

A UTILIZAÇÃO DO LEITMOTIV COMO FATOR DE COERÊNCIA MACROESTRUTURAL NA TRILHA MUSICAL DE JOHN WILLIAMS: O EXEMPLO DE *PRENDA-ME SE FOR CAPAZ*

Daniel Tápia

UNICAMP – danieltapia@bol.com.br

Resumo: Herdeiro da lógica de composição associada ao primeiro período do cinema sonoro (que encontrou na tradição operística romântica os alicerces para seu desenvolvimento), John Williams escolheu utilizar-se do recurso do *leitmotiv* como fator de organização e elemento de ligação ao construir a trilha musical do longa-metragem *Prenda me se for capaz*. Tomada como exemplo para este estudo, a produção desse compositor, aqui representada pela referida trilha, foi escolhida por representar um procedimento estético firmemente consolidado na perspectiva da linguagem que a caracteriza. Este trabalho visa a destacar o processo de criação do compositor em relação à adequação deste recurso musical para outra forma de dramaturgia musical.

Palavras-chave: Trilha musical, Análise musical, Composição.

1. Introdução

Ao se depararem com o problema de compor música para o então novo meio do cinema sonoro, pareceu natural aos músicos da década de 1930 (como Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold e Alfred Newman) procurar soluções bem-sucedidas no âmbito da dramaturgia musical tradicional¹. A razão de sua escolha do modelo da ópera romântica, especialmente a de Richard Wagner, não é clara, mas, de qualquer forma, foi absolutamente funcional e determinante para o andamento da linguagem da trilha musical do século XX.

Herdeiro tanto desta tradição quanto da própria tradição musical romântica, John Williams² trabalha, na maioria de suas trilhas sonoras (que, normalmente, são compostas como peças de concerto³), com o recurso do *leitmotiv*⁴. A criação de temas designados para situações, personagens e outros elementos da narrativa dramática, está presente em quase toda sua obra e é o fator principal de coerência macroestrutural em suas obras. No entanto, ainda que fortemente ligado às práticas anteriores, o compositor representa, neste estudo, um processo que adquiriu novas acepções e procedimentos ao longo de sua utilização e desenvolvimento durante todo o século XX, especialmente no âmbito da trilha musical (que se desenvolveu a partir de suas necessidades próprias).

Partindo de exemplos como *The best years of our lives* (música de Hugo Friedhofer)⁵, a trilha musical do século XX adquiriu novas formas de abordagem. O recurso do *leitmotiv* passou a ser utilizado de forma mais enxuta, num processo denominado por Ney Carrasco de “A maturidade do *Leitmotiv*”⁶. O exemplo destacado por este trabalho, por sua vez, representa a consolidação desse processo na trilha musical contemporânea (que desenvolveu novas formas de abordagem, inclusive aquela em que não se utiliza o recurso da referência temática) e é um sólido modelo de adequação da estruturação musical à forma dramático-musical em que se insere.

No processo de criação de Williams para a obra em questão, cada tema, por seu potencial musical, pode adquirir significados e até mudar seu parâmetro de associação (pela ampliação da teia de relacionamentos, em relação à associação primária) ao longo do desenvolvimento. Isto se dá uma vez que o material seja

apresentado em outra situação que não a original, provocando um efeito de associação acumulativo entre os contextos.

Essa possibilidade de extensão da função de referência temática de cada material é um procedimento que torna possível trabalhar sobre um elenco menor de temas e, conseqüentemente, permitir maior fluência e facilidade de compreensão por parte da audiência. Nesse sentido, o compositor escolheu, para o roteiro em questão, construir toda a teia de combinações e referenciais dramáticos baseado principalmente⁷ em apenas três temas que, unidos, formam a suíte de concerto *Escapades for saxophone alto and orchestra: Closing in, Reflections* e *Joy ride*.

2. Utilização dos materiais temáticos na trilha musical

De acordo com a tradição do cinema industrial norte-americano, a primeira seção do filme trata da apresentação dos créditos. Para esse âmbito de produção cinematográfica, é muito comum que essa apresentação seja encarada como uma abertura⁸, muitas vezes guiada pela música e associada a imagens que representem o roteiro e/ou situem o espectador em relação a ele. É este o caso da composição para *Prenda-me se for capaz*. John Williams escolhe apresentar o primeiro movimento de sua suíte (completo) como peça de abertura para o progresso dramático musical posterior. Os elementos motivicos e temáticos presentes nesta parcela da composição são os mesmos utilizados para o processo associativo do *leitmotiv*, como é frequente na construção operística. Neste caso, o compositor tem o cuidado de ser preciso nas associações com as imagens (que, sob a estética da animação, descrevem o contexto do enredo; nesta seção questiona-se a possibilidade de esta animação ter sido elaborada a partir da música e não o contrário, tamanha a compatibilidade frente a uma peça completa de concerto), em prol da possibilidade de desenvolvimento que se segue.

O material temático principal do primeiro movimento, *Closing In*, é construído para, inicialmente, referenciar-se à ação de fuga do personagem principal⁹. Adotando essa premissa, o tema é elaborado sobre uma idéia baseada na constante repetição de um motivo rítmico de tercinas que, por sua estrutura circular, contribui para a associação de algo que parece não terminar, que sempre se retoma. Auxiliado pelo andamento relativamente movido, o tema se encarrega de retratar o movimento contínuo do fugitivo.

Tema principal do primeiro movimento

motivo básico sobre quiáltera



Exemplo 1

No entanto, ao longo da progressão dramática, o compositor – no processo já mencionado – amplia as associações desse material para outras ações e contextos emocionais. Como exemplos, podemos destacar a utilização para retratar o próprio personagem principal em relação ao coprotagonista e para, em outro momento, representar a proximidade entre os dois.

O segundo movimento, *Reflections*, está centrado em um tema de caráter dolente¹⁰ e inicialmente direcionado ao processo de dissolução da estrutura familiar do personagem principal. É na utilização deste tema que podemos perceber mais claramente o processo de expansão mencionado. Ao longo do desenvolvimento do roteiro, este tema (e suas variações, quase todas distintas por características diferenciadas de textura e centro tonal) adquire novos parâmetros de associação. Na direção do contexto emocional do personagem principal, o tema passa a, progressivamente, retratar (além da direção inicial) suas frustrações para com sua própria condição de criminoso (relação de remorso pela desonestidade), o fim de seu casamento (que representa sua própria incapacidade em construir um novo ambiente familiar que substitua seu próprio), sua solidão como fugitivo que busca ficar incógnito, etc. Este processo aos poucos revela uma diretriz de associação mais ampla, que representa a tristeza do personagem principal (ou sua frustração com os rumos de sua própria vida) e que abriga várias outras referências mais localizadas.

Tema principal do segundo movimento



Exemplo 2

Por fim, o terceiro movimento, *Joy Ride*, é bastante movido e alegre, e propõe-se, inicialmente, a retratar a alegria e a excitação manifestadas pelo personagem principal em suas atividades criminosas (que têm seu ponto de partida nas viagens gratuitas que faz, passando-se por piloto em trânsito – daí o nome *Passeio/Viagem de felicidade*). Ao longo do roteiro, este tema passa a referenciar também outros momentos em que o personagem sente felicidade ou excitação por suas ações criminosas, e não apenas em suas viagens de avião, como menciona o compositor no texto de apresentação da partitura:

“Em *Closing In*, vemos a música que se relaciona com a caçada frequentemente engraçada desta estória, seguida por *Reflections*, que se refere às frágeis relações da família dissolvida de

Abgnale. Finalmente, *Joy Ride*, é a música que acompanha os voos selvagens de Frank que o levaram ao redor do mundo antes que a lei finalmente lhe alcançasse?”. (WILLIAMS: 2).

Tema principal do terceiro movimento



The image displays a musical score for the main theme of the third movement. It is organized into five systems, each containing a piano (piano) part and a violin part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), while the violin part is in a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A first ending bracket labeled '1' is present in the first system. Measure numbers 8^b, 57, and 62 are indicated. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4.

Exemplo 3

3. Conclusão

O processo de expansão das associações no uso do *leitmotiv* favorece o agrupamento dos materiais em segmentos maiores que, por sua vez, formam alicerces de coerência macroestrutural para o desenvolvimento dramático. A menor variedade de temas ou referências musicais possibilita maior facilidade de absorção dos processos associativos que cerceiam a construção da trilha musical.

Este procedimento se torna especialmente eficaz (vale dizer que a abordagem escolhida pelo compositor é muito funcional no contexto em que se insere, requerente de que a música funcione como auxiliar direto no processo de compreensão das ações objetivas do roteiro) na lógica de construção cinematográfica, uma vez que o cinema tem como possibilidade a rápida intersecção de contextos, situações ou localidades físicas (e temporais) durante o desenvolvimento dramático. Este, que pode ser um recurso bastante rico, apresenta, também, a possibilidade de prejudicar a inteligibilidade do percurso narrativo. Nesse sentido, podemos observar que a construção musical de fácil associação (como é o caso da obra em questão, por sua economia) pode atuar como eficiente elemento de ligação e fortalecimento dos elos entre as cenas, favorecendo a evolução de maneira geral.

Notas

¹ “[...] Steiner, Korngold e Newman meramente direcionaram seus olhares (seja consciente ou inconscientemente) para aqueles compositores que haviam, em grande parte, resolvido problemas quase idênticos em suas óperas. Estes três progenitores da música para filmes simplesmente olharam para Wagner, Puccini, Verdi e Strauss [Richard] para obter as respostas para alguns de seus problemas ao compor a trilha musical [do cinema].” (PRENDERGAST, p. 39).

² John Williams, como a maioria dos compositores de Hollywood, estudou composição musical tradicional antes de entrar para o ramo da trilha musical. Formou-se em composição na *University of California, Los Angeles* e piano na *Julliard School of Music*. Fonte: <http://www.johnwilliams.org/reference/biography.html>

³ O compositor já teve várias de suas obras para o cinema publicadas no formato de peça de concerto. É o caso das trilhas para *Amistad* (cuja peça de concerto é intitulada *Dry your tears Afrika*), *Superman*, a série *Star Wars*, *Hook* (cuja peça de concerto é intitulada *Flight to Neverland*), *Harry Potter*, entre muitas outras.

⁴ “Em sentido primário, um tema – ou outra idéia musical coerente, claramente definida a fim de reter sua identidade mesmo que modificada em aparições subsequentes –, que tem como propósito representar uma pessoa, objeto, lugar, idéia, estado psicológico, força sobrenatural ou qualquer outro ingrediente de um trabalho dramático” (texto retirado de WHITTALL, Arnold. *Leitmotif*. In SADIE, Stanley (org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980).

⁵ “Uma das trilhas musicais mais comentadas desse período [década de 1940] é a de Hugo Friedhofer para *Os melhores dias de nossas vidas* (*The Best Years of Our Lives*, EUA, 1946), de William Wyler. A partitura, por sinal, foi premiada com o Oscar daquele ano. [...] “A trilha musical de Friedhofer é muito econômica e está baseada em um número limitado de temas. O alto grau de sofisticação do uso deste material temático remete, imediatamente, à concepção wagneriana de *leitmotiv*.” (CARRASCO: 162).

⁶ “Na década de 1950, as técnicas de criação de trilhas musicais com material motivico recorrente já haviam atingido um alto grau de sofisticação. A prática de organizar a trilha a partir de um conjunto temático reduzido era muito comum”. (CARRASCO: 161).

⁷ Ainda que o autor se utilize de outros temas (constantes no CD publicado como referência da trilha sonora original), estes não são significativamente representativos e ocupam papéis secundários na construção da coerência dramática.

⁸ A abertura na trilha musical se remete diretamente à abertura operística no sentido de que se propõe a dar uma introdução instrumental ao ato cênico (neste caso, ação cinematográfica) que se coloque em relação de complementaridade com o desenvolvimento posterior. Marcos Pupo Nogueira descreve o processo de consolidação das formas instrumentais da ópera que, ao longo de seu desenvolvimento, passaram a adquirir características que as tornaram cada vez mais conectadas estruturalmente à ação dramática. Um dos principais recursos desenvolvidos nesse sentido foi exatamente o da utilização de materiais temáticos direcionados às situações dramáticas em si para a peça instrumental de abertura (procedimento que se desenvolveu a fim de se estabelecer relações de coerência e preparar o espectador para o desenrolar consequente).

⁹ O roteiro do filme se baseia em uma história real. O personagem principal, Frank William Abgnale Jr., frustrado pela dissolução de sua estrutura familiar, torna-se um falsário que, ao chamar atenção das autoridades, passa a ser perseguido por um agente federal americano. O filme focaliza a perseguição do personagem central pelo agente, até seu desfecho.

¹⁰ De acordo com o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*: “1. que sente e/ou expressa dor; lamentoso, magoado, queixoso; 2. Rubrica: música – de caráter triste”. Está claro, para este trabalho, que essa interpretação do caráter do tema musical é absolutamente subjetiva e diretamente influenciada por questões socioculturais. Sua inclusão aqui visa a apenas fornecer uma das inúmeras possibilidades de leitura como referência para a argumentação.

Referências bibliográficas

CARRASCO, Ney. *Syghkronos: A formação da poética musica no cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

PRENDERGAST, Roy. *Film music: A neglected art*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1992.

WILLIAMS, John. *Escapades for saxophone alto and orchestra*. Milwaukee: Hal-Leonard Books, 2000. 1 Partitura. Orquestra.

WHITTALL, Arnold. *Leitmotif*. In: SADIE, Stanley (org), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980.

Filmes

Catch me if you can. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg.
Intérpretes: Leonardo DiCaprio; Tom Hanks e outros. Roteiro: Steven Spielberg. Música: John Williams. Los Angeles: DreamWorks, 2002. 1 DVD (140 min), wide screen, color. Produzido por DreamWorks. Baseado na história real de Frank William Abagnale.