Bernard Herrmann, por exemplo, procuram, em suas declarações, não diferenciar seus trabalhos em termos de relevância ou processos criativos. Herrmann (que lidava com a ideia de que seu trabalho era absolutamente alinhado à produção de concerto contemporânea), por exemplo, formatou várias de suas obras para o cinema como suítes de concerto, prática também ordinária de John Williams.

⁴ Consideramos o complexo audiovisual, com base nas proposições de Michel Chion, como a formação de uma estrutura composta, interdependente e indissociável formada de som e imagem.

⁵ *Sound design* é o termo criado pelo artista sonoro Walter Murch para designar sua própria função no filme *Apocalypse now* (1979), considerado como marco definitivo desta estética. Lida basicamente com a ideia de expandir o conceito de sonorização para o âmbito da significação através do desenho de som, criando uma perspectiva de fusão com a organização tipicamente musical.

⁶ “Orquestração moderna” é o termo utilizado por Adam Carse em seu *History of orchestration* para designar a prática orquestral a partir da transição entre o período barroco e o período clássico, simbolizada por ele pelo compositor Joseph Haydn. Por moderna, Adam Carse se refere a uma fase considerada por ele mais próxima da atual, sem qualquer referência ao movimento Modernista. Grout e Palisca descrevem muito bem o período em

que se encontravam Haydn e Mozart [em relação à orquestra]: “No último quarto do século XVIII a sinfonia e outras formas de música de conjunto foram gradualmente pondo de lado o baixo contínuo, à medida que todas as vozes essenciais eram confiadas aos instrumentos melódicos. Com o desaparecimento definitivo do cravo da orquestra sinfônica no final do século, a responsabilidade de dirigir o conjunto passou a caber ao primeiro violino. A orquestra sinfônica do século XVIII era muito menor do que a atual. Em 1756, a orquestra de Mannheim era composta de vinte violinos, quatro violas, quatro violoncelos e quatro contrabaixos, duas flautas, dois oboés e dois fagotes, quatro trompas, um trompete e dois tímpanos – tratava-se de um agrupamento excepcionalmente numeroso. A orquestra de Haydn, entre 1760 e 1785, raramente contou com mais de vinte e cinco executantes, incluindo cordas, flauta, dois oboés, dois fagotes, duas trompas e um cravo, aos quais ocasionalmente se juntavam trompetes e tímpanos. Mesmo na década de 1790, as orquestras de Viena não ultrapassavam, normalmente, os trinta e cinco executantes. A orquestração sinfônica habitual nesta época confiava todo o material musical fundamental às cordas e utilizava os instrumentos de sopro apenas para dobrar, reforçar e preencher as harmonias. Por vezes, na execução das peças acrescentavam-se madeiras e metais à orquestra, mesmo quando o compositor não escrevera partes específicas para eles. À medida que se aproximava o fim do século, começou a ser confiado, aos instrumentos de sopro, material musical mais importante e mais independente.” (GROUT & PALISCA:494)

⁷ Para maior aprofundamento nesta questão, verificar o trabalho *A orquestra sinfônica do cinema norte-americano: o exemplo de Bernard Herrmann*, deste mesmo autor.

⁸ Observemos, por exemplo, a presença de uma trilha dodecafônica em *The East of Eden* (1955). Leonard Rosenman (também aluno de Arnold Schoenberg), compositor, estrutura o plano musical sem se utilizar do plano pós-tonal de forma caricata (como é o caso frequente dos gêneros terror ou suspense).

⁹ É interessante perceber que, neste caso, a música de cinema também se insere no contexto musical externo, acompanhando as transições propostas tanto pela música de concerto quanto pela música popular.

¹⁰ Nos referimos à concepção de *Pierre Schaeffer*.

¹¹ Quando nos referimos à “orquestração dependente do áudio musical”, trato da possibilidade provida pela manipulação sonora de se escolher timbres em detrimento de sua possibilidade de equilíbrio acústico, técnica absolutamente imprescindível à orquestração convencional.

¹² O suporte acústico do cinema, realizado sempre através da tecnologia em áudio, oferece recursos amplamente utilizados pelos compositores e mixadores deste meio, como as estruturas de reprodução multi-espaciais presentes nas salas de exibição e sistemas domésticos.

¹³ Nos referimos à concepção de *Murray Schafer*.