

# **NARRATIVE CUEING: A MÚSICA COMO ELEMENTO DE CONOTAÇÃO NA TRADIÇÃO CINEMATOGRAFICA NORTE-AMERICANA.<sup>1</sup>**

Hernán D. Pérez<sup>2</sup>

**Resumo:** O cinema é uma das expressões artísticas mais importantes do século XX devido ao seu nível de penetração social e à sua característica de englobar várias artes de uma só vez: visuais (cenográficas), fotográficas, teatrais, literárias (roteiros) e musicais. A música é uma das expressões artísticas mais importantes e influentes dentro do cinema, graças às suas próprias leis construtivas que consistem em parâmetros muito concretos, e que intervêm na percepção de emoções e movimentos. A história cinematográfica norte-americana potenciou a relação música e cinema, já que desde o seu início esteve alimentada por numerosos compositores, arranjadores e músicos centro-europeus, os quais traziam uma forte tradição sinfônica e operística. Essa forma de linguagem estabeleceu critérios, conceitos, técnicas de composição e de correspondência da música com a imagem, as quais ainda hoje se realizam e são objeto de estudo. Este artigo pretende abordar e exemplificar alguns desses pontos no que se refere à relação música e cinema.

**Palavras chave:** música de cinema, características de composição, cinema clássico norte-americano.

**Abstract:** Cinema is one of the most important artistic expression of the twentieth century thanks to high levels of social dispersion and to the capacity to encompass different art expression as one: visual (scenography and photographic), scenic, literary (script) and musical. Music is one of the most important and influential elements due to it owns concrete constructive design, intervening on the perception of actions and emotions. North American cinema advanced the relationship between cinema and music, fueled by numerous composers, arrangers and Central European musicians, bringing a strong symphonic and operatic tradition to cinema. This narrative form established criteria, concepts, technical composition and correspondence between music and image, which are still in use to today and the focus of study. This further article intends to approach and exemplify some of these points on the relationship between music and cinema.

**Keywords:** soundtrack, composition characteristics, American classic cinema.

## **Introdução**

O cinema é uma das expressões características mais importantes do século XX, e tem a qualidade de englobar várias artes de uma só vez: visuais (cenográficas), fotográficas, musicais, literárias (roteiros) e teatrais. Nesse contexto a música é produto de incessantes estudos e análises. Tanto é assim que ela é comercializada, separadamente de seu contexto natural (a película), mediante sua edição discográfica.

---

<sup>1</sup> Essas ideias e conceitos foram desenvolvidos em uma dissertação no interior das “Jornadas Transdisciplinares de Investigação em Artes”, na Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2010.

<sup>2</sup> Professor Adjunto de Conjunto Vocal-instrumental-ISM da Universidad Nacional del Litoral. Direção eletrônica: hernanperez@yahoo.com.ar. O texto foi traduzido e revisado por Geni Rosa Duarte. Doutora em História Social pela PUCSP. Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História da UNIOESTE. Email: geni\_rosaduarte@yahoo.com.br.

A razão dessa dissociação está fundamentada no fato de que a música é uma das expressões artísticas mais importantes e de maior influência dentro de um filme. Possui suas próprias leis constitutivas, seus modelos formais, e conta com parâmetros muito concretos: altura, duração, timbre e intensidade. A partir disso se estabelece um sistema de relações que se desenvolvem no tempo entre a imagem e a música, onde essa última assume o papel de estabilizadora de emoções e movimentos. Essa correspondência remonta ao final do cinema mudo e início do sonoro, quando se assistia a uma projeção da mesma forma como a um concerto, já que nessa época a música era o único apoio sonoro.

## **Cinema norte-americano: história e identidade**

### **a) Breve introdução histórica**

A história cinematográfica americana potencializou a relação música / cinema, já que desde seus inícios foi sustentada por numerosos compositores, arranjadores e músicos centro-europeus que provinham de uma forte tradição sinfônica e operística.

Essa forma de linguagem alimentou, enriqueceu e, sobretudo, identificou a arte cinematográfica norteamericana.

#### Cinema mudo

O nascimento do cinema se situa em fins do século XIX. Nessa época os filmes eram muito curtos – duravam cerca de vinte minutos, aproximadamente. Não eram dramáticos, mas reconstruções de acontecimentos atuais, como imagens de cidades, pessoas caminhando em lugares, cenas de esportes, números de dança, ópera ou teatro, documentais, noticiários e acontecimentos históricos. Isso fez com que pouco a pouco o cinema fosse transformando-se num elemento narrativo de primeira magnitude.

A inclusão da música se deu por uma razão prática: anular o incômodo ruído do projetor que, somado à obscuridade da sala, parecia deixar o espectador fixado a um mero mecanismo. Além de se querer modelar o bulício que provinha do público, já que nessa época o cinema era um lugar de relacionamento social e passatempo popular. Lembremos que as salas de cinema não existiam enquanto tais, e as películas costumavam ser exibidas em salões de cafés, bares, clubes e salas de teatro.

Ao mesmo tempo, a música começou a ter uma função visível: humanizava a projeção e também equilibrava a percepção do espectador devido ao efeito fantasmagórico que era produzido pelas imagens sem sons, que geravam uma sensação de imobilidade. A música

funcionava então como uma espécie de antídoto contra o completo silêncio que se desprendia **das imagens.**

Os proprietários das salas contratavam pianistas e violinistas que improvisavam por sobre as seqüências visuais, utilizando canções populares ou algumas obras do repertório clássico, cuidadosamente selecionadas para determinadas cenas. Em suas improvisações começaram a usar elementos musicais comuns para determinados momentos, por exemplo: ritmos rápidos para as perseguições, sons graves para os momentos de mistério, trinados e melodias com notas longas e agudas para cenas de amor, etc.

Pouco a pouco foram sendo incorporadas novas ideias para enriquecer a projeção do filme, como, por exemplo, os efeitos sonoros. Tornou-se habitual que na parte traseira da sala de projeção houvesse gente preparada para efetuar todo tipo de ruído no momento adequado. Tanto a música como os efeitos sonoros eram improvisados na hora, por essa razão a sincronização entre o efeito, a música adequada e as imagens era inexata.

Para solucionar esses problemas foram sendo buscadas outras alternativas. Uma delas foi realizar uma série de compilações musicais tanto do repertório tradicional-clássico como também do popular, editadas pela companhia Edison (Estados Unidos), para que fossem usadas pelos músicos nas salas. Essas edições realizadas a partir de 1909, aproximadamente, foram chamadas *Cue Sheets* (fichas técnicas ou de referência). Os livros traziam um índice fazendo alusão a situações específicas. Por exemplo, partituras agrupadas sob o título “tensão – *agitato*” a serem utilizadas em cenas de perseguição, combates heróicos, terror, tormentas. Posteriormente cada filme passava a vir com sua própria *Cue Sheet*.

### Cinema sonoro

Com o objetivo de ir incorporando novas técnicas ao cinema, sempre ligadas à relação imagem – som (música, efeitos sonoros, diálogos), os empresários e engenheiros das companhias cinematográficas destinavam muito tempo à investigação e à construção de artefatos para esse fim, movidos, sobretudo, pela grande competência e pela corrida tecnológica que existia entre as companhias cinematográficas dos Estados Unidos com relação às da Europa.

Na década de 20 (especificamente, em 1926) aparece o *Vitaphone*, criado pela companhia americana Warner Bros. Esse sistema consistia na amplificação elétrica de um som gravado em discos (de goma-laca), lido por aparelhos eletronicamente sincronizados com a câmara de filmagem e com o projetor. O *Vitaphone* se convertia em um sistema de filmagem e projeção que permitia encaixar e sincronizar intimamente som e imagem e depois reproduzi-los na sala. Mas não se tratava de reproduzir diálogos, mas somente música: canto com acompanhamento, música instrumental e em alguns casos efeitos sonoros. Todavia essas

reproduções possuíam algumas imperfeições: não existia uma sincronização exata entre película (suporte perfurado) e som (cilindro ou disco), a reprodução dos sons não era boa, enquanto a amplificação era de volume muito baixo.

Por volta de 1927 estreia nos Estados Unidos o primeiro filme classificado como “falado”: “O Cantor de Jazz” (*The jazz Singer*, 1927), interpretado pelo cantor de música popular Al Johnson. A película alternava a forma do cinema mudo (diálogos resumidos em letreiros, sem áudio e música de acompanhamento), com certo número de canções populares sincronizadas, audíveis e integradas à ação. Ainda que esse filme incluísse uma novidade: um monólogo gravado e sincronizado com a imagem, mas sem música de fundo. Esclareçamos que durante certo tempo, quando se dizia que um filme era sonoro, isso se referia não à fórmula de incluir diálogo, mas sim um acompanhamento musical contínuo gravado. Apenas nos anos 1930-1931 foi possível colocar diálogos sobre a música, antes impossível devido aos problemas técnicos e de montagem. Assim se podia gravar música e depois corta-la independentemente da imagem, o que permitia construir uma solução de continuidade nos planos. Em 1932 nos Estados Unidos se adota a técnica de gravar os diálogos, ruídos e música sobre três faixas separadas, graças ao som ótico<sup>3</sup> (fita magnética).

### Cinema clássico, consolidação da trilha sonora

A transformação do cinema mudo em sonoro se realiza rapidamente nos Estados Unidos, país que, nessa época (década de 30) ficou repleto de compositores estrangeiros pertencentes à escola sinfônica européia, principalmente da Áustria, Hungria, Polônia, Rússia e Alemanha.

Um desses compositores vindos da Europa foi o austríaco Max Steiner (1888-1971), pioneiro em relação às faixas sonoras em filmes falados. Ele fez crescer as possibilidades expressivas da música no cinema, que naquela época se limitavam ao acompanhamento dos créditos iniciais e finais. Conseguiu assim uma continuidade em seus filmes que permitia passar sem rodeios do sentimental ao pânico, do clássico ao primitivo, onde a grandiloquência reforçava o caráter dramático. Para isso utilizou formas de conceber a partitura cinematográfica que até aquele momento eram revolucionárias:

- Um princípio grandiloquente com um tema que dominaria o restante da metragem;
- Diversas variações do mesmo tema ao longo do filme, que ressaltariam os diálogos ou expressões dos personagens (olhares, gestos, etc.)

Steiner, sendo austríaco, era muito influenciado pela tradição sinfônica européia, e encontrou no cinema um rico campo para implementar essas técnicas operísticas. Aspectos que podemos observar em seus primeiros filmes, como “King Kong” (*King Kong*, 1933) e em

---

<sup>3</sup> Gravado diretamente na película cinematográfica (N. do T.)

“O vento levou” (*Gone with the wind*, 1939), e neste consegue, pela primeira vez, que um tema musical proveniente do cinema seja popularmente conhecido e associado a um longa-metragem. Essas faixas sonoras, como outras da época, marcarão uma tendência estilística para a música de cinema nos Estados Unidos.

Além de Max Steiner nos anos 1930, sobressaiu outro compositor também chegado da Europa: Erich Wolfgang Korngold (República Tcheca, 1897-1957). Compositor e menino prodígio elogiado por Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1864-1949), que, aos quinze anos, havia composto várias obras (balés, óperas etc.). Em 1934 chegou aos Estados Unidos, contratado pela Warner Bros, para quem realizou numerosas películas, a maioria de caráter épico ou heróico, como “Capitão Blood (*Capitain Blood*, 1935), “As aventuras de Robin Hood” (*The Adventures of Robin Hood*, 1938), entre outras.

A esses dois compositores se somam vários outros também vindos da Europa, cujas contribuições foram muito significativas e precisas para a linguagem musical do cinema norte-americano, entre eles: Franz Waxman (Alemanha, 1906-1967), Dimitri Tiomkin (Rússia, 1894-1979), Miklós Rózsa (Hungria, 1907-1995). Nessa primeira etapa também houve compositores norte-americanos que incursionaram pela arte cinematográfica, mesmo que aderindo também ao tipo de linguagem musical sinfônica, como Alfred Newman (1917-1970), o compositor acadêmico Aaron Copland (1900-1990) e Bernard Herrmann (1911-1975), conhecido por colaborar na maioria dos filmes de Alfred Hitchcock (1989-1980).

## **b) Conformação de uma linguagem**

Desde o início, o cinema norte-americano buscou várias alternativas para introduzir a música e configurar progressivamente essa complexa e diversificada arte audiovisual. Também foi concentrando diversas técnicas e procedimentos compositivo-musicais, as quais pouco a pouco dariam forma às características, à essência e ao selo distintivo da cinematografia americana.

O momento em que essa personalidade compositiva se consolida foi a década de 1940 (período do cinema clássico), com os seguintes critérios na relação música-imagem:

- A música não é concebida para que seja ouvida, ou pensada como um acompanhamento das ações e diálogos, fundindo-se em uma simbiose audiovisual, sem que se possa perceber nenhum nível de autonomia.
- Possui procedimentos análogos à ópera wagneriana.
- A música tem o mesmo tom expressivo da narrativa visual.
- Tem uma função de amplificação emocional do que se intenta dizer.
- Expressa pontualmente o que a imagem manifesta.

*Narrative cueing* é uma expressão inglesa que pode ser traduzida como **marcação** ou  **sinalização narrativa**. Com base nisso, Claudia Gorbman explica algumas das funções semióticas da música no cinema dessa época:

1. “remeter o espectador às demarcações e aos níveis da narração”;
2. “ilustrar, sublinhar, acentuar ou assinalar através do que poderíamos chamar ‘marcação conotativa’”;
3. “A música contribui para criar atmosferas determinadas, recorrendo a repertórios da ópera, do balé, do poema sinfônico e de outros estilos musicais. Por outro lado, as marcações sonoras feitas pela música das ações físicas, à parte da sua função imitativa, serviam para atenuar os problemas técnicos da época. O ruído e/ou o som ambiental, eram elementos acústicos pouco controlados e muitas vezes deviam ser substituídos pela música”.
4. “A música é um importante elemento de unidade. Por meio do uso de temas repetidos ao longo de toda a longa-metragem e de outros elementos recorrentes como a coloração orquestral global, percebe-se a obra como um todo.” (Gorbman, 1987: 32)

Por exemplo, em *Casablanca* (1941), filme musicalizado por Max Steiner, a música faz uso de todos os critérios musicais-cinematográficos antes mencionados:

- Desde o início a música situa o marco geográfico (música exótica e grandiosa), depois o marco histórico (música de cortejo, derrotista pelas imagens de êxodo depois da derrota dos franceses), a ambientação particular (cidade oriental).
- Exibição de uma grande variedade de temas, dentre os quais está incluso um tema de amor: *As time goes by* (música e letra de Herman Hupfeld).
- Toda a trilha sonora do filme é um extraordinário mosaico de reminiscências, citações e ecos que supõe, por parte do compositor, um trabalho miniaturista, cena por cena, réplica a réplica, juntamente com uma partitura estreitamente ligada à ação e às mesmas inflexões visuais.

A música (...) é um significante da emoção. Isso é demonstrado pelo fato de que para as cenas mais “objetivas” e menos carregadas de sentimentos, a música diminui e desaparece. Ao mesmo tempo, no marco clássico, vemos como a música intervém em cenas de tempestade, de ação, de repouso bucólico, etc., onde não poderíamos falar de emoção em um sentido sentimental. Podemos dizer, evidentemente, que outorga um valor geral, “mítico”, amplificado e subjetivado ao cenário (CHION, 1997: 125).

A partir dessas características e procedimentos utilizados nas películas do cinema clássico norte-americano, período em que se firmaram os critérios de composição da música do cinema, podemos fazer uma ampliação dessas qualidades remetendo-nos a questões

perceptivas, analíticas e técnico-compositivas, como: funções da música no cinema, o valor agregado, procedimentos de unidade e continuidade, *leitmotiv*, melodias identificativas e música sobre os diálogos.

### **Funções da música no cinema: estruturais e narrativas.**

Se se individualizam cada uma das características enumeradas em **b) Conformação de uma linguagem**, pode-se depreender dois tipos de funções básicas da música no cinema: algumas estruturais e outras dramático-narrativas. A seguir elas são detalhadas.

#### Funções estruturais

A música no cinema participa da sintaxe geral do filme, estabelecendo relações formais. Também estabelece o espaço da narração, pode emoldurar uma determinada sucessão cênica dentro de um mesmo contínuo musical, contribuindo para a unidade narrativa, já que, enquanto a música não muda de ritmo, harmonia ou melodia, os elementos extra-musicais, que fazem parte desse tempo, tendem a constituir um mesmo sentido. Por essa razão, em certas ocasiões a música dá coerência e naturaliza seqüência de imagens, muitas vezes sem relação uma com a outra.

Geralmente ela se expressa exageradamente sobre as imagens e estruturas, recindindo a forma musical sobre o ritmo e a composição visual.

#### Funções narrativas

Como função introdutória a música, nos créditos iniciais, a música anuncia em grandes traços o caráter da película (o gênero) ou a contextualiza em uma época particular ou em um lugar geográfico determinado. Também colabora na definição do caráter emocional da cena, como o modo de ser desta ou dos personagens, atuando como um amplificador expressivo.

Frequentemente a música permite que se passe de uma situação teatral ou argumentativa a outra, sem necessidade de que exista transformação manifesta na imagem. Enquanto isso, nas cenas de interpretações ambíguas, a música deve intervir para esclarecer o seu caráter.

Por outro lado, a música pode substituir alguma função argumentativa, em particular se já foi estabelecido um vínculo prévio. Também pode substituir um personagem quando já existe uma relação preestabelecida entre ele e a música (o *leitmotiv*, por exemplo). Além disso, pode nos dar informação negativa ou positiva deste ou de uma situação argumentativa,

sem que ela seja revelada claramente na imagem. Inclusive pode ter uma função de fundo, musicalizando uma seqüência onde o silêncio poderia ser perturbador.

De forma sincrônica, pode acompanhar a ação física da imagem, dando sentido direcional ao movimento, onde a repetição, a alternância, o incremento rítmico, o cromatismo, a intensidade e o timbre marcam a conduta e o nível de tensão que possui essa ação física. Essa permanente paráfrase e continuidade, estritamente sincronizada, da música com a ação física que se depreende da imagem, é denominada *Mickey-mousing*, aludindo ao desenho animado de Walt Disney (*Mickey Mouse*) no qual se introduziu, pela primeira vez, essa técnica.

### **Valor Agregado**

Nesse contexto de linguagem cinematográfica são necessários todos os mecanismos, inclusive da música, para poder expressá-lo. Como dizia Aaron Copland, “a música de cinema é aquela que milhões de pessoas ouvem, mas não escutam”.

Pode ser que Aaron Copland tenha um pouco de razão, pois a música é uma engrenagem a mais do filme, reforça os componentes emocionais, funde-se em sua fisionomia e faz com que muitas vezes o espectador não se dê conta de sua presença. Poderíamos dizer que a música pura é apreendida conscientemente porque a razão de sua existência está nela mesma, enquanto a música de cinema o é de forma inconsciente, porque sua justificativa é o próprio filme.

Se a uma cena muito bem resolvida quanto à sua narrativa visual e quanto a seus componentes emocionais, se agregar música com o mesmo tom expressivo, esta se integra de tal forma ao discurso, que passa despercebida para o espectador, cumprindo uma função de reforço e atuando no âmbito inconsciente.

No caso em que a música acrescenta muita informação, mas com certo critério, não tem por que ela separar-se do conjunto, uma vez que as diferentes linhas de uma peça musical contrapontística não são escutadas como algo alheio à obra, como, por exemplo, quando uma delas sobressai sobre as outras. Há momentos em que a música pode sair de seu papel secundário e ficar em primeiro plano ou à mesma altura que os demais elementos, mas o faz porque a situação dramática o requer, sem perder sua subordinação à narração ou à duração da seqüência. “A música deve suplantar o que os atores não conseguem dizer, pode dar a entender seus sentimentos e deve acrescentar aquilo que as palavras não são capazes de expressar...” (HERRMANN, *apud* XALABARDER, 1997: 11)

Essa frase de Bernard Herrmann alude ao denominado “valor agregado” da música no cinema. Esse termo faz referência à carga emocional extra que a música acrescenta à imagem.

Isso conduz paradoxalmente a que percebamos a música como redundante àquilo que se vê, como se não fosse mais do que a sombra do filme. Inclusive em alguns momentos o mimetismo música-imagem é tão grande que às vezes não sabemos quem está subordinado a quem.

Se observamos um rosto neutro ao mesmo tempo em que escutamos vários tipos de música, uma com caráter alegre, outra meditativa ou atormentada, veremos como o rosto é “colorido” de acordo com o que ouvimos, em cada caso ressaltando-se detalhes diferentes da imagem. Nisso consiste a musicalização de um filme, em fechar certas possibilidades e explorar outras, sempre e quando essa escolha seja consciente, e não por um procedimento ao acaso.

A música de cinema é um elemento de expressão do espaço, complementa o que é mostrado e sugere o âmbito espacial que a imagem não quer ou não pode mostrar.

### **Algumas técnicas compositivas na linguagem cinematográfica norte-americana.**

#### Mecanismos e critérios musicais de unidade e continuidade.

Observando os criterios de composição enumerados com relação ao cinema clássico norte-americano, vemos que na atualidade a música prossegue tendo essa função de conferir unidade sobre a totalidade da obra cinematográfica. Os elementos utilizados para dar sentido de unidade e continuidade podem ser os seguintes:

- Utilização de temas que se repetem sob diferentes maneiras ao longo de todo o filme na forma de *leitmotiv*. Ou, simplesmente, de melodias que identifiquem de alguma maneira o filme e que apareçam nos momentos-chave.
- É muito comum a variação melódica proveniente dessas formas de tratamento temático. As variações dão sentido de unidade, já que provém de um tema principal que têm características construtivas impregnantes.
- Um elemento unificador é o uso de uma mesma cor orquestral, por exemplo, com um mesmo critério de orquestração, “pintar” de alguma maneira a ambientação do filme.

#### **O *leitmotiv* e as melodias identificativas.**

São aplicações e procedimentos que o compositor faz sobre seus temas diante do discurso cinematográfico, influenciando na estrutura, narração e dramatismo do filme. Poderíamos dizer que há dois tipos de procedimentos gerais, um é o *leitmotiv* e outro a(s) melodia(s) identificava(s) do filme. A diferença não radica no tipo de composição melódica, mas no seu tratamento:

### Leitmotiv

O *leitmotiv* é a consignação de melodias a personagens, símbolos ideais e pontos em conflito da história, que o espectador toma como ponto de referência. Elas caracterizam as qualidades dramáticas e psicológicas do filme, e cada vez que determinados elementos aparecem ou são referidos, são pontuados pela música com o seu respectivo tema ou *leitmotiv*.

Vejamos a grande quantidade de *leitmotiv* utilizados para a composição da trilha sonora de “O vento levou” (*Gone with the Wind, 1939*), composta por Max Steiner, que no total de quatro horas utilizou essa quantidade de temas:

- Tema de Mammy.
- Tema de Gerald
- Tema de Melanie
- Tema de Ashley e Melanie
- Tema de Ashley e Scarlett
- Tema de Rhett
- Tema de Rhett e Scarlett
- Tema de Tara.

Como podemos observar há melodias que representam um lugar específico (Tema de Tara), um personagem (Tema de Melanie, Tema de Rhett, etc.) e inclusive a relação entre eles (Tema de Ashley e Scarlett, etc.).

Por outro lado, por exemplo, no filme *Laura (Laura, 1944)*, película de Otto Preminger e música de David Raksin (1912-2004) utilizou-se somente um *leitmotiv* que representava o personagem principal, Laura. Esse tema tornou-se um dos mais populares da época.

Obviamente a utilização de *leitmotiv* no cinema está intimamente ligada à sincronização. Essas técnicas contribuem para estruturar e acompanhar o fluxo rítmico do filme. Desde o início do uso do som, no cinema norte-americano foram utilizadas três técnicas principais de sincronização, graças ao seu desenvolvimento tecnológico e experimentação sonora:

- *Clic track*: “consistia em uma película (fita) com perfurações a cada determinado número de fotogramas, que ao passar por um leitor produziam um *click*. A idéia era que se podia obter um metrônomo regulado em unidades de acordo com o formato de cinema, como, por exemplo: um *click* a cada 24 fonogramas (60 rpm), podendo gerar tempos que não seriam possíveis em um metrônomo normal. Além disso, havia dois tipos de *click track*, fixo e variável. O fixo era um *loop* de celulóide com perfurações a intervalos regulares, e o variável era uma fita contínua ou as perfurações espaçadas irregularmente” (REVISTA LULU, 1992: p. 56)

- *Free Timing*: é a medição no tempo de uma cena com a ajuda de um simples cronômetro (geralmente em minutos e segundos); o compositor anota em sua partitura o que sucede exatamente em alguns momentos chave da cena, assim como seus minutos e segundos respectivos. Essas anotações são as que vão incidir na composição musical.
- *Picture Cueing* (chaves sobre a película): gravação da música tendo como referência a imagem da película projetada atrás dos músicos e diante do diretor. Essa maneira de sincronização, segundo os compositores experientes, é a mais conveniente, eficiente e prática de todas. Não é tão rígida como o *click track*, mas por estar muito mais em contato com a imagem da gravação, ajusta todos os outros procedimentos do *free timing* anteriormente mencionados. O nome do procedimento surge porque, enquanto se grava a música, o diretor orquestral segue o fragmento do filme projetado frente a ele e às costas dos músicos, necessitando de algumas marcas que se desprendem da tela e que por sua vez servem como guia.

### Melodias identificativas

Tema musical também ligado intimamente aos conteúdos emocionais do filme, definindo suas características genéricas, região geográfica, etc. Mas não tem um forte tratamento “operístico”, simplesmente aparece quando o compositor acredita ser conveniente realçar o estado dramático da cena, ou potencializar o sentido estrutural do filme. O nome de melodias identificativas faz alusão ao fato de que elas são aquelas que, de alguma maneira, dão identidade ao filme, auxiliam no seu reconhecimento.

Para “O Diário de Anne Frank” (*The Diary of Anne Frank*, 1959), Alfred Newman compôs somente um tema principal, muito melódico e lírico, centrado nas perspectivas dramático-emocionais do personagem principal, fazendo pender todo o peso da partitura sobre Anne mesma em razão da sua reclusão forçada. O tema aqui tem a função de caracterizar e ambientar de forma geral a história, sem as marcações sincronizadas próprias do *leitmotiv*. Mas isso não tirou a efetividade da partitura sobre a imagem, produto de um intenso trabalho por parte do compositor, tanto que este viajou a Amsterdan, lugar onde os fatos ocorreram, visitou o apartamento onde a família Frank viveu seus últimos anos, para assim compreender a magnitude da infeliz história.

### **O uso da música em cima dos diálogos**

Nos conceitos compositivos americanos parte-se da premissa de que o diálogo é o contraponto da música. Além de saber que o diálogo é um componente que está em lugar determinado com características próprias, e que ele interage com os demais elementos do

filme, o compositor deve levar em conta, na hora de colocar música, a altura determinada, as inflexões da voz, intenção, emoção e níveis do diálogo.

Há dois tipos de técnicas para inserir a música sobre o diálogo:

- a) Dependendo da redução da orquestra na fusão (volume e densidade orquestral).
- b) Pensar nos diálogos escrevendo música especialmente para eles, e usá-los como verdadeiros contrapontos. Não necessariamente há que ser uma composição suave, pelo contrário, podem ser feitos trabalhos complexos que demandem uma cuidadosa atenção. Como de um *full tutti* a uma pequena combinação de madeiras, cordas e solos instrumentais. Por outro lado, a música pode estar colada à dinâmica da conversação, ou também gerar silêncios súbitos para que algumas das palavras sejam realçadas.

Com relação à música para diálogos, obtém-se a seguinte classificação: orquestrações fechadas, e orquestrações abertas.

- *Orquestrações abertas*: Indicam que não há diálogo, então não há limites para a magnitude e força orquestral, cor, peso, etc.
- *Orquestrações fechadas*: Indicam que há um diálogo na cena e há certos níveis na intensidade e na massa orquestral que devem ser controlados em função disso.

Escrever música especialmente para diálogo implica inserir pouca informação musical, o que leva a uma textura leve, de baixa intensidade, com instrumentação pouco estridente, com o objetivo de que não seja desvirtuado o foco de atenção do público; refletir o argumento do dito diálogo; evoluir dramaticamente com ele; ou manter-se distante como uma mera música de fundo no caso em que o silêncio sobre o referido diálogo incomodasse.

### **Entre o *soundtrack* <sup>4</sup> e a linguagem musical do século XIX**

A forte relação entre a estética tradicional da música de cinema na indústria norte-americana e as composições acadêmicas do século XIX foi estabelecida nos momentos fundacionais do cinema sonoro. Período em que esse vínculo se estabelece graças à chegada dessa série de compositores europeus (já anteriormente nomeados) aos Estados Unidos, trazendo consigo experiências prévias fortes em balés e óperas.

Esses compositores conheciam muito bem a dinâmica desse tipo de discurso, mas embora entre essas duas práticas musicais (ópera/balé e cinema) houvesse similitudes, tais como a composição musical baseada no visual-narrativo e seu desenvolvimento temporal, há diferenças importantes. A linearidade das obras de ópera e balé está contida por um contínuo musical que emoldura o discurso. Por outro lado, a música de cinema muitas vezes carece de um contínuo musical por suas intermitentes interrupções regidas pela imagem, diálogos,

---

<sup>4</sup> Trilha sonora (N. do T.)

sons ambientais, etc. Pois a mecânica compositiva utilizada nesse tipo de linguagem cinematográfica frequentemente gera um discurso musical fragmentado, com pelas ou blocos opostos entre si no campo da textura, durações, estruturas intervalares, reguladas no registro, instrumentação, no material temático, na densidade polifônica, etc. Isto se deve ao fato de que os elementos visuais-narrativos são a razão de existência da música no cinema, e esta responde a esses impulsos extra-musicais, o que fará com que sua coerência corresponda a esses fatores e não aos estritamente musicais, gerando assim um desenvolvimento não linear, com um alto grau de autonomia entre as partes. Por essa razão é adequado analisar a música dentro do seu contexto e não separada do resto dos componentes do filme, já que ela é parte integrante dele e por isso nos referimos a ela como “música de cinema”.

A partir das características das formas estéticas e técnicas de música no cinema clássico norte-americano, foram desenvolvidos alguns conceitos e características comuns com as óperas do século XIX. Por exemplo:

- A orquestra estabelece e define as características da histórica no início, como ocorre na função introdutória.
- Nas duas práticas a música acentua os movimentos físicos, define psicologicamente os personagens, seguindo o ritmo narrativo de suas palavras, gestos e sentimentos.
- Na ópera, o diálogo está construído na forma de recitativo, onde se pode perceber uma linha divisória análoga entre a voz e a orquestra, do mesmo modo que no filme se faz entre o diálogo e a música de fundo.
- Seria óbvio já falar da utilização do *leitmotiv* como elemento estruturador e dramático no cinema e na ópera.

O papel que a música teve desde seus inícios no cinema norte-americano e a relação com todos os elementos que compõem essa arte, coincidem muitas vezes de forma explícita, com a colocação e concepção dramática de Richard Wagner (1813-1883) sobre a Arte Total:

O cinema é totalmente congruente com a concepção de *arte total* de Wagner: palavra, drama e música, do que resulta que suas estruturas formais operísticas estejam fora das convencionais, condicionadas por sua qualidade narrativa. Dessa maneira podemos dizer que o drama wagneriano aproxima-se mais da concepção cinematográfica, onde a música se converte em um meio utilitário que participa da ação concreta e linear da história. (CHION, 1997: 40)

Mas com a particularidade de que o cinema transcende o que poderia mostrar o cenário de um teatro quanto a formulações cenográficas, graças às suas possibilidades técnicas. Toda essa concepção com relação ao desenvolvimento da música no drama, assim como o tipo de linguagem musical, foi explorada por esses primeiros compositores do cinema sonoro norte-americano: uso do *leitmotiv*, orquestras volumosas, estilo proveniente do

romantismo do século XIX, cromatismos, *ostinatos*<sup>5</sup> para sustentar grandes estruturas cênicas (recurso muito prático no cinema) do que resultavam numerosas partituras com grandes similaridades às de Wagner.

Partindo desses parâmetros, muitos dos filmes utilizaram a música de maneira magistral, rica e viva. Do mesmo modo, a música está no coração de muitíssimos desses filmes. Realçando a importância da música no cinema,

... o realizador russo Andrei Tarkovski, que foi um dos maiores artistas deste século (...) dizia que teoricamente o cinema, na sua forma mais pura, deveria poder arranjar-se sem música, ainda que ele, por sua parte, jamais aplicou totalmente esse princípio (...).  
Nem esse espaço que, apagada a luz da sala, se abre aos nossos olhos, nos engole e nos transporta; nem esses graves descensos, trêmulos, essas ondas orquestrais, essa atmosfera que respira risco, perigo, temos. O tempo do filme seria menos misterioso, menos imprevisível...  
Esses sons de piano, dos mil pianos do cinema, todos eles diferentes, uns agudos e desafinados, outros redondos e cheios, esses outros aquáticos e glaciais, aqueles tão ligeiros como o ar, estariam ausentes do cinema e dos filmes em que a música está ausente ou apenas presente, e se sentiria falta do que esta também acrescenta: seu silêncio. (CHION, 1997: 32)

Aqui se faz referência às diversas formas com que a música se coloca frente aos impulsos visuais, reafirmando sua interação com os demais elementos (diálogos, cenografias, fotografias, sons do ambiente, efeitos de sons e efeitos visuais), onde esses fenômenos sensoriais concretos interagem entre si simultaneamente, deixando-se perceber tudo como um só e único evento e, além disso, provocando tensões e distensões dramáticas, configurando um “contraponto audiovisual”. E, como num bom contraponto, há ocasiões em que um desses componentes se sobressai sobre os demais, mas isso não significa que seja percebido fora de contexto, já que está construído com o mero propósito de beneficiar os potenciais emocionais do filme. Esse jogo contrapontístico entre imagem e som é um fator importante e determinante da forma, narrativa, da percepção temporal e emocional, influenciadas pelo papel e pela função que a música cumpre no filme, seja como elemento estruturador, dramático, associativo, “conotativo”, diegético ou não diegético. E que a história cinematográfica dos Estados Unidos alimentou e enriqueceu essa arte construindo “verdadeiros contrapontos audiovisuais”. E não somente isso, mas também que estabeleceu critérios, conceitos, técnicas de composição e de inserção da música no cinema que até hoje são utilizadas e se constituem em objeto de estudo.

### **Referências bibliográficas**

---

<sup>5</sup> *Ostinato* é a repetição musical persistente, numa mesma altura, de um motivo ou frase musical (N.do T.)

*Hernán D. Perez*  
*Narrative Cueing: a música como elemento de conotação na  
tradição cinematográfica norte-americana*

SAITTA, C.; PAULS, C.; DUHANEL, A.; EISLER, H.; AMADO, A. M.; BRECEYRO, R.; TARKOVSKI, A.; KÖFL, F.; FISHERRMANN, A.; COMPAIRED, J.P.; CHION, M.; VON PÜTTINGEN, J. V. Dossier Música y Cine. **Revista LuLú**, n. 4, Buenos Aires, noviembre de 1992.

XALABARDER, C. **Enciclopedia de las Bandas Sonoras**. Barcelona: Ediciones Grupo Zeta, 1997.

HAGEN, E. **Advanced Techniques for Filmes Scoring**. Los Angeles: Alfred Publising Co, Inc, 1990.

HAGEN, E. **Scoring for Filmes**. Los Angeles: Alfred Publishing Co, Inc, 1971.

GORBMAN, C. **Unheard Melodies**. Narrative Filme Music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

CHIÓN, M. **La Música en el Cine**. Paris: Libraire Artheme Fayar, 1997.

Artigo recebido em 10/03/2011

Artigo aceito em 19/07/2011