



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

A COMPOSIÇÃO MUSICAL PARA CINEMA NA QUALIDADE DE PROCEDIMENTO DE DESIGN

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

Rodrigo Fernandes Dantas de Menezes

Porto, setembro de 2018



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

A COMPOSIÇÃO MUSICAL PARA CINEMA NA QUALIDADE DE PROCEDIMENTO DE DESIGN

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

- Especialização em –
Design de Som

Rodrigo Fernandes Dantas de Menezes

Trabalho efetuado sob a orientação de

Professor Doutor Vitor Joaquim

Porto, setembro de 2018

Dedicatória

*‘Celebrai-a comigo, ó todos vós
que conheceis, como eu conheço bem,
a rosa em fogo e a terra de ninguém
em que caíram já bilhões de sóis.
Outros virão cair diante de nós,
e esse desastre é doce porque tem
do impulso que nos faz cair também
na escura escadaria... Estamos sós
e todos condenados a perder,
mas celebremos juntos a sentença
e a liberdade em vão do ser que pensa
e repensa essa luz que vai morrer.
Tudo morre e refaz naquela intensa
rosa-múndi agarrada à dor do ser’.*

‘A Imitação da Música’

Bruno Tolentino

2002

“Writing about music is like talking about fucking.”

John Lennon

Agradecimentos

A meu orientador Professor Doutor Vitor Joaquim, pelas aulas, amizade, conversas e boléias.

À Ticiania Augusto Lima, por estar junto o tempo inteiro durante e desde muito antes do começo deste trabalho.

À Aline Dantas de Miranda, que corrige meus desvios e me guia pela língua desde tenra idade.

Aos meus pais, por todo o suporte.

Aos meus amigos Breno Furtado, Gabriel Silveira e Lucas Coelho por serem imprescindíveis durante o tempo em que vivi em Portugal, mas não só por isso.

Aos autores que investigaram muito tempo antes de mim estes mundos nos quais adentro agora.

Aos meus colegas e professores da Universidade Católica Portuguesa, por, assim como todo povo português de forma geral, terem me recebido e acolhido como um dos seus.

E por último mas não menos importante e acima de todas as coisas, a Deus.

Resumo

O presente Trabalho investiga os segredos, os esquemas de composição, os meandros das obras de artistas (entre os clássicos e renomados e outros que passaram inauditos para a maioria, sobre os quais pouco se estudou da forma merecida) que forneceram às imagens de filmes grande contribuição em forma de imaginação musical; as técnicas e de que forma o conhecimento musical fornece substância que os auxiliarão na composição das trilhas, e tentar perceber o que disso pode se enquadrar no trabalho de um designer. Na pesquisa por meio da História da música, do cinema e do trabalho desses artistas, o objetivo é compreender e identificar as definições apontadas pelas mais diversas referências que refletem sobre a composição musical e o design nas suas mais diversas dimensões, e contrapô-las com os múltiplos depoimentos de compositores que na prática se confrontam com a composição e produção musical para cinema.

Palavras Chave: Música, banda sonora, trilha sonora, score, cinema, design

Abstract

The present Work investigates the secrets, the composition schemes, the intricacies of the works of artists (among the classic and renowned and others that have gone unheard of by most people, and about whom little has been studied in the way they would deserve) that have provided to the images of films great contribution in the form of musical imagination; the techniques and the manner in which the musical knowledge generates matter that will aid them in the composition of soundtracks, and try to understand what can fit into the work of a designer. In my research of the history of music, cinema and the work of these artists, the objective is to understand and identify the definitions pointed out by the most diverse references that reflect upon musical composition and design in its most diverse dimensions, and contrast them with the multiple testimonies of composers who in practice are confronted with musical composition and production for cinema.

Keywords: Music, composing, soundtrack, score, cinema, design

Índice

Dedicatória	4
Agradecimentos.....	6
Resumo.....	7
Abstract	8
Índice.....	9
1. Introdução.....	11
1.1 Contexto e Motivação	11
1.2 Formulação da problemática: a Composição Musical para Cinema na Qualidade de Procedimento de Design.....	12
1.3 Metodologia	13
1.4 Estrutura da Dissertação.....	17
1.5 Nota sobre os termos	18
2. Enquadramento.....	19
2.1 O que é a composição musical	19
2.1.1 Musicalidade e imaginação	25
2.1.2 A diversidade da música no século XX	31
2.1.3 A Grande Música	38
2.1.4 Um breve histórico da relação entre a música e outras linguagens.....	42
2.2 O que é design.....	51
2.2.1 Os princípios do pensamento design.....	56
2.2.2 Estudo de caso: o design industrial	59
2.3 O que é compor para cinema?.....	60
2.3.1 O aparecimento da música no cinema.....	60
2.3.2 As primeiras composições para cinema	62
3. A Composição Musical Para Cinema Como Procedimento de Design	63
3.1 Análise de casos: compositores de banda sonora para cinema	63
Max Steiner	63

Bernard Hermann	66
John Barry	70
Ennio Morricone	73
Jerry Goldsmith	75
John Williams.....	79
Vangelis.....	82
Danny Elfman	84
Angelo Badalamenti.....	86
Mark Isham	87
Hans Zimmer.....	89
3.2 Idiossincrasias da música para ficção.....	92
3.3 O que o filme pede, o que o diretor quer, o que o compositor oferece	95
4. Conclusões e trabalho futuro.....	97
4.1 A relação entre a composição de banda sonora original e o procedimento de design ...	97
4.2 A questão da liberdade e do constrangimento.....	99
4.3 Perspectiva de trabalho futuro.....	104
Bibliografia.....	106
Obras musicais e filmicas.....	111

1. Introdução

1.1 Contexto e Motivação

No percurso de uma vida, o encontro com uma vocação pode não ser o acontecimento mais simples, mas é o mais fundamental e, de fato, explicativamente vital. Uma vida cindida de seu chamado, o mais simples que possa ser, é uma vida destinada à morte-em-vida (a uma espécie de zumbificação).

Esse acontecimento pode ser um evento que quando se manifesta parece claro e óbvio, mas até lá, demandou, em geral estudo, reflexão, uma fome resistente a toda sorte de contrariedade (algumas delas nem registradas pelos seres humanos, nem lembradas), penetração de uma série de compreensões na alma e uma dose de espera convertida inevitavelmente em descaminhos e em equívocos leves ou monstruosos.

Eu, por exemplo, sou e pesquiso música a minha vida toda, mas não foi sempre que reconheci esse como meu principal papel. Ainda não posso dizer que descobri, não posso dizer que recebi um dom natural como dádiva ou tive uma revelação, entretanto a vontade é um dos propulsores para a vocação se realizar. E, durante as muitas horas investidas neste estudo, um conhecimento que simplesmente se apurou meio sem o meu conhecimento um dia estava lá, feito, como um móvel que sempre esteve na minha sala, de que só pode ter a ver com arte e linguagem.

Ao longo desse caminho eu atuo profissionalmente como técnico de som direto e edição de som de curtas e longas-metragens, como mixador e demais funções no mundo do cinema. Paralelamente, mantenho minha própria atividade independente como pesquisador musical, inaugurada mais ou menos quando eu era adolescente, em uma mesma vontade de caça a uma música essencialmente sobrenatural.

1.2 Formulação da problemática: a Composição Musical para Cinema na Qualidade de Procedimento de Design

Esta dissertação debruça-se sobre o trabalho de composição musical para cinema na qualidade de atividade que implica um desempenho criativo abstrato (música) e simultaneamente na aplicação de conceitos e práticas de design em que a funcionalidade constitui um aspecto absolutamente subordinador da criação.

Segundo Szykner (2016), a música é a forja e a composição de imagens, paisagens e narrativas desconhecidas, ativadores da vida interior, por meio da combinação de elementos que convergem para um único objetivo: inundar com uma ideia o espírito, com novas paragens de realidade humana para se conhecê-la com cada vez mais profundidade.

No trabalho de um compositor musical, é ampliável a capacidade de submergir numa música, em sua criação, em sua extensão arquitetônica sensível. É sempre expansível a capacidade de realizar o trajeto entre a realidade bruta e matricial da imaginação primeira até a realidade "física", aquela que recebe a música quando ela se apodera do ar e se transforma em objeto musical concreto. A música, em suas manifestações mais livres, obedece apenas aos anseios da alma e da imaginação do compositor na forma de uma sucessão de emoções ordenada por uma sucessão de sons.

O design, por definição, é uma atividade estratégica, técnica e criativa, em geral orientada por uma intenção ou objetivo, ou para a solução de um problema (Paschoarelli & Environments, 2010). Nessa busca por agir no mundo concreto material, firma, necessariamente, um pacto utilitarista com o mundo, o que o difere radicalmente da arte exatamente aí mesmo.

Os compositores de banda sonora para cinema realizam essa atividade há pouco mais de 100 anos, porém o processo de trabalho ainda possui uma designação pouco clara e diferencia-se de uma composição musical pura e livre. Esses procedimentos ainda não foram elencados e averiguados em comparação.

O presente Trabalho tem por objetivo dissecar essa problemática e avançar no questionamento de quais são as atribuições do compositor para cinema, levando em consideração essa intersecção que tira a música do lugar livre de composição e a coloca à serviço da imagem, das emoções que a princípio são externas aos anseios do compositor. A música sai de tal campo metafísico para atender a uma necessidade externa ao compositor, e como esse procedimento de composição se

relaciona com o procedimento do design, atividade que surge também no período da história moderna humana.

A última razão do cinema parece ser paralela à música, e o diálogo que essas artes estabelecem entre si quando se chega à composição de uma banda sonora original, é onde este Trabalho se foca e tentará perceber as implicações desse conceito de “design” à composição musical para cinema, e como, ao nomeá-la, pode-se passar a tratar o problema da musicalização de filmes de forma mais clara.

1.3 Metodologia

Edmund Husserl (1936) concebia a ciência como um modelo ideal de conhecimento que impõe certas exigências para que um conhecimento possa aproximar-se do ideal científico, do qual se podem deduzir, como diferentes possibilidades de realização, as ciências que se manifestaram historicamente e ainda outras ciências possíveis.

Todas as ciências historicamente existentes procuram realizar, por variados meios, um ideal de saber fundamentado, firme, oposto à mera opinião. A definição ideal de ciência implica como condições essenciais os seguintes pré-requisitos:

1. Evidência. O termo “evidência” aqui não significa “o dado” ou “o imediatamente apreendido pelos sentidos” (Carvalho, 2012). Significa aquilo que é certo e inegável por si mesmo, não requerendo prova. Mesmo as correntes de pensamento que não aceitam nenhum tipo de intuição do dado fundam-se em alguns princípios tomados como evidentes ou ao menos convencionalmente colocados fora de toda discussão. Esses pontos de partida são indispensáveis em toda ciência, e é inconcebível uma ciência que presuma poder prosseguir indefinidamente suas investigações sem referi-las a um ponto de partida.
2. Prova.
3. Nexo evidência-prova.
4. Caráter evidente (e não provado) do nexos mesmo.

Como condições existenciais, a ciência requer:

1. Repetibilidade do ato intuitivo referido à “mesma” essência.
2. Repetibilidade do fenômeno cuja essência é intuída.
3. Registro.

4. Transmissibilidade.

Esse ideal foi realizado, historicamente, segundo modalidades variadas, calcadas nas ciências que casualmente obtivessem maior sucesso no momento. Podemos exemplificar esse ponto nos casos da Geometria (séc. IV a. C.); Biologia [classificação] (séc. VI), Dialética e Lógica (séc. XII em diante); Matemáticas (séc. XV em diante); Física mecanicista (séc. XVII em diante); Biologia e medicina experimental; História (séc. XIX); Física matemática, lógica matemática, linguística, informática e neurobiologia (séc. XX).

Na metade do século XIX, desenvolve-se a codificação do método científico para a ciência da natureza, feita principalmente pela obra *Introdução ao estudo da medicina experimental* (Bernard, 1959), na qual a codificação não passa, no fim das contas, de uma adaptação remota da dialética de Aristóteles: ciência é a confrontação sistemática de hipóteses contraditórias.

Como a ciência não passa da estabilização provisória de uma certa área na qual é possível aplicação de um protocolo metodológico mais ou menos constante durante algum tempo, depois a problemática, o protocolo e até mesmo a forma de encarar o objeto dissolvem-se e é preciso outro tipo de abordagem, a metodologia científica, na forma geral, pode ser definida como a confrontação de hipóteses no terreno dos fatos.

Ou seja, o procedimento científico normal — levantar as hipóteses contraditórias e descrever uma por uma — não parece ser o ideal para expressar as conclusões pretendidas por este Trabalho que diz respeito a uma atividade no campo psicológico-artístico-técnico-filosófico. A filosofia, então, aparece como um anteparo "explicativo" mais adequado para o que é e para o que representa a obra e a musicalidade de um compositor como John Williams, por exemplo.

Propõe-se, de início, a utilização do método fenomenológico dialético, a começar por apontamentos que são impressões primeiras. Essas impressões podem, naturalmente, ser contraditórias porque os objetos têm vários aspectos e esses aspectos a priori não estão combinados entre si. À medida que vão acumulando notas, está-se seguindo o método aristotélico das definições: tem-se várias notas, ou seja, aquilo foi o que se notou, oriundo de diversas fontes. Em seguida, articulações são elaboradas de tal maneira que refletem a estrutura do objeto, a composição musical.

A estrutura de qualquer objeto se compõe de feixes de contradições. Só quando se tem um sistema

de contradições montado em torno de um objeto (de uma questão, de um fato) é que se sabe de que se trata. As contradições, por sua vez, podem surgir de pelo menos dois lados:

- a) a divergência entre os pontos de vista dos vários observadores (olhando a coisa de vários lados, tem-se impressões distintas);
- b) de aspectos contraditórios do próprio fato ou situação. Se não há um feixe de contradições, não há ainda um objeto delimitado cientificamente.

É preciso que as contradições se acumulem e se articulem até chegar a uma espécie de contradição intolerável. Nesse momento, o perfil do objeto começa a aparecer; quando se nota que as contradições que se reparam começam a ser repetitivas. Dessa maneira, o conjunto de contradições que forma aquele objeto e que o localiza no corpo geral do ser chegou ao seu esgotamento; não há mais perguntas, não há mais dificuldades que possam ser colocadas com relação àquele objeto. Aí se tem uma certeza razoável de que chegamos a um conhecimento cientificamente e filosoficamente válido.

A primeira parte da pesquisa, que engloba o contexto e enquadramento do Estado da Arte, se utilizará desse método para refletir e tentar dar forma aos termos que significam os objetos essenciais com que se está lidando (música, cinema, design), para então podermos relacioná-los propriamente com o restante da pesquisa, que pretende envolver mais empiricamente os depoimentos e reflexões dos próprios profissionais da área numa recorte que combine experiência (quantidade de trabalhos realizados), relevância e reconhecimento público, além daqueles que produziram discurso sobre a produção e criação de bandas sonoras para cinema.

Seguindo os princípios orientados Aristotélicos e Husserlianos expressos anteriormente, o estudo encontra pontos comuns e adota os princípios da Grounded Theory (Glaser & Strauss, 1967), que tem em conta o envolvimento do investigador no processo de pesquisa na forma de um “mergulho” que ele deve dar nos dados para encontrar indícios de ação e interação a produzir entre vários tipos de unidades sociais, de onde emergirá sua teoria. Esta análise se debruçará nos dados colhidos em entrevistas, depoimentos e outras manifestações críticas produzidas por profissionais da área.

“A grounded theory of a studied topic starts with concrete data and ends with rendering them in an explanatory theory.” (Charmaz & Belgrave, 2015)

Responder à necessidade de construir teorias enraizadas nos dados e que sejam credíveis é a finalidade da investigação, não a procura da verdade absoluta aplicável a todos os contextos. Essa metodologia parece ser a mais adequada para tratar do objeto em questão, que está em uma intersecção entre os campos acadêmico, artístico, técnico e filosófico - que nos levarão às nossas conclusões no capítulo final.

Uma técnica não se torna científica pelo simples fato de empregar, mesmo com sucesso, métodos cartesianamente válidos para testar os resultados de sua aplicação. É preciso que a técnica ela mesma, no seu conteúdo, nas teorias em que se fundamenta, tenha caráter científico. Para tanto:

“Uma ciência não se limita a registrar correlações estatisticamente, mas busca uma explicação teórica para os fatos. Não há ciência sem contínua revisão dos pressupostos à luz dos resultados experimentais, não podendo esses pressupostos serem imutáveis e dogmáticos.” (Carvalho, 2012)

Do ponto de vista procedimental e de forma geral, como primeira etapa de um processo iterativo que se utiliza tanto do método dedutivo como do indutivo à medida que se avança, pretende-se pesquisar e averiguar o objeto segundo três vetores de orientação:

- produção acadêmica que aborde as questões da composição musical para cinema e conceitos fundamentais que caracterizam a produção de design.
- levantamento sobre a literatura técnica produzida essencialmente a partir do meio técnico, mais próximo da produção musical e cinematográfica.
- depoimentos de compositores, a partir de entrevistas em revistas da especialidade, reportagens, documentários, *statments*, e outras fontes diretas.

A partir da triangulação destes três vetores, procurar-se-á chegar a linhas de pensamentos, conceitos estruturais e outros padrões que ajudem a definir e a clarificar a atividade de composição musical para cinema.

Assim como em Carpeaux (1958), este Trabalho pretende servir de guia: em espaço limitado e com o mínimo de informação, e mesmo ao preço de uma ou outra página parecer-se com relação seca de títulos de obras; sem qualquer pretensão de “ficar completo”.

“Um guia não pode ser um catálogo nem uma enciclopédia. Assim como as interpretações técnicas, também foram cuidadosamente evitadas as

explicações chamadas “poéticas” de obras musicais. Sabe-se muito bem que a palavra não é capaz de traduzir a substância musical; se fosse, não se precisava de música. Desse modo, nenhum livro escrito em palavras poderia jamais encerrar a amplitude e o espírito da única arte cuja linguagem foi criada fora de qualquer imitação da natureza. Só para ela não vale o conceito aristotélico da mimésis. É o supremo triunfo do espírito criador humano. Shakespeare já observou {Much Ado About Nothing, II/3} essa coisa estranha: umas tripas de um carneiro estendidas sobre um pedaço de madeira podem extasiar a alma do homem. É o violino.” (Carpeaux, 1958)

1.4 Estrutura da Dissertação

Esta Dissertação começa por investigar e estabelecer definições em torno de um conjunto de conceitos mais abrangentes sobre o que é música e o que significa compor música. Esses conceitos fundamentais servirão como base e serão aludidos durante o restante do Trabalho, e à volta dos quais pode haver um entendimento não uniforme e universal.

Ainda no segundo capítulo, que diz respeito ao Estado da Arte/Enquadramento, segue-se um breve traçado de eventos históricos que reconstituem uma historiografia da música ocidental desde a Idade Média até os dias de hoje, para se buscar entender o contexto de onde surgiram as primeiras composições originais para cinema na primeira metade do século XX, para depois se poder pensar sua evolução em paralelo com o desenvolvimento da própria História da música.

Após, procurou-se fazer um mapeamento da atividade do designer e também reconstituir historicamente sua origem, buscando os fundamentos da atividade que hoje em dia explicam os princípios do *design thinking* e se relacionam a atividade dos compositores de música para cinema com a atividade de design. Por fim, faz-se um breve traçado histórico das primeiras relações entre o cinema e a música.

No terceiro capítulo, dedicado à discussão e análise, listou-se e procurou-se reconstituir uma certa historiografia da música original de cinema através dos nomes mais representativos de cada geração de compositores, sobre o universo da composição da música original, apresentando os processos de criação e produção, bem como as personalidades e funções envolvidas na realização deles. Depois se realizou uma análise filosófica sobre uma obra específica, aprofundando a recepção dela, ainda que sob o risco de limitação da experiência em traduções linguísticas

racionalizadas.

Por fim, a conclusão consiste no entrelaçamento dos conceitos apresentados que ajudam a definir as especificidades do trabalho dos compositores na atuação no universo do cinema.

Ao longo de toda a Dissertação, além do caráter científico que uma pesquisa de mestrado demanda, há, ainda assim, a intenção de não perder de vista a deriva poética e emocional próprias de qualquer processo ou atividade criativa, objeto primordial desta dissertação.

1.5 Nota sobre os termos

A priori é importante aferir que o Trabalho está escrito sob as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Entretanto, devido à profusão de termos técnicos que derivam da língua inglesa e encontram variações no português de Portugal e no português do Brasil, língua nativa deste mestrando, faz-se necessária esta nota prévia sobre as conceitualizações e padronização dos termos que mais serão utilizados ao longo desta Dissertação.

Há uma forte corrente teórica, dentro dos estudos de som para cinema e audiovisual no Brasil, que define “trilha sonora” como todo o contexto sonoro desenvolvido no filme: diálogos, sons ambientes, ruídos, foleys e outros efeitos especiais produzidos em estúdio, mais as composições musicais. Apesar de as coletâneas de canções que tocam em um filme (ou em novelas, seriados, etc.), que se popularizaram a partir da década de 80, serem comercializadas também como soundtracks, dentro da sigla O.S.T. (*Original Soundtrack*), Berchmans (2012) confirma essa relação e explica que “trilha sonora” origina-se do termo inglês *soundtrack*, o qual representaria todo o arcabouço sonoro da produção fílmica: música, diálogos e efeitos. E o termo que representaria mais especificamente a música exclusivamente composta para os filmes seria *score*, termo adaptado para a língua portuguesa como ‘música original’. A tradução literal de *score* é partitura. Alguns autores de língua portuguesa usam o termo “partitura” quando se referem ao *score*. Porém, como ainda em nossos dicionários lusófonos a partitura musical não tem nada a ver com o sentido cinematográfico, prefere-se evitar usar, neste Trabalho, a tradução nesse sentido. Ainda encontra-se quem se refira a ‘música original’ como ‘música tema’.

Popularmente no Brasil, costuma-se chamar a música de um filme, original ou não, de “trilha sonora”. Na prática, é comum e amplamente aceito o sentido musical do termo. Em Portugal, essa acepção leva o nome de “banda sonora”. Além do original em inglês *score* e de ‘música original’,

usar-se-á, nesta Dissertação, os termos nessas acepções, variando-os em prol do melhor ritmo do texto.

Em relação ao título dos filmes aqui tratados, pela fluidez da leitura e para melhor universalização dadas as diferentes traduções que eles levam em Brasil e Portugal, optou-se por referenciar os trabalhos citados na língua original, sempre seguido pelo ano de lançamento e pelo diretor correlato.

2. Enquadramento

2.1 O que é a composição musical

Para transformar os pensamentos musicais em matéria, o compositor, em seu processo criativo, se utiliza de conhecimentos técnicos. Hindemith (1952) nomeia esse processo de *transmutação*. O autor aponta que, quanto maior o grau de conhecimento técnico, mais facilidade o compositor tem de realizar essas traduções, tendo em vista que o conhecimento técnico proporciona elementos concretos e uma gama maior de possibilidades para a materialização da ideia. Contudo, mesmo para o conhecedor das diversas formas de exteriorização, o processo de transmutação pode sofrer dificuldades no processo de interiorização ou de exteriorização. Nesta relação, determinantes possíveis aparecerão.

As experiências, impressões e percepções anteriores ao encontro com uma determinada música, tanto no ato de criação como também no de percepção, darão origem à construção da percepção e do conhecimento musical, que, nesse sentido, serão relativamente ligados ao ponto de vista do ouvinte/conhecedor.

Assim, o compositor, acima de tudo, deverá vivenciar plenamente um processo auditivo que possibilite um aprofundamento do pensamento musical. O autor ainda acrescenta que o suporte musical - como estruturas harmônicas, melódicas e estilísticas - proporcionam requisitos à montagem da obra. Em tal processo ou na execução, e ainda na escuta, o indivíduo deverá buscar a “música como única certeza”, libertando-se de imposições que subjugam a música como meio, expressão sentimental, ou ainda como instrumento ao serviço da comunicação. O processo de criação seria, segundo o autor, uma experiência emocional associada aos sentidos.

A composição musical, desta forma, será estruturada conforme a manipulação dos elementos musicais - seus motivos agrupados, repetidos, intercalados, espelhados; o manuseio de

sonoridades ou a representação de diversas formas timbrísticas - sem que nestes haja um significado além de suas elaborações materiais. Certamente que os processos de ressignificação podem indicar a utilização da música como estímulo ou ainda sintoma emotivo, acrescentando a ela elementos externos, situação vivenciada pela audição via receptores e intérpretes habituais, ou seja, “indivíduos isentos das análises profundas sobre a sistematização musical” (Santos, 2008). As estruturas musicais, por acionarem primeiramente a percepção afetiva, remete a lembranças e associações de afeto, sofrendo, assim, processo de ressignificação.

Carvalho (2016) parece fazer o caminho oposto para chegar às mesmas conclusões ao definir música como “uma sucessão auditivamente organizada de estados emocionais com equivalentes cognitivos variáveis conforme o nível de consciência de cada ouvinte”; também afirma que “pensar a música sem as emoções é como pensar um soco no nariz sem nariz.”, para também concluir que a significação está na forma e em nenhum outro lugar.

Consensualmente, o processo de criação musical é encarado como o desenvolvimento material e formal que o compositor cria como meio para exprimir-se. Por sua vez, quando estas são trazidas para o campo social sofrem atribuições valorativas de utilidade ou de significação artística.

Segundo Koellreutter (1984), esse tipo de produção que tem como critério informar algo novo e tem como objetivo criar novos meios expressivos é chamada de “Arte experimental” e não permite previsão de resultados, uma vez que isso é a materialização de ideias formuladas por processos mentais não exteriorizáveis de outra maneira. Para o autor, a chamada “Arte experimental” se apropria de um alto grau de profissionalismo e especialização. Com isso, cada compositor terá sua forma de estruturação musical, a qual será determinada por características peculiares da sua própria poética.

Falar sobre composição musical requer, neste sentido, um pensamento flexível similar à forma de se pensar as diversidades musicais presentes no século XX, tema que será abordado em um próximo item deste capítulo.

A composição musical é explicada por Ferraz (2001) por meio de uma analogia à construção de uma casa, onde a matéria-prima é o sonoro que se encarregará de edificar um ambiente específico. E acrescenta a esse pensamento o contexto do século XX, no qual os intérpretes e os ouvintes fazem parte imprescindível de todo o processo juntamente com o compositor, tornando-se co-autores.

Para o autor, falar sobre composição não se trata de construir um manual específico sobre o tema, mas fazer apontamentos que possam delinear-la e assim formar um campo teórico sobre as discussões que envolvem o assunto. O autor aponta que, na maioria dos casos, existe uma persistência de obras (estudos e escritos) que desenvolvem discussão mais sobre os simbolismos na música do que, propriamente, as possíveis escutas advindas desta.

Zuckerlandl (1973) identifica quatro ramos do conhecimento que nos fornecem já alguns pontos de partida ao se estudar música. Eles são: a teoria da música, acústica, psicologia da música e estética. Entretanto, os conceitos que advêm destes ramos são enraizados nos sistemas filosóficos de suas devidas disciplinas e dizem mais sobre esses do que sobre o objeto: à música mesma, esses conceitos não são necessariamente inatos. Encarar a música exclusivamente sobre as perguntas iniciais dessas ciências é permanecer para sempre externo ao fenômeno real da música.

“Students of aesthetic literatura will agree that, in general, thinking about art has produced genuine results to the extent that it has discarded the conceptual framework of traditional aesthetics and has met the artistic phenomenon immediately, with no prepared questions, but, instead, waiting of the phenomenon to suggest the kind of question which should be asked of it and to which it might it turn be willing ultimately to furnish an answer.” - (Zuckerlandl, 1973)

A maioria das pessoas entende a linguagem da música naturalmente e são capazes de ouvir uma sucessão de notas como uma melodia, e conseqüentemente, perceber o que faz sentido ou não nesta relação de notas. A falta dessa habilidade é uma rara anomalia, e é chamada, em livre tradução, de “surdez tonal” (Braun A, McArdle J, Jones J, Nechaev V, Zalewski C, Brewer C, et al., 2008). Acontece quando o indivíduo não consegue perceber a unidade e o significado da melodia, embora perceba todas as notas, como alguém que ouve uma fala em uma língua estrangeira, mas não entende a que essa fala se refere. A todas as outras pessoas é inerente um senso de musicalidade, pelo que acontecem e criam-se espaços de escuta, performance e composição.

Partindo desses conceitos iniciais, pode-se arrematar que esta Pesquisa trata de discutir casos sonoros específicos, a fim de compreender sua relação de existência em seu contexto material (sonoro) e em seu contexto perceptivo; manter uma relação aberta de análise e críticas constantes das obras e das suas eternas e possíveis relações perceptivas.

Compreender os diferentes discursos existentes no campo não fará do ouvinte, assim como do compositor, detentor da verdade sobre o ato de compor, mas flexibilizador do campo. O que seria, de fato, um indicativo promissor? É certo que aqui há ausência no desenvolvimento de discussões que possam de alguma maneira esgotar o tema. No entanto, há também busca, em alguma medida, numa possível construção discursiva sobre o tema, por meio de alguns possíveis recortes.

Ferraz (2001) aborda o campo de escutas, tentando integrar o ouvinte à realização da obra, como se a composição materializasse dentro de si um espaço de comunicações possíveis. O espaço criado no processo composicional é um espaço aberto similar ao espaço de conversa, ou seja, uma troca.

“Não se discute aqui o que vem a priori, se a escuta, a música, o som, os afetos, ou os significados. Não falo então de um algo que veio antes e sim de um processo de configuração em que a noção de musicalidade fez-se ao mesmo tempo em que se fez a escuta e em que o sujeito distinguiu-se como observador. Algo que poderia ser sintetizado na frase de Wittgenstein: “a imagem de representação é a imagem que é descrita quando alguém descreve sua representação”. (Ferraz, 2001)

Zampronha (2000), por sua vez, desenvolve o mesmo tema sobre os aspectos perceptivos englobados dentro do processo composicional, contudo mais especificamente sobre uma ótica histórica de mudanças paradigmáticas. Para o autor, o velho paradigma “reconhecimento”, com o advento do século XX, é convertido no ato de “perceber”. Enquanto as composições musicais dos séculos anteriores alicerçavam-se em uma escuta conduzida, numa ‘forma pré-dada’, baseada em estereótipos sonoros, onde a apreciação da composição estava em identificar as formas musicais, tonalidades, modulações, motivos e temas já estabelecidos - e segundo Zampronha (2000) seria essa a intenção do compositor -, nos meados do século XX tal forma de concepção musical passa a não mais valer, encaminhando os processos composicionais e a audição para as formas perceptivas.

Neste novo paradigma, a obra “é a própria modelagem da percepção” e seus processos rompem o estereótipo “ao trabalhar sobre o perceber; a obra não se configura como algo dado, definido e estável; ela se torna (...) um trabalhar da percepção” (Zampronha, 2000).

Segundo o autor, dentro desta visão – sobre a obra como percepção - existem três propriedades

desenvolvidas: *instabilidade*, *irreversibilidade* e *co-determinação*. Nesse sentido, as obras seriam não mais o objeto dado, mas algo a ser delineado: o ‘objeto possível’, criado dentro do processo de percepção – o *instável*; haveria a qualidade de *irreversibilidade* na medida em que não permite que o processo seja observado - a não ser que existam manuscritos descritivos sobre o mesmo, no sentido de visualizar seu percurso e analisá-lo, ou apontamentos do próprio compositor; o que proporcionaria o caráter de *co-determinação*, terceira característica, onde obra e autor seriam, na mesma medida, o mesmo sujeito: um sem o outro não existiria.

“Este processo é análogo à divisão de uma célula ... Quando uma célula A se divide surgem outras duas: A1 e A2 e vice-versa. Antes havia A. Agora não mais. Antes só havia A. Agora, A1 (e não mais A) se reconhece a si mesma através de A2, e A2 através de A1. Assim A1 e A2 se representam mutuamente, mais para isso A teve de deixar de ser A. Mas ambas de alguma forma ainda são A, já que uma carrega traço da outra. A se cria a si mesmo como A somente no momento em que se divide e, de forma aparentemente paradoxal, deixa de ser A e passa a ser A1 e A2, compositor e obra... obra e compositor são signos um do outro, se remetem, se dão a conhecer um através do outro, são co-determinantes.” (Zampronha, 2000)

A escrita musical, dentro desta nova existência do ‘perceber’, indicará as mesmas características, uma vez que for constituída por *signos incompletos* ou *super-saturados*. Os *signos incompletos* estão nas obras que criam ‘instabilidade’ e ‘ambigüidade de interpretação’. Na medida em que suas informações não são determinadas, os signos podem dizer como fazer, mas não o que fazer, de modo que o intérprete irá construir o signo de modo análogo ao processo perceptual. “A partitura torna-se ela mesma um perceber” (Zampronha, 2000). Por sua vez, os *signos super-saturados* são aqueles que apontam uma grande quantidade de informações exigindo das habilidades técnicas do executante, o que será modulante de um intérprete para outro. Com isso, as duas formas de escrita proporcionam à obra o caráter de instabilidade e, por sua vez, irreversibilidade e co-determinação, pertinências do paradigma perceptual.

Santos (2008) acrescenta para a visão do autor que entre compositor-escrita- intérprete, seja dentro de qualquer manifestação sígnica, mesmo a mais fiel, sempre haverá uma relação complexa: os signos são determinados por seu meio ou pela afinidade com esse. E as concepções musicais exteriorizadas por seu idealizador nunca serão, realmente, as formas musicais idealizadas em seus processos mentais, uma vez que a escrita até o momento não é capaz de descrevê-lo. Da mesma

forma o processo composicional: todo e qualquer signo, neste sentido, para obter seu significado real, deverá expressar-se dentro das mesmas possibilidades que o geraram. No caso das ideias por ideias; no caso de processos apenas no processo.

Para Koellreutter (1984), os conceitos estéticos se diferenciaram a partir da segunda metade do século XX, quando as habituais formas estéticas estariam expandindo e reelaborando-se dentro de uma nova visão, no contexto de caráter global. As características, que por muito tempo ainda podiam ser delimitadas pelas fronteiras, estariam rompendo seu espaço geográfico e interagindo com as demais formas de identidade.

Neste sentido, a música do século XX alcançou e se apropriou de características advindas de novas culturas, a fim de sair das amarras tradicionalmente impostas pelo sistema de tradição ocidental. Observando a nova estrutura e forma musical, Koellreutter (1984) relata que são fundamentadas pelo pensamento relativista e optam pelo pensar de forma que transcenda a racionalidade, que seria a fusão do pensamento tradicional ao pensamento globalizante. Com isso, o autor aponta que estrutura e forma procedem de um pensamento sem causa, associado a conceitos aparentemente distintos e a estruturação não possui simetria, nem período: sua elaboração, composta por variações e transformações constantes resultaria numa multiplicidade de elaborações sígnicas, resultando em um “processo integrador (sinérese)”.

Para Hindemith (1952), as reações que a música evoca não são sentimentos, e sim imagens, memórias de sentimentos. Pode-se comparar essas memórias de sentimentos a memórias de viagem. A jornada inicial pode ter levado várias semanas ou meses, mas na conjunção que se costuma fazer na memória dos eventos, pode-se evocar a aventura inteira em alguns segundos e ainda assim ter a sensação de uma reconstrução mental bem completa do seu curso. É o mesmo truque que os sonhos operam: comprimem a reprodução de eventos que na realidade podem levar longos intervalos de tempo para o seu desenvolvimento em fração de segundos, e ainda assim eles parecem para o sonhador tão reais quanto as aventuras que ele tem quando ele está acordado.

“Dreams, memories, musical reactions — all three are made of the same stuff.” (Hindemith, 1952)

Fundamentar um elemento básico que é matéria tanto da música, dos sonhos e das memórias é o que o próximo capítulo tenderá fazer para que se possa ter um fundamento de base para tratar de toda e da Grande Música.

2.1.1 Musicalidade e imaginação

Como ponto de partida, eis uma definição de uma capacidade humana que está disponível a quem quer que a queira lhe usufruir mentalmente, a imaginação. A partir daí, este Trabalho debruçará sobre o que seja “imaginação” para poder sondar e também tentar definir o que seria *musicalidade*. É uma tentativa de entendimento também de “composição musical”, ao procurar situar em sua origem primeira, na sua experiência inicial. É essa experiência que dá às outras experiências possíveis a sua gravidade e a sua profundidade, conforme explicou Lavelle (2008):

“Há uma experiência inicial que está implícita em todas as outras e que dá à cada uma delas a sua gravidade e a sua profundidade. É a experiência da presença do ser. Reconhecer essa presença é reconhecer no mesmo ato a participação do eu no ser.” (Lavelle, 2008)

Tem-se como primeiras definições:

“Imaginação é: o ato ou efeito de imaginar, isto é, o ato de criar mentalmente coisas, mundos, imagens, criaturas, estórias. É a capacidade de fantasiar, de criar mundos fantásticos. Imaginação não é somente o ato de criar realidades mentais, coisas, novas realidades. É a faculdade de reproduzir imagens mentais para fins analíticos, meditativos, reflexivos, criativos, inventivos entre outros. Ou seja, a imaginação é a faculdade que o ser humano possui para prever situações, para pré-sentir sensações, para lembrar situações do passado ou antecipar, presumir, uma possível aventura do futuro, supor situações.” (Otenio, 2015)

Otenio (2015) faz a distinção entre a Louca Imaginação e a Douta Imaginação, usando como exemplo o pensamento e obra dos pensadores Friedrich Nietzsche e G. K. Chesterton. As ideias de fuga da realidade, de acreditar em um mundo que é produto da própria cabeça, loucura, estão associadas ao que o autor define como “Louca Imaginação”.

“A principal causa da louca imaginação é a negação do mundo em que vive, e a criação de um mundo na qual este indivíduo resolve refugiar-se. [...] Esta negação leva o indivíduo a criar uma realidade que certamente culminará em duas situações desastrosas: ou o indivíduo terminará internado num hospício, imerso em sua própria loucura ou certamente se tornará o pai de alguma ideologia.” (Otenio, 2015)

A “Douta Imaginação”, todavia, não se trata de um completo oposto em origem quanto à “Louca Imaginação”, pois nota-se uma pequena proximidade entre as duas formas de imaginar quanto ao problema do mundo, mas a diferença - e se trata de uma diferença que muda todo o efeito do modo de imaginar - está no fato de que, enquanto a Louca Imaginação é a negação total desta realidade, a Douta Imaginação parte de uma insatisfação para com o mundo em sua volta.

“Ora, a Douta Imaginação não é pura imaginação, é ato criador, é o indivíduo que é capaz de criar uma sequência de imagens que o capacita viver melhor no mundo físico. Não se trata de trazer o irreal para real, mas se trata de, por meio da imaginação, expressar de forma fantástica verdades referentes ao próprio homem, ao mundo, a sociedade, religião, seja lá o que for. [...] É a Douta Imaginação que capacita o homem a ter uma abertura ao inimaginável, ao Sagrado, ao numinoso que ao atingir sua mente, seus sentidos, o fascina e o atrai. [...] A Douta imaginação ocorre quando o indivíduo demonstra certa insatisfação para com o mundo em que está inserido, o que o leva a criar ou refugiar-se num mundo imaginário que nada mais é do que um instrumento de reorganização da própria razão, sentimentos, relações, projetos e escolhas. Não se trata de uma fuga do mundo real, mas de um “lugar” para o indivíduo recuperar as forças para a aventura do mundo real.”(Otenio, 2015)

Carvalho (2012) demonstra que sempre se raciocina em cima dos objetos que se apreendem pela imaginação. Ou seja, raciocina-se com base na biblioteca de símbolos presente no imaginário. Segundo Aristóteles (1985), só aquilo que impressiona a imaginação fica na memória. Para o autor, imaginação e memória são a mesma coisa.

“[...]a memória, para ele [Aristóteles], não é mero registro passivo. Ela é também faculdade imaginativa, que combina e funde as imagens, criando novos padrões. Memória e imaginação são para Aristóteles uma só e mesma faculdade, que ele denomina fantasia, e que realiza duas operações diversas conforme repita as mesmas imagens ou as combine com outras formando uma multidão inesgotável de misturas. A simples imagem retida na memória, que reproduz esquematicamente um ente ou um fato, Aristóteles denomina-a fantasma (sem conotações macabras). À medida que os fantasmas se acumulam na memória, esta passa a reagir criativamente, recombina essas imagens, esquematizando-as, selecionando-as e simplificando-as, de modo que uma multiplicidade de fantasmas parecidos uns com os outros pode se condensar numa imagem única.” (Carvalho, 2012)

Carvalho explica, com base em Aristóteles, que a experiência real, quando presente diante do ser humano, é intuitivamente conhecida em si mesma, pois, tal qual ela, o ser humano é componente da mesma e única Realidade: as pessoas não são observadores distantes, externos, descompactados de tudo que existe – *estão* na Realidade, *são* parte dela e podem conhecer “*em espírito e em verdade*” os vários dados do Real que se *apresentam* a elas – e que também estamos *presentes* aqui, agora, neste recorte da Eternidade a que chamam de Tempo.

Saber-se parte da Realidade, e não um sujeito externo a ela, priva o ser humano das tentações de querer serem observadores oniscientes ou de assumirem um amoralismo “*além do bem e do mal*” (Sousa, 2017): na intrincada cadeia do Real, os seres humanos são um dado tão presente quanto todos os outros. Há grande responsabilidade em perceber isso.

Todavia, se a experiência real se apresenta, é também verdade que os seres humanos a representam na memória, através da imaginação: apreendida a experiência, ela pode tornar-se um dado imaginativo *representado*, isto é, tornado presente de novo, pelo que Aristóteles chamava de “*fantasia*”, uma faculdade da alma que engloba tanto a memória – o depósito de imagens percebidas –, quanto a imaginação – que *reapresenta* a experiência através de uma imagem, guardada na memória e também dela retomada.

“É sobre estas imagens retidas e organizadas na fantasia, e não diretamente sobre os dados dos sentidos, que a inteligência exerce a triagem e reorganização com base nas quais criará os esquemas eidéticos, ou conceitos abstratos das espécies, com os quais poderá enfim construir os juízos e raciocínios.” (Carvalho, 2012)

Ocorre que a transposição destas imagens para um conceito, ou seja, a *descrição* destas imagens por palavras que delineiem com exatidão aquilo que se pretende mostrar, não é uma tarefa fácil. Todos já nos deparamos com uma situação para a qual “*não tínhamos palavras para descrever*”. A inexistência de termos ou expressões que falem *exatamente* o que seja aquela experiência é um dos maiores entraves à transmissão do conhecimento aos outros. Todo conhecimento humano começa primeiro como percepção, depois como memória e imaginação, e só depois ele se estabiliza em conceitos verbalizáveis sobre os quais se pode raciocinar (Carvalho, 2013).

Se há tanta insistência na faculdade da imaginação como preliminar ao estudo do objeto desta Pesquisa, é para que também não se haja esquecimento que qualquer elaboração lógica, qualquer

exposição ou discussão lógica, é feita originariamente a partir de certas experiências humanas — experiências que não foram vivenciadas como experiências de pensamento, mas como experiências de realidade, constituídas de sensações, de intuições, de representações, etc. É assim que o mundo chega ao ser humano. O mundo não chega como uma argumentação lógica; são as pessoas que o transfiguram numa exposição lógica na medida em que passam da linguagem dos fatos para a linguagem das possibilidades, porque a lógica é apenas uma articulação das possibilidades, ela não tem necessariamente refém dos fatos.

“O pressuposto da atividade lógica são as representações ou intuições. Se o homem não representasse coisa alguma, não pensaria. Se não fosse espírito fantástico, não seria também espírito lógico” (Croce, 1909)

É por isso que as funções básicas tratadas ao longo desta Dissertação são memória e imaginação. Partindo da ideia de Aristóteles (2002), são a mesma função: as duas são a forma da fantasia. Aristóteles designava o termo “fantasia”; “imaginação” é o termo moderno equivalente. Ainda segundo o mesmo autor, existem dois tipos de fantasia: a fantasia memorativa e a fantasia criativa, ou seja: a primeira tenta repetir os mesmos elementos, na ordem em que eles se apresentaram, a segunda tenta montá-los em uma outra ordem.

A memória e a imaginação funcionam dando forma para as sensações e apreensões, ou seja: o indivíduo capta o material dos sentidos, os agrupa e cria uma forma repetível. E essa forma pode ser repetida como foi primeiro elaborada, ou pode ser reelaborada: misturada com outras formas de memória e/ou imaginação, etc.

O sujeito só reconhece uma forma por analogia com outras formas já consolidadas na sua memória. Não nos é possível compreender absolutamente uma situação que seja totalmente nova e que não tenha nada a ver com as formas consolidadas na nossa memória. O que é analogia? Ao termo *analogia* citado, evoca-se o sentido originário grego (Yarza, 1972): a situação não repete exatamente o que é familiar. Analogia é uma mistura de semelhanças e diferenças. É no jogo de semelhança e diferença onde se reconhece no que a situação nova repete as situações anteriores, e no que ela tem algo de próprio e diferente. Essa nova situação, por sua vez, vai constituir uma nova forma, que será base para novas comparações, e assim por diante.

Criatividade é fantasia, que pelo seus meios age juntando a fantasia criativa com a fantasia memorativa. Se um indivíduo tem grandes ideias, mas as esquece, não pode realizá-las. Então, o que consiste o ato de criação? É repetição de uma forma na memória, em fórmulas cada vez mais

concretas e mais duráveis: que vai passando de um estado de fluidez (daquela memória que é um fluxo de imagens) para um estado mais estável (que pode ser bastante complexo e ter um movimento interno). A ação ou o processo se repete e, depois, por vezes, adquire-se uma forma em palavras, em imagens, em sons, etc., até fixar. Nesse caso descrito, a criatividade é a própria fantasia de que falava Aristóteles.

O treino da imaginação, portanto, é o começo do conhecimento. Imaginação que em seus mais nobres usos sintetiza e compõe formas. Detenha-se, a partir de agora, ao conceito de Douda Imagination todas as vezes que se refere à “*imaginação*” ao longo do texto, pois é somente deste tipo de imaginação, tida como benéfica, mais ampla, portanto desejável, que se irá tratar.

O objeto de investigação mesmo deste capítulo é a definição mais abrangente e contemporânea sobre o que é compor música. O desenvolvimento de um método de sensibilização perante a música é a ativação do “*órgão*” da imaginação musical. Aquele que nos faz escutar e perceber pela música; escutar e perceber a música em seu ser; aquele, que de acordo com Zuckerkandl (1973), é capaz de mediar um contato melhor com a malha da realidade inteira.

As definições mais consagradas tratam a música como uma organização de sons (ritmo, intensidade, melodia e timbre), com a intenção de ser ouvida (Schafer, 1986). Esse conceito remete a uma visão até então inovadora sobre a arte musical, pois “liberta” das definições ortodoxas de música erudita, popular ou folclórica, e principalmente do gosto pessoal, ao desamarrar de preconceitos e etnocentrismo, e trazer uma nova possibilidade de escuta. De acordo com o autor, a música também pode ser descritiva, como uma imitação da natureza ou de sons do cotidiano. Ainda segundo Schafer, existe uma maneira de suscitar diversas respostas emocionais nos ouvintes. Tais respostas são geradas porque se supõem que os diferentes extremos (por exemplo, agudo e grave, forte e suave, curto e longo, rápido e lento) devem possuir algum poder sobre nossas emoções. Esses elementos são usados para criar uma composição com um caráter específico que poderá afetar o ouvinte de muitas formas.

Ao mesmo tempo em que se afirmava como música, o movimento de música concreta também pensava em uma pesquisa a partir da escuta; ela veio a se configurar com o livro *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines* (Schaeffer, 1977). O solfejo do objeto sonoro, descrito por Schaeffer, “propõe levar, da prática de corpos produtores de som, a uma musicalidade universal através de uma técnica de escuta”. O autor propõe “não separar jamais o escutar do fazer”.

Brian Eno, reputado artista e produtor musical, contribui para a discussão ao desenvolver sua obra que lida com o bloqueio criativo, *Estratégias Oblíquas (Oblique Strategies, 1975)*, na qual as escolhas artísticas podem ser auxiliadas por um baralho que se assemelha a um tarô como conselheiro.

Mas, para Szynkier, musicalidade é, antes de tudo, uma capacidade do bom ouvinte da música. É a atenção e capacidade de apreensão do espectro e do mistério musical. Trata-se de uma habilidade inconcreta, tendo pouco a ver com domínio físico de algo, tendo mais a ver com um domínio mental sobre a música.

“A musicalidade é primeiramente a capacidade de ouvir música e perceber e viver, por meio dela, uma modificação interna, uma transformação significativa e positiva das emoções, uma visceralidade das descargas que advém da obra com a qual se entra em contato, ainda que provisória. Para isso a única demanda é um ouvido bem formado, uma alma torneada para receber a mágica de uma outra musicalidade (a de quem compôs a música).” (Szynkier, 2016)

Musicalidade é parente próxima da imaginatividade. Ambas são e significam, em síntese, ser tomado pelo extraordinário, pelo extraordinário dos pensamentos e pelo extraordinário dos mundos musicais que se impregnam a partir dos sentidos. No caso da música, mais especificamente da audição.

Segundo o autor, a imaginação das pessoas não está nunca "pronta". Cresce e se expande a partir de contatos amorosos fecundos que vêm junto com a vida e com as obras da própria imaginatividade humana como a música. Com os estímulos da realidade vai, portanto, se ampliando. E é sempre ampliável a possibilidade de mergulhar nos desdobramentos imaginativos de uma música, se você é um ouvinte. Criar com ela novos terrenos da fabulação interior, e assim robustecer a malha da imaginação como um todo. Esse percurso é potencialmente inesgotável e o que ele esconde como razão primordial é mesmo um enredamento amoroso entre pessoa (ouvinte) e a arte, a imaginação de outras pessoas, portanto, que são uma parte, uma fração, da participação no amor e na realidade divina, que nos fornece a qualidade de seres (Szynkier, 2016).

O som, conclui-se, é parte constituinte do que forma a música. É um derivado, subordinado, daquelas partes que materialmente formam a música. Está envolvido no leque espiritual da música, mas a priori não é a mesma coisa que música. O som está em outra categoria. Confunde-

se musicalidade com uma capacidade de expressão sonora, de ebulição sonora. Isso está muito caracterizado na modernidade.

Então afinal, o que seria a musicalidade? Em sua mais alta aspiração, é a capacidade e a possibilidade de, por meio da música, chegar à própria origem e compreensão da música. Musicalidade, portanto, é o contato direto com a música. Logo, ela só se dá no encontro com a música verdadeira. Aquela que não é um arremedo de formas sonoras. E encerra uma espécie de milagre, no alcance inequívoco, incontestado da emoção humana.

2.1.2 A diversidade da música no século XX

Já no começo do século XX, o fim do Império Austro-Húngaro - que foi um caso único na humanidade devido à sua efemeridade como potência política - oficialmente a partir de 1914 já estava prenunciado em uma cultura impregnada de filosofia analítica, música dodecafônica e positivismo jurídico (que o próprio Hans Kelsen, um de seus teóricos, abjuraria depois) (Jablonek, 2005).

Para Carvalho (2015), as teorias musicais de Eduard Hanslick, de Gustav Mahler, de Arthur Schoenberg e do próprio Karl Kraus, são tão destrutivas, socialmente, que ajudaram a enterrar o Império Habsburgo, e inadvertidamente não o fizeram para desembarcar num paraíso democrático e sim no inferno das ideologias de massa, que emergiram de uma espécie de provincianismo filosófico tipicamente germânico, que toma Kant, Schopenhauer e Nietzsche como pontos de partida absolutos, ignorando o que de mais importante foi ensinado por Platão e Aristóteles.

A respeito da cultura desse império, Carpeaux aponta Lutero como um dos porta-vozes da nação germânica, “cuja profunda musicalidade é o mais importante elemento em toda a história da música moderna” (Carpeaux, 1958).

Para a história da música, a dissolução do Império Austro-Húngaro coincide com uma ruptura dos modelos clássicos que ali nasceram e fecundaram durante grande parte da história moderna até aquele tempo.

Da mais antiga de todas as sinfonias de Georg Mathis Monn, de 1740, passando pelos fundamentos permanentes daquilo que é chamado de “música clássica” estabelecidos por Joseph Haydn, de uma inteligência musical que como bem observou Tovey (1981), a introdução, numa

sinfonia ou num quarteto, de um novo tema é operação tão difícil e sutil como a introdução de um novo personagem de Shakespeare ou Racine.

“A suprema inteligência musical de Haydn realizou uma revolução mais profunda que a da ars nova e mais construtiva que a de Monteverde: enterrou a música barroca e iniciou a moderna. A esse respeito é Haydn o mais original de todos os compositores; também o é quanto à invenção melódica.”
(Carpeaux, 1958)

Hoje, a Áustria Baixa é o centro de um país pequeno. Mas naquele tempo confluíram na província que é o coração das regiões de fala alemã do antigo império dos Habsburgos e em sua capital Viena as gentes e as influências de todas as partes do império multinacional, os eslavos, os italianos, os húngaros. Haydn aproveitou o folclore musical dessa gente toda, porque nas ruas de Viena se cantava em alemão, tcheco, húngaro, italiano, croata e romeno.

Carpeaux aponta que Richard Strauss em *Der Rosenkavalier* (O Cavaleiro das Rosas, 1911) não faz, evidentemente, uma tentativa de ressuscitar a Áustria mozartiana.

“Com todos os recursos da música moderna, Strauss interpretou o libreto que Hofmannsthal tinha escrito: evocação deliciosa, por um burguês culto e moderno, de uma época de requintada civilização aristocrática, para sempre perdida, de vitalidade abundante com uma ponta de tristeza elegíaca. É uma comédia, muito humana, com um pensamento trágico (o envelhecimento da marechala) no fundo. O século XX ouviu, depois, música mais profunda; mas nunca mais uma música tão saturada de cultura e beleza. Foi, imediatamente antes da catástrofe da Áustria e da Europa em 1914, uma despedida; que o futuro não se cansará de ouvir.” (Carpeaux, 1958)

Mas as influências decisivas no começo do século XX foram outras: de um lado, Stravinsky, inspirando os nacionalistas e o neoclassicismo; por outro lado Schoenberg, inspirando o atonalismo e ensinando o dodecafonismo.

“O cromatismo fez progressos constantes, até Tristão e Isolda e a partir de Tristão e Isolda, até se apagarem, enfim, as fronteiras entre as tonalidades. O próximo passo seria o de aboli-las: de não reconhecer mais tonalidade nenhuma. Seria o atonalismo. Mas este só foi uma fase na evolução de Arnold

Schoenberg. Depois, o mestre restabeleceu a ordem, substituindo o sistema tonal destruído por outro sistema, novo: o dodecafonismo. É a maior revolução na história da música: parecia a destruição completa da tradição da música ocidental. ”(Carpeaux, 1958)

De acordo com Carpeaux, Arnold Schoenberg (1874–1951) é também filho da pequena burguesia judaica de Viena. O ambiente em que se criou, parece-se com o de Mahler e Freud. Foi, em música, autodidata. Trabalhando tenazmente, adquiriu porém tão grande erudição musical que a comissão de publicação dos Monumentos da Música na Áustria o encarregou de editar o Concerto para violoncelo de Monn, precursor de Haydn. Pela atividade de Schoenberg, a cidade de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner e Mahler poderia voltar a ser a capital do mundo da música. O próprio Schoenberg considerava-se herdeiro dessa tradição. Mas a cidade já estava transformada em fortaleza do academicismo.

A partir daí, buscou-se novos recursos para realizar aquilo que o mais radical dos mestres de Viena apenas adivinhara. Esses novos recursos são oferecidos pela música concreta e pela música eletrônica. A música concreta tem origens remotas. Em 1913, o futurista italiano Luigi Russolo propôs a substituição da música tradicional por *orgies de bruits* (orgias de barulhos) produzidos por objetos das mais diversas espécies, menos por instrumentos musicais.

Em se tratando da possibilidade de novas escutas e fazeres musicais, a mudança para o século XX trouxe horizontes promissores. Não que em séculos anteriores a música não tivesse se detido à novas invenções, mas foi a partir de meados de 1900 que eclodiu uma maior variedade de manifestações, a fim de desvendarem, sem medida, o que ainda não fora explorado, ou mesmo esgotado.

Nesse século, a transformação do espaço acústico seguiu com a revolução eletrônica. O barateamento da tecnologia depois da década de 80 possibilitou a difusão do computador em larga escala e os aparelhos eletrônicos promoveram o surgimento de outra realidade de convívio com a música.

Diferentes sonoridades e tendências, juntamente com o emprego de novas técnicas, tomaram o espaço, até então, ocupado exclusivamente pela exploração do sistema tonal diatônico. Certamente que outros aspectos, a exemplo das fórmulas contrapontísticas, fazem parte há muito tempo dos materiais empregados nas produções musicais. Contudo, segundo Barraud (2005), o

sistema tonal manteve-se de forma majoritária nos últimos três séculos que antecedem seu declínio.

Mudanças de conteúdo, o desenvolvimento da polirritmia, explorações timbrísticas, o abandono do sistema tonal; bem como a anulação de formas musicais pré-estabelecidas, com o rompimento de regras de estruturas, foram resultados, dentre outros, das mais diversificadas tentativas em busca de um novo local. Ambiente este que já se delimitava de forma simultânea à criação e consolidação do sistema tonal: o mesmo cromatismo, que proporcionara ao sistema tonal regularidades de atuação, sistematizado a partir de Bach, proporciona sua desestabilização; a visão que, até então, voltava-se para uma estruturação tonal, não podia, ainda, observar sua negação pelos demais aspectos que já pertenciam ao campo.

O século XX foi apenas o mensageiro que anunciou uma ruptura de convivências entre o tonal e o não tonal (Santos, 2008). Juntamente com este acontecimento, o olhar instável de alguns se volta à procura de novas possibilidades.

A ‘verdade tonal’, ou nosso egocentrismo tonal, já não serviria para expressar este novo campo descoberto e tão vasto de possibilidades: a harmonia tonal foi, desta forma, anunciada no século XX como uma dentre tantas possibilidades e admissões (Griffithis, 1998).

Assim podemos entender que diversos fatores que há muitos anos eram utilizados foram componentes importantes para a nova formação da música do século XX.

De acordo com o autor, alguns compositores, antes de se entregarem às explorações do século, ainda defenderam o sistema tonal por um pouco mais de tempo, não por serem contra o futuro visionário, mas por terem formações solidificadas em correntes tradicionalistas.

Ainda segundo o autor, sem um ambiente tonal definido, muitos compositores encontraram um grave obstáculo para a produção de suas obras, o que proporcionou uma constante busca por ancoradouros.

Alguns acabam, neste sentido, fixando território em contextos literários, outros fundamentando-se em escolas pré-existentes, a exemplo do movimento neoclássico.

“Eis uma realidade um aspecto insólito da música composta desde 1900: o fato de que tantos compositores tenham adotado uma posição ‘conservadora’ trabalhando com materiais e métodos que poderiam parecer exauridos ou

superados pelos avanços de técnicas e sensibilidades. É claro que sempre houve confrontos e rivalidades, nas artes, entre ‘conservadores’ e ‘radicais’. A diferença na música do século XX, está na abertura para tantas opções que não existe uma corrente única de desenvolvimento, nem uma linguagem comum como em épocas anteriores, mas todo um leque de meios e objetivos em permanente expansão.” (Griffiths, 1998)

Para Massin (1997) o aparecimento dessas diversificações, embora aparente para alguns apenas como “preocupações intelectuais ressecantes”, seria o resultado da exteriorização do “eu” em busca de bálsamo que viesse ao encontro dos “valores humanos mais autênticos, na crise trágica da civilização”, o período pós-guerra. Neste sentido, a tradição é questionada pelo autor tendo em conta as recentes formas de pensamento: pelas “novas necessidades (psicológicas ou espirituais, como quiserem)”.

Consequentemente, estes novos rumos proporcionaram novas e inúmeras possibilidades de fazeres musicais, percepção e escuta, contribuindo na mudança de paradigmas antigos em detrimento dos novos. Isso resulta não apenas na variedade de expressões, mas também em uma rapidez de estruturação de escolas no século XX, como nunca fora observado anteriormente na história.

Escolas com bases atonais, serialistas, politonais, aleatórias, impressionistas, jazzísticas, com técnicas mistas, expressionistas, neoclássicas, microtonalidade, música eletrônica e eletroacústica, serialismo integral, são apontadas como as principais correntes existentes no período em estudo de autores como: Menezes (1987), Boulez (1995), Griffiths (1998) e Barraud (2005).

Contudo, vale ressaltar que os processos de seleção e classificação de produções musicais de certa forma padronizam as relações estéticas específicas das obras. Neste sentido, as delineações feitas por Victorio (2003) auxiliam a compreender esses processos. E as “tendências isoladas”, apontadas pelo autor exemplificarão de maneira mais clara as realizações musicais deste século em questão.

Mais especificamente sobre os autores acima citados (Menezes, 1987; Boulez, 1995; Griffiths, 1998; e Barraud, 2005), ainda é possível identificar características pertinentes ao período, as quais podem ser encontradas na produção dos mais diversos compositores da época.

As características melódicas, até então atingidas ao seu máximo através do Leitmotiv (ou

‘motivo’, em tradução) desenvolvido por Wagner, ganham novas formas de disposição, agora mais curtas, angulosas, fragmentadas, em sua maioria abrangendo saltos de intervalos compostos, de predominância dissonante, ou ainda a ênfase em intervalos cromáticos.

Em determinados momentos o que passa a prevalecer não são mais as melodias, mas a espacialidade desenvolvida pela atuação dos timbres em busca das imagens sonoras.

Os timbres, por sua vez, acabam por conquistar um espaço mais explorador. As sonoridades habituais, por exemplo, das adquiridas na execução tradicional do piano, passam a somar-se àquela de origem experimental, como as resultantes do piano preparado, ou a simples utilização do seu tampo como material sonoro; há presença de sons extremos e contrastantes; predominância de sons trabalhados a partir da mecanização e princípios de distorção, re-produção e outros; exploração de sonoridades individuais e coletivas, além de técnicas específicas como a melodia de timbres desenvolvida por Schoenberg.

O ritmo é intenso, sincopado, com métrica variando-se constantemente, ou por vezes livre - quase ausente - além da utilização de ostinatos. A polirritmia aqui também é uma característica muito utilizada: muitas são as peças onde cada instrumento executa ritmos completamente divergentes atuando de forma simultânea.

A harmonia, por sua vez, embarca através de aglomerados (clusters), acordes dissonantes, a utilização de extensões acordais. Em sua função harmônica já não existe mais o centro tonal: ora aparece ausente, dentro das composições atonais; ora aparece móvel, como no caso das composições politonais.

Estas mudanças foram direcionadas através dos apontamentos estabelecidos já pelo romantismo tardio. Conforme Griffiths (1998), tentativas de abandono do sistema tonal já estariam presentes em muitas obras do final do século XIX. E os compositores do século XX impulsionar-se-iam por três nomes da música ocidental: Debussy, Schoenberg e Stravinsky, consecutivamente em seus avanços - forma, harmonia e ritmo.

Sobre a questão da harmonia mesma, é um problema que daria uma tese. Isso pode ser tema de um próximo trabalho. Por enquanto, pretendo ficar na distância imensurável que existe entre a filosofia e as “ciências” para lidar com a questão da música.

Sabemos que é possível poder distinguir sons harmônicos e inarmônicos sem saber definir “harmonia”. Os estudos que relacionam música e matemática relatam-nos que Pitágoras descobriu

a equivalência entre as “razões harmônicas” em aritmética — $1/2$, $1/4$, $1/6$ etc. — e a extensão das cordas da lira ou instrumento similar - e podemos pensar que a resposta para a pergunta “Que é harmonia?” é de que é uma correspondência matemática. E até Galileu serve para fundamentar esse conceito: “Deus escreve o mundo com caracteres matemáticos.” Mas, nesta altura, apenas se entendeu *como se produz* uma harmonia cortando vários pedaços da corda em comprimentos diferentes. Continuamos não tendo a menor ideia do que é harmonia, embora saibamos reconhecê-la numa música e até expressá-la matematicamente. A pergunta “Que é?” não se satisfaz com uma resposta à pergunta “Como se faz?”. Nas definições do dicionário, se lê: “Combinação de sons agradáveis ao ouvido.” E acreditamos que agora sabemos. Mas ainda não sabemos. Sabe apenas a sensação correspondente à harmonia, mas não sabe ainda o que é harmonia. Para responder a esta pergunta, teríamos de explicar qual a relação entre os sons produzidos por cordas de diferentes tamanhos e o estímulo que, chegando ao ouvido, leva até o cérebro uma sensação “agradável”. Mas isto é apenas o processo pelo qual a proporção matemática das cordas afeta o cérebro. Isso ainda não nos diz o que é harmonia (Carvalho, 2015).

Parece equivocada a tentativa de definição de música como pura ordem matemática sem conexão com as sensações e emoções do ouvinte. Primeiro porque não é uma solução: é fugir do problema. É, utilizando a analogia de Ferraz (2001), achar que uma casa é um puro sólido geométrico sem conexão com as necessidades e conveniências do morador. Trata-se de pensamento metonímico tomado como literal, e pode ser muito elegante, tecnicamente, mas tem na base uma negação da estrutura da realidade, uma impotência cognitiva.

E embora as composições de Beethoven ou Vivaldi sejam harmônicas, as propriedades mais notáveis de um ou de outro não podem ser chamadas simplesmente de propriedades harmônicas.

De qualquer forma, tendo em vista os vários conceitos apresentados até agora, é possível dizer que até os séculos XIX, XX, a música era uma matemática espiritual figurativa. A imaginação ligada exclusivamente à música clássica anterior ao Romantismo é simplesmente uma imaginação ligada a uma pré-música. Depois, a música se tornou um empreendimento matemático extremo, sem espírito e sem figura. Da mesma forma, a imaginação ligada ao dodecafonismo é uma simplesmente ligada à não-música. A pré-música é a arquitetura figurativa do fenômeno da música, antes da *transmutação* (Hindemith, 1952). A música é a dádiva da música em sua forma real e completa.

Pode-se então concluir, com base nos autores estudados neste capítulo, que a história da música contemporânea (meados do séc. XX até os dias de hoje) se apresenta em duas frentes muito

nítidas. Primeiro, um eixo de reconstituição da música como estrada para a Eternidade, analogia do mistério da criação divina original (Szytkier, 2015). E outro, em seu trajeto mais baixo e menos significativo para o próprio sistema verdadeiro de valoração musical, a música tornou-se a idolatria do som. Da expressão sonora pura e simples, e não da expressividade musical.

O século XX é o século por excelência da música mundial. Quando se interpreta o contexto sob essa medida, o que se desfecha é que, ao se somar tudo que se produziu de música em todos os séculos anteriores, da mesma forma que os historiadores calculam, não se encontra a síntese perfeita da musicalidade do século XX.

O próximo capítulo trata sobre o primeiro eixo acima apresentado, no qual a música reformou-se, retornou à forma que tem relação com seu próprio sentido de existência cósmica, dentro das searas populares. A Grande Música com a qual o capítulo seguinte lida é a música popular do século XX, e como como ela de fato foi a grande música do século.

2.1.3 A Grande Música

A narrativa histórica da música do século XX perpassa um inesperado acontecimento que consiste na colisão da música clássica com a música popular, criando um novo paradigma de *mainstream* musical (Goodall, 2004).

Para o autor, os arquitetos desse novo *mainstream* absorveram todo e qualquer estilo que estivesse ao seu alcance de um jeito extraordinário e sem precedente, revigorando a velha tradição ocidental que havia sido sufocada pelo academicismo austríaco, e abraçaram as novas tecnologias com entusiasmo e imaginação. Dessa forma, os músicos-compositores comprovaram que a música podia ser genuinamente sofisticada e genuinamente popular.

A pergunta que fazemos para tentar definir o que seria A Grande Música da nossa época é: “Quando as pessoas olharem para trás daqui a 200 anos para nossa cultura, de quem será a música que terá sobrevivido do século XX, e quem serão nossos equivalentes de Bach (1685–1750), Beethoven (1770–1827), Verdi (1813–1901) e Wagner (1813–1883)?”

Ao traçar uma diretriz com o intuito de obter um mapeamento de quem seriam os maiores compositores de todos os tempos, e aplicá-la especificamente à música do século XX é de suma importância ter uma visão unificada do desenvolvimento histórico da música.

A montagem desse mapa consiste em estabelecer uma lista dos conceitos vigentes nos autores ou em suas obras, a partir de escritos de estudiosos e de uma leitura investigativa em índices, orelhas, resenhas de livros e verbetes de enciclopédia. Dessa maneira, elenca-se nomes fundamentais que constituem as fontes primárias que são as obras que marcaram o desenvolvimento dessa arte.

Sobre a história da música ocidental até o século XX traçamos um breve histórico sobre suas origens no capítulo anterior. Para a história a partir do começo do século XX, há inúmeros nomes recorrentes nos mais diversos autores: Schoenberg, Stravinsky, Shostakovich, Stockhausen.

A intelectualidade acadêmica alemã no século XIX e a austríaca no começo do século XX exerceu uma forte influência nas teorias musicais. Essa afirmação é encontrada em depoimentos de Eric Voegelin, Otto Maria Carpeaux e Marjorie Perloff. Esse fenômeno denominado de academicismo (Carpeaux, 1958) e teve um efeito devastador ao longo das décadas nas produções; sobretudo com Schönberg (Jones, 1994).

Na cidade de Viena das décadas de 20 e 30 do século XX, o florescimento da filosofia e das ciências humanas coincidiu com a debilitação do império romântico dos Habsburgos, sacudido pela agitação comunista e nazista e permeado de fortes tensões políticas e sociais.

“O cromatismo fez progressos constantes, até Tristão e Isolda (Richard Wagner, 1859) e a partir de Tristão e Isolda, até se apagarem, enfim, as fronteiras entre as tonalidades. O próximo passo seria o de aboli-las: de não reconhecer mais tonalidade nenhuma. Seria o atonalismo. Mas este só foi uma fase na evolução de Arnold Schoenberg. Depois, o mestre restabeleceu a ordem, substituindo o sistema tonal destruído por outro sistema, novo: o dodecafonismo.” (Carpeaux, 1958)

Jones (1994) delinea uma linhagem direta de influência de Wagner até Schoenberg, que logo depois repudia-o e declara guerra à música ocidental e ao cristianismo. Essa guerra toma forma primeiro no atonalismo e depois do dodecafonismo, proposto em seu Tratado de Harmonia (Schoenberg, 1922). De acordo com Jones, a problemática desta forma de música é que era pouco apreciada e cada vez mais foi se afastando do grande público. Na mesma época surgiram os primeiros grupos negros de jazz em Paris e foram conquistando cada vez mais popularidade.

A separação entre a música clássica e a música popular atingiu seu pico quando na década de 50 os compositores clássicos de vanguarda haviam decidido abandonar não só o sistema tonal, mas

qualquer outro elemento reconhecível da música ocidental declarando que qualquer som, como o atrito entre lixas por exemplo, poderia ser descrito como musical. Era o *serialismo integral*, uma variação ainda mais radical e de ruptura do que o *serialismo dodecafônico* proposto de Schoenberg na década de 20.

Na década de 60, a música nova mais consumida era do estilo popular, também impulsionadas pelas difusões via rádio, mídia que a esta altura andava no auge de popularidade e alcance. Na contra-corrente, a música clássica que alcançava altos graus de experimentação, como por exemplo os radicalismos formais de John Cage, atingia o ápice de impopularidade. Goodall afirma que nesse período, os compositores mais significativos em escala mundial sem dúvida foram os Beatles (Goodall, 2013).

Segundo o autor, os Beatles foram influenciados pela música popular dos anos 50. Essas composições de onde beberam tinham limitações - seguiam uma fórmula, reciclando acordes, estruturas e ritmos infundavelmente. Nada do que antecedeu os Beatles sinalizava as imensas transformações que eles trariam ao mundo da música.

A eles é atribuída a importância de mudarem o som, a forma, a escala e a linguagem da música popular. Para Goodall, o carro-chefe na contra-revolução musical do grupo britânico é uma impressionante lista de sublimes melodias que competem talvez apenas com Mozart na história da música europeia.

Os Beatles resgataram uma tradição de padrões harmônicos que existiu desde Bach até Puccini e incorporaram na música popular que inicialmente reproduziam. Isso abriu as possibilidades dentro dessa tradição ao mesmo tempo que conferia-lhe uma sensação naturalmente familiar.

Ao passo que evoluíam como compositores, os Beatles apropriavam-se de elementos da música clássica para enriquecer suas composições como a modulação romântica Tchaikovskiana e o arranjo de pífano inspirado em Bach de *Penny Lane*, em 1967 (Goodall, 2004).

Outro autor, Szykier, também aponta para essa característica, que seria uma espécie de conversão de elementos da música clássica para a música popular. É possível identificar esse procedimento na canção *Penny Lane* e em outras canções (Szykier, 2015).

“Because é um “cover” de Beethoven que John Lennon, com o auxílio de sua esposa, rearranjou para participar e se contaminar pela atmosfera Beatle. É

um tipo de milagre que eles, em banda, em Penny Lane mesmo, já haviam experimentado de maneira mais sutil e menos categórica: a ação da beleza eterna unindo matérias musicais de tempos conflitantes; a beleza eterna como novidade espantosa e reminiscência reavivada e reanimada ali mesmo no conflito.

Em “Because” isso foi radicalizado para a forma frontal, com o cruzamento das fortunas musicais de tempos e fundos diferentes agindo em uma composição antiga, que serviu como leito portador da síntese eterna da majestosidade para a qual os Beatles tinham muito a contribuir com sua presença e com o que eram eles mesmos musicalmente.” (Szynkier, 2015)

Assim, os Beatles, na parte mais criativa de sua carreira, borraram a fronteira que existia entre o clássico e o popular nas suas músicas, antecipando um futuro que não reconhece barreiras artificiais entre estilos musicais.

Ainda no começo da década de 60, quando a música pop estava começando a tornar-se uma aliada, no entanto ainda encarada pela indústria do cinema como uma ameaça que poderia roubar o público, a conciliação dessa relação seria produzida e protagonizada também pelos Beatles no filme *A Hard Day's Night* dirigido por Richard Lester em 1964.

Era a primeira vez que um filme era concebido em torno de canções já compostas de um grande fenômeno pop. O argumento do filme foi construído com base na própria vida que os integrantes levavam, já que as músicas não possuíam um nexo narrativo. Ao mesmo tempo, como o próprio diretor Lester discorre, o filme não recorria a uma documentação realista de um dia na vida dos Beatles, e sim de uma construção narrativa misturando o fantástico e o surreal nessa suposta vida cotidiana. Ninguém havia visto nada parecido com isso antes.

O sucesso de *A Hard Day's Night* provou que a música pop não era uma inimiga e poderia sim levar um público jovem para o cinema.

Uma nova geração de compositores clássicos posteriores ao fenômeno Beatles aprendeu que a tradição ocidental que até então havia sido sistematicamente desmantelada ainda havia algo a oferecer. Philipp Glass, Arvo Pärt, John Tavener, John Adams, Steve Reich, Henryk Górecki são citados por Goodall (2014) como membros dessa geração afirmativamente tonal que descobriu

que ainda se podia pegar em elementos básicos da música ocidental e criar algo novo e poderoso.

Ao retornarem o foco da música popular e de vanguarda para a antiga tradição tonal de forma inventiva e globalmente popular, os Beatles tornaram-se os protagonistas da mudança de rumo da narrativa da história da música. Inclusive, mesclaram elementos da música indiana e das possibilidades sonoras vanguardistas de exploração do estúdio enquanto laboratório, como John Cage ou Stockhausen já fazia desde os anos 50. Inauguraram um novo território não só dentro do pop, mas para qualquer tipo de música.

“By breaking the mold of what a pop single could possibly have sounded like with this record (Strawberry Fields Forever), where entering the shadowy world where most of their songs explore the interplay between illusion and reality. In their desire to portray in their music a subconscious dreamlike world the Beatles fundamentally altered the course of popular song along the way the depth and the strangeness of this record and the whole Sgt. Pepper’s project that was to follow which further developed many of the same themes as loneliness and aggression, they set a standard of invention and imagination that few, if any, equals since.” (Goodall, 2004)

O mapeamento do que ocorreu na música a partir de 1950 em essência revelou-se assim: não saber entender em tudo a mais enérgica expressão de uma cultura recebendo a Providência da ressurreição a partir de ataques de morte a ela mesma é uma falha cultural e uma falha religiosa. De Chuck Berry a Todd Rundgren a Beach Boys a Panda Bear a Jamie XX, tudo o que foi feito de melhor nesse período (Século XX Pós-Guerras) dentro da música popular é o que melhor corresponde à continuidade da "tradição" ocidental.

2.1.4 Um breve histórico da relação entre a música e outras linguagens

A música desde o começo foi indispensável para o desenvolvimento do cinema enquanto linguagem narrativa e discursiva.

“Atuou como uma irmã mais velha, apoiando-o com seu discurso sonoro, acompanhando-o em seu desenvolvimento e consolidação da narrativa, enquanto os recursos de produção evoluíam para, então, haver uma união mais sólida entre as duas linguagens.” (Nascimento, 2013)

Para tal, foi necessário que a música utilizada recorresse a já bem fundamentada tradição clássica

tonal que havia sido extensamente desenvolvida em seu passado, abrindo mão do discurso contemporâneo em prol de uma funcionalidade, para que o cinema pudesse se configurar como um jovem prodígio que amadurecia e se estabeleceria rapidamente no rol das artes.

“Da mesma forma que o indivíduo não esquece jamais a língua aprendida na infância, a música passou a ser uma linguagem imprescindível ao cinema, desde que ele teve todo o seu aprendizado na infância ligado a ela” (Carrasco, 1993).

Como observa Ney Carrasco, “a linguagem complexa do cinema é herdeira de toda uma tradição dramática e musical da cultura ocidental. Nessa tradição, muitas são as manifestações nas quais a música combina-se com a fala, com a estrutura dramática, com o gesto, com a ação e com o movimento.” (Carrasco, 2003).

É sabido que, desde as primeiras sessões, a música serviu de acompanhamento externo para os filmes naturalmente sem som que não o do aparelho retroprojeter e do ambiente do espaço de exibição. Várias tentativas de sonoplastia e ambientação foram experimentadas e a que mais se firmou foi o acompanhamento musical ao vivo.

É necessário neste item fazer uma breve recapitulação histórica para compreendermos a consolidação e o desenvolvimento desta prática, assim como o envolvimento da música com outras formas de expressão. Além disso, é necessário entender as relações de trabalho estabelecidas no meio artístico em determinadas épocas para, então, entender como a profissão e atuação do compositor se transformaram com o passar do tempo.

A relação entre a música e outras linguagens é antiga na história da arte. Na tragédia grega, por exemplo, o desenvolvimento da narrativa dramática acontecia com acompanhamento e intervenção de um coro cantado, mesmo que a música fosse tratada como um ornamento e não chegasse efetivamente a se integrar à estrutura do enredo.

“[...] já na tragédia grega, o desenrolar da narrativa dramática não se dava sem acompanhamento de ditirambos e intervenções de um coro cantado (sobre a tragédia, consultar Aristóteles, Poética), assim como no teatro clássico e até o atual, seria inconcebível imagem sem som em produções normais.” (Salles, 2002)

Seguindo para o período histórico conhecido como Idade Média, Johan Huizinga afirma que todas

as artes nesse período eram funcionais: “Desejavam-se obras de arte somente para que servissem a qualquer fim prático. O seu significado e o seu destino preponderavam sempre sobre o seu valor estético.” (Huizinga, 1978).

“Não havia lugar, em tal sistema, para a noção da beleza artística nem mesmo da música que podemos supor ter sido capaz de sugerir a ideia de beleza de uma certa espécie. A sensação musical era imediatamente absorvida pelo sentimento religioso. Nunca deve ter ocorrido a Dinis, o Cartuxo, a ideia de que podia admirar na música ou na pintura qualquer coisa que não fossem as coisas sagradas em si mesmas.” (Huizinga, 1978)

Ao analisar as outras formas de arte existentes no período, como por exemplo a escultura, veremos grupos de santos, apóstolos e toda a sorte de figuras sagradas, cujo trabalho era lembrar às pessoas a fé em uma vida exemplar ou inspirar em quem visse uma grande devoção. Assim eram também o som dos cantos sagrados da igreja: ofereciam a oportunidade de refletir a mensagem cristã.

Mas essa não era a única música do período, havia também música na corte, denominada música secular. Dessa música, a que sobreviveu foi exclusivamente a música dançante, mas havia também músicas com texto, que também eram supostas de serem dançadas. Portanto, toda a música secular tinha uma função: prover dança na corte (Wright, 2014).

O que não havia na Idade Média era a pura e simples audição da música. Não havia concertos onde se podia ir simplesmente para ouvir puramente por razões e satisfações estéticas. Na Idade Média, as pessoas ou adoravam, ou cantavam e dançavam. Ou cantavam enquanto trabalhavam no campo. Música tinha, como dito, uma função.

“Desde a Baixa Idade Média vinham sendo escritos muitos tratados de estética musical, mas tais tratados, construídos segundo as teorias musicais da Antiguidade, que já não eram compreendidas, pouco nos esclarecem acerca do modo como o homem medieval sentia a música. Ao analisarem a beleza da música os escritores do século XV não conseguem senão dizer coisas vagas como aquelas que caracterizavam as suas expressões sobre a pintura. Assim como, ao referirem-se à arte pictural, louvavam apenas o carácter excelso da expressão e a imitação da natureza, também na música somente o tom sagrado e a harmonia imitativa eram apreciados. Para o espírito medieval a emoção musical tomava, muito naturalmente, a forma de um eco da alegria celestial.

“Porque a música”, diz o honesto retórico Molinet, grande amador de música, como Carlos, o Temerário, “é a ressonância dos Céus, a voz dos anjos, a alegria do Paraíso, a esperança do ar, o órgão da Igreja, a canção dos passarinhos, a calma dos corações desesperados, a perseguição e expulsão dos demónios.” O carácter extático da emoção musical, naturalmente, não lhes escapava. “O poder de harmonia é tal”, diz Pierre d'Ailly, “que subtrai a alma às paixões e aos cuidados.” (Huizinga, 1978)

De fato, os gregos aplicaram recursos sonoros muito aprimorados naquilo que denominavam como arte poética (que englobava a poesia e o teatro) combinando palavras e música com o intuito de atingir uma emoção específica, a chamada *catarse*. Porém, até o *cinquecento* não havia elementos na música que mesclassem ambas as artes, justamente pelo caráter em vigor ser fundamentalmente contrapontístico (devido à descoberta e desenvolvimento da polifonia, anteriormente ancorada pela ditadura eclesiástica do cantochão) (Salles, 2002).

“O cenário musical evoluiu igualmente, mas foi necessário que antes houvesse a absorção estética de todos os conceitos da antigüidade. Passou-se o trecento, o quatrocento e somente no final do cinquecento, é que este ideal estético foi aplicado satisfatoriamente à música” (Salles, 2002).

É possível afirmar que entre 650 e 1450 a música ocidental foi uma arte inerentemente atrelada à literatura. Iniciando-se no cantochão, este padrão se manteve por oito séculos, onde o coro, a partir de infinita variação melódica, canta homofonicamente o texto litúrgico. Considerada artisticamente, a liturgia é uma obra literária composta de textos bíblicos com comentários adicionados (Rückert, 1997).

Precisamente no século XVI, um grupo de músicos e intelectuais florentinos foi responsável pelo estabelecimento de diversos parâmetros fundamentais para o surgimento de uma forma intimamente ligada à literatura, a ópera (Carrasco, 2003; Carpeaux, 1958). Acreditava-se, ao trocarem a declamação dos textos por sua recitação musical e acrescentarem instrumentos como acompanhamento, em um restabelecimento do teatro de Sófocles e Eurípedes, mas, de fato, um novo gênero estava sendo criado.

É verdade que na China e no Japão já se havia ópera desde o século XIII (Wright, 2014). Mas no ocidente, especificamente na Itália, a ópera surgiu como um novo gênero, ironicamente, ao tentar recriar um gênero antigo, o drama tradicional grego.

“In a very real sense, the creation of this genre, opera, was not something new. But a continuation of an older humanist agendum, the need to recapture, recreate the power of ancient Greek music.” (Wright, 2014)

Ernesto von Rückert, em seu artigo *Música e Literatura*, descreve a ópera como

“[...] um poema dramático musicado e teatralmente representado, com o concurso do canto e de acompanhamento orquestral, incluindo também a dança e a composição cenográfica como elementos. Assim considerada, a ópera é uma arte plural, em que a literatura (a poesia), o teatro, a música, a dança e as artes plásticas (no cenário) comparecem. Porém, a base de toda a concepção operística é o libreto (texto poético a ser cantado ou recitado, em alguns trechos) e a música.” (Rückert, 1997)

No entanto, mesmo que a relação entre música e texto tenha sido desenvolvida desde os poemas homérico até os madrigais de Monteverdi, só se falará de libreto a partir do momento em que passa a existir um enredo e uma tensão dramática entre personagens que geram uma leitura cênica. “Apesar de se sublinhar frequentemente que nesta obra (Orfeu, de Monteverdi, 1607) a música depende do texto poético, na verdade é ainda o libreto que está ao serviço da música” (Gonçalves, 2010).

Rückert faz uma analogia sobre o papel do libretista, acrescentando um detalhe importante que nos faz refletir sobre a questão da autoria e hierarquia no processo de criação de uma ópera:

“Contudo, em que pese a importância do enredo no sucesso da ópera, em qualquer historiografia do gênero, lugar secundário é reservado aos libretistas. Mesmo os conhecedores dessa arte, muitas vezes, não sabem a quem creditar a autoria do libreto. O papel do libretista equivale, modernamente, ao do roteirista cinematográfico, que faz a adaptação de um romance para a tela, criando os diálogos e a movimentação cênica” (Rückert, 1997).

Dadas as devidas proporções nas comparações, durante o processo de criação de uma ópera, o diálogo acontecia entre o compositor e o libretista. Analogicamente, é como se o compositor cumprisse o papel do diretor de cinema de hoje, dialogando com o roteirista em função de sua obra. No entanto, esta parceria iria variar bastante de acordo com os compositores (Nascimento, 2013).

Silva (2007) destaca a importância da parceria entre libretistas e compositores:

“O que caracteriza uma ópera como obra de arte é a conjunção de uma boa música com um bom argumento. Para que tal conjunção se dê, compreende-se o libreto como uma ou mesmo a mola propulsora que incita a criação artística do compositor. Óperas como Otello (1887) e Falstaff (1893), de Verdi, não se tornaram obras de arte apenas graças ao excelente argumento, mas sobretudo graças ao seu libreto e à sua música. O que exige de uma ópera são também a mise-en-scene e toda a sua carpintaria teatral.” (Silva, 2007).

O autor cita cooperações relevantes na história da música entre poetas-libretistas e grandes compositores, tais como “Lorenzo da Ponte e Wolfgang Amadeus Mozart, Ranieri da Calzabigi e Cristoph Willibald Gluck, no século XVIII. No século XIX, Arrigo Boito e Giuseppe Verdi, sendo aquele também um compositor, assim como Richard Wagner, poeta e músico. Na transição do século XIX para o XX, grande foi a colaboração do poeta Hugo van Hoffmannsthal e Richard Strauss”.

Gluck, por exemplo, agiu como renovador da ópera francesa e alemã, mas o compositor atribuiu ao seu libretista, Ranieri da Calzabigi, grande responsabilidade por essa reforma operística, na qual a veracidade da música precisaria estar rigorosamente inter-relacionada com a verdade dramática do texto. Conforme Gluck, a um determinado texto só uma determinada música pode corresponder plenamente, porque a música tem de exprimir-lhe o sentimento emocional, subordinando-se às palavras. Essa reforma foi, portanto, uma diminuição de elementos na ópera, dos arabescos virtuosísticos, e ao mesmo tempo a intensificação dos sentimentos dramáticos, reequilibrando texto e música. Com uma nova arquitetura, concebe uma ópera que associa árias e recitativos.

Com relação a Mozart, sua parceria com Lorenzo da Ponte se inicia em “As Bodas de Fígaro”, em que o libretista adaptou inteligentemente o texto baseado na peça de Beaumarchais, uma sátira política que havia sido banida. Assim, estabelece uma relação mais estreita com um libretista de talento. Em 1791, com La Clemenza di Tito, escrito inicialmente por Metastasio e musicado por mais de vinte compositores, entre os quais Gluck, a colaboração entre Mozart e o seu libretista Mazzolà alcança um nível ainda maior de cumplicidade.

Essa geração do classicismo foi desenvolvida sob uma tradição de música de corte, dentro de uma sociedade que entedia os músicos como trabalhadores manuais, e de quem se esperava somente

que originassem entretenimento para uma audiência cortesã, e Mozart era um deles (Elias, 1995).

Gonçalves (2010) relata que

*“[...] no século seguinte, Berlioz interveio na escrita dos libretos, escrevendo parte da *Damnation de Faust* (1844) e a totalidade de *Béatrice et Bénédict* (1862), inspirando-se na *Eneida* de Virgílio para escrever e compor *Les Troyens*. Melhor compositor que libretista, sente-se um desequilíbrio entre música e texto. Ao invés, Verdi nunca quis redigir ele próprio os seus libretos, não se interessando pela qualidade literária, mas zelando pela sua eficácia dramática e musical junto dos libretistas. Como Verdi, Massenet é um homem de teatro que deixa uma inicial liberdade aos libretistas, revendo unicamente os libretos no fim.” (Gonçalves, 2010)*

Para Gonçalves,

*“[...] a transformação do texto literário em libreto visa assim tornar mais musical, frases e léxico que dificilmente poderiam ser cantados. Desta dificuldade estão particularmente cientes os compositores ao dialogarem com libretistas para imporem as adaptações textuais que lhes são mais convenientes, propondo, ou impondo, a substituição de um termo, a reescrita de um trecho ou mesmo de uma cena [...] O compositor pode também interferir no libreto para alterar uma rima ou um verso considerado excessivamente artificial, transformando em prosa o que era versificado. Louis Gallet, libretista de *Thaïs*, insiste ironicamente sobre a total liberdade do compositor face ao texto [...] O encontro de um compositor, de um libretista com um texto literário resume-se na fusão harmónica da palavra e da música numa obra de arte singular. (Gonçalves, 2010).”*

O autor ainda conta que, na sequência de um decreto napoleônico de 1807 que obrigava compositores e libretistas a obedecer a normas, a ópera francesa vai reger-se por gêneros codificados: essencialmente a grande ópera e a ópera cômica. A abertura do Théâtre Lyrique, em 1851, com um caderno de encargos menos rígido e a liberalização dos teatros, em 1864, irão tornar a ópera uma forma artística mais sensível às alterações estéticas nomeadamente introduzidas por Wagner, de que é testemunho, por exemplo, Sigurd de Ernest Reyer. A ópera não poderia igualmente ficar indiferente às transformações nas artes introduzidas pelo simbolismo e pelo naturalismo. Um músico como Jules Massenet, mantendo alguma tradição lírica francesa, irá

tender a transformá-la, apoiando-se em um dos seus libretistas, Louis Gallet, autor do libreto de *Thaïs*. De uma forma geral, evoluiu para uma maior exigência quanto ao valor literário do libreto, não sendo raro que compositores tenham colaborado com nomes importantes das Letras como o francês Zola ou o belga Maeterlinck, apesar de os apreciadores de ópera geralmente considerarem secundário o libreto.

Há de ser dito que Wagner revolucionou todo o período, inserindo em sua obra vestígios do espírito romântico, adicionados ao conceito de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), em que propõe uma conexão entre todas as artes e a seleção de enredos lendários e míticos; em que os padrões da música instrumental, assim como os conceitos e formas da ópera, são transformados em drama musical de concepção espetacular.

“O que Wagner fez foi aproximar, mais do que nunca, a ópera da essência trágica grega no que chamou de "Obra de Arte Total", onde música, drama, dança, pintura e poesia são um só elemento, indissolúveis e constantes. Não há mais divisões entre árias, coros, duetos ou trios; o discurso é sinfônico, organicamente trabalhado junto à ação dramática e ininterrupto.” (Salles, 2002).

Definitivamente, não houve no universo das artes quem lhe ficou indiferente. Assim, Salles complementa dizendo que “Wagner não influenciou apenas o mundo da ópera, mas de toda a música da segunda metade do século XIX em diante, e daí sua importância capital para a música como um todo, e não apenas para o universo operístico, antes nitidamente separado das demais manifestações puramente instrumentais” (Salles, 2002). E, para Ney Carrasco, “há, é claro, várias distinções indiscutíveis, mas já foi dito que o cinema realiza o sonho de Wagner da obra de arte total, um sonho que nasceu no âmbito da ópera” (Carrasco, 1993).

Neste mesmo período, a presença de um pianista ou de uma orquestra era fundamental nos teatros. A maior parte da produção dramática era dos teatros musicados, seja a música diretamente ligada com ação teatral ou não. O melodrama ainda era muito comum no final do século XIX, quando a música era usada demasiadamente, tanto promovendo aberturas, como preenchendo entreatos, muitas vezes até com mais relevância do que os diálogos.

“Neste período, a função Música no Teatro consistia em promover aberturas e preencher entreatos. As peças musicais apresentavam variedade de temas, muitas vezes sem vínculo entre si ou com o conteúdo da encenação, desempenhando uma função decorativa ou desvinculada da ação dramática

principal. A reforma wagneriana traz para o cenário da época a ideia de integração entre as artes, porém a Música permaneceu em estado de preponderância, determinado pela forte influência da Ópera.” (Fernandino, 2008)

Paralelo a isso tudo, havia as exibições tanto da caixa óptica, quanto da lanterna mágica, e há relatos de que esta prática de acompanhamento musical também acontecia em algumas dessas exibições, algo que geralmente é pouco mencionado quando se contextualiza a prática do acompanhamento musical na origem do cinema que, de uma forma geral, é ligada somente à ópera e ao teatro, como descrito até então.

“[...] nem todos os espetáculos de entretenimento ópticos eram realizados com música – exibições de lanterna mágica de material científico, por exemplo, parecem normalmente ter sido conduzidas apenas por narradores -, mas em outros tipos de exibições, especialmente espetáculos de fantasia e sobrenatural, nós encontramos consideráveis evidências iconográficas de que os lanternistas ou tocavam música eles mesmos ou dependiam de outros para prover o espetáculo de acompanhamento musical, usualmente ao teclado ou instrumentos mecânicos” (Marks, 1997 apud Carrasco, 2003).

[...] elas (as caixas ópticas) proporcionavam um espetáculo que maravilhava os olhos e os sentidos pelo estrangeirismo dos temas e o encanto dos efeitos ópticos e luminosos proporcionados, como, por exemplo, quando representavam incêndios ou explosões de fogos de artifício. As exposições das vistas costumavam contar com acompanhamento musical e oral e o seu espectador, assim como aquele dos espetáculos de projeções de lanterna, também pagava para observá-las.” (Trusz, 2010)

De acordo com Ney Carrasco, a exibição pública de cinema nasce em um contexto musical: trata-se de um universo em que praticamente tudo era acompanhado por música e em salas que possuíam toda a infraestrutura para a execução musical. A própria ideia de espetáculo como parte da cultura e do espírito da época estava associada à música. Quando os irmãos Lumière optaram por realizar sua histórica exibição acompanhada por música, fizeram-no movidos por esse espírito e por seu bom senso comercial (Carrasco, 2003).

Ney Carrasco relata em seu livro *Syghkronos* (2003) que, em torno de 1890, Emile Reynauld exibía suas “pantomimas luminosas”, espetáculo conhecido como teatro óptico, e que deixou

registros sobre acompanhamentos musicais, o que, segundo o autor, era o que havia de mais próximo às imagens mudas das primeiras experiências do cinema e de seus predecessores imediatos. Ele ainda conta que o espetáculo possuía um elevado grau de sofisticação, tendo sido criadas partituras especiais, compostas para piano por Gaston Paulin, pois era comum neste tipo de apresentação o repertório ser de músicas tradicionais. E comenta que o fato de existir dificuldade em se encontrar referências precisas sobre o tipo de música executada nesse período, provavelmente, se deva a ela (a música) não ser inserida naquele contexto como uma novidade, era tocado o que todos esperavam ouvir: gêneros populares como a polca, a valsa e a marcha, por exemplo.

Poucos anos depois, no final de 1895, os irmãos Lumière realizam a primeira exibição comercial de seus filmes, no Grand Café do Boulevard des Capucines, tendo, também, a participação de um acompanhamento musical ao piano. Prática que será mantida ao longo do desenvolvimento do cinema silencioso, seja por esse instrumento, seja por uma orquestra, ou até mesmo por banda militar.

2.2 O que é design

O conceito da palavra *design*, tal qual utilizado nos dias atuais e no qual aprofundar-se-á neste capítulo, teve origem no período histórico conhecido como Revolução Industrial, naturalmente, na Inglaterra.

O surgimento da atividade que seria designada com o termo *design* consta como um dos seus precursores o pintor Charles Le Brun, que no século XVII foi diretor da fábrica francesa de bens manufaturados Gobelins. Dentre as funções do cargo que exercia - o papel de *inventeur*, era responsável pelas atividades de desenho e de elaboração de um projeto de produto (no caso, móveis para a família Real) que seria executado depois pelos mestres-artesãos. Nesse primeiro momento, entretanto, a precariedade da indústria incipiente ainda resultava em produtos com acabamento de qualidade variáveis pelo fato da execução ficar à cargo dos artesãos (Denis, 2000).

No século XIX, à época da Segunda Revolução Industrial, o termo *design* começou a ser associado diretamente ao processo de produção em série que a indústria àquela altura passou a necessitar com o aumento da demanda de mercado e conseqüentemente da oferta dos produtos. Conseqüentemente, a implementação de novas tecnologias e do uso do metal, do vidro e de novos materiais para dinamizar e melhorar o esse processo de produção em série (Buchanan, 1992).

A Revolução Industrial desmantelou as culturas regionais e as unidades de trabalho familiar em que as habilidades artesanais se transmitiam de pai a filho ao longo das gerações; as famílias tradicionais desmembraram-se em pequenas unidades desarraigadas, que migraram para as cidades em busca de emprego. O trabalho manual do artesão na confecção dos produtos foi, em parte e em maior escala, absorvido pela produção maquinial. Nessa nova dinâmica de trabalho, surge um novo cargo de trabalho no processo de confecção do produto: aquele que ficaria encarregado pelo planejamento das etapas de produção do projeto, desde o desenho da forma até o projeto de execução que o produto seriado deveria ter (Design Council, 1980).

“Diante do mundo que começa a se mecanizar, o homem vai contribuir definitivamente para uma grande revolução estética e social que é a das formas dos objetos que usamos no dia-a-dia - elas passam a ser diferentes de um dado instante para outro. A ideia dessa revolução mecânica era poder atingir o grande crescimento das populações. Para o futuro já pensava em produzir artigos baratos em menor período de tempo em relação ao produto artesanal, não restringindo mais a arte do design às elites, mas levando em conta a possibilidade de reproduzir um objeto em série, para que a grande população pudesse adquiri-lo.” (Azevedo, 1988)

Nota-se, portanto, que a própria indústria iria criar uma necessidade com relação ao conceito de funcionalidade. O objeto passa a preceder de função, e não somente ser provido da qualidade de belo. De maneira clara, a ideia do design está ligada a um projeto intencional da indústria, onde função de adequação de funcionalidade do novo objeto para consumo antes feita pelo artesão passa agora a ser implementada pelo o que futuramente denominar-se-á o *designer*.

Apesar de naturalmente encontrar divergências dentro da área principalmente a partir do Pós-modernismo e seu anti-funcionalismo, é hegemônico até hoje dentro da teoria do design o pensamento de que, de uma forma muito geral, o design é entendido como “a forma como processamos uma ideia para que seja útil, para que tenha funcionalidade.” (Modesto, 2018).

Paul Rand, designer norte-americano de meados do século XX, diz que tudo é design. Toda a realidade material que está à nossa volta. Cadeira, mapa, candeeiro. Sinalização das estradas, intervenções, tudo é passível de ser objeto da atividade. O tratamento é inevitável ainda sob a ótica do gráfico: a resposta funcional, bela e lógica ao “problema” da imagem corporativa (Stein, 2015).

“O desenho finalmente passou a ser entendido como design, ou seja,

compreendido como desenho industrial. A necessidade de se pesquisar a simplicidade das formas para que sua popularidade pudesse ser atingida não estava somente restrita à aquisição do objeto pela população, mas interessava também na medida em que facilitasse sua execução pela máquina.” (Azevedo, 1988)

A ideia de utilidade e de intencionalidade está presente na intenção original que cria o *design*. Uma ideia de finalidade social de uso. E modifica até mesmo a visão sobre as coisas como eram antes do conceito ser instaurado: jarros, cadeiras, vasos, carros, roupas, “ou seja, objetos úteis” – e, pergunta-se: por que não músicas, filmes?

Ancher declara acerca disso: “O problema do design resulta de uma necessidade”. Munari completa que a resolução deste problema está intrinsecamente ligada à ideia de uma melhora na qualidade de vida das pessoas de forma geral (Munari, 1981).

“Estes problemas podem ser particularizados pelo designer e propostos à indústria, ou pode ser a indústria a propor ao designer a resolução de algum problema. Muito frequentemente porém a indústria tende a inventar falsas necessidades para poder produzir e vender novos produtos. Neste caso o designer não deve deixar-se envolver numa operação que se destina ao lucro exclusivo do industrial e ao prejuízo do consumidor.” (Munari, 1981)

É em Munari (1971) também que se encontra a discussão sobre as diferenciações e intersecções entre arte e design.

Assim como o autor ressalta, é necessário, antes de mais, fazer uma ressalva dos esquemas estereotipados nesta análise. Faz-se necessário delimitar os dois pólos centrais da questão, tomando os demais aspectos como diferentes porcentagens - maiores ou menores - desses dois componentes.

Segundo os conceitos de Munari (1971), há o artista puro ao estilo romântico, com suas ideias subjetivas, absolutas, indiscutíveis; e há o designer objetivo, racional, exacerbadamente lógico. Esclarece-se desde logo que esta análise não encerra nenhum propósito de firmar posições competitivas, pretende apenas explorar a possibilidade de estabelecer uma relação entre os dois aspectos, de forma a que qualquer o indivíduo possa tecer um juízo pessoal sobre a questão.

A primeira diferença que ressalta dessa análise é que o artista trabalha de forma subjetiva, para si mesmo e para uma elite, enquanto o designer trabalha em grupo para a sociedade em geral.

A arte pura seria, então, a apresentação do mundo pessoal do artista em pinturas, esculturas e todas as formas atualmente existentes de manifestações criadoras iminentemente pessoais e únicas. Para o designer, por outro lado, não existe arte pura e arte aplicada. Qualquer problema, seja ele o projeto de um copo ou de um edifício residencial, tem idêntico valor. Em termos artísticos, o designer não tem uma visão pessoal do mundo, mas tem um método que lhe permite fazer face aos problemas de projeto com que se confronta.

“Os objectos criados pelos designer não têm quaisquer outros significados além dos que são inerentes às funções a que devem corresponder. São aquilo que são e não o suporte de uma mensagem (embora o carácter social do trabalho do designer encerre em si mesmo uma mensagem).

Além disso, o artista ignora se a mensagem que infunde nas suas obras é recebido pelo público, ao passo que o designer deve ter sempre em conta a necessidade de que o seu objecto foi compreendido, para que só assim possa ser usado.” (Munari, 1971)

O autor retoma o conceito de imaginação, similar ao que havíamos sondado no capítulo 2.1, e o distingue da criatividade. Para ele, a imaginação seria a faculdade do espírito capaz de criar imagens mentais diferentes da realidade, sejam elas realizáveis ou não em termos práticos. Enquanto a criatividade, por sua vez, seria a capacidade produtiva que a razão e a imaginação operam de maneira conjunta, resultando sempre em algo realizável de maneira efetiva.

Munari argumenta que um artista é quem imagina, quem fantasia uma ideia e até tem dificuldade em desenvolvê-la e realizá-la.

“O artista trabalha com a imaginação num estado de espírito em que a razão está ausente e o ambiente externo não é percebido; o artista olha ou escuta, mas continua concentrado no seu interior, até ao momento em que vê com nitidez o que até então tinham sido apenas percepções mentais, dando-lhes então uma forma acabada.” (Munari, 1971)

O designer trabalha com a criatividade. O resultado final do objeto que está a projetar é uma incógnita até ter resolvido e harmonizado criativamente todos os componentes do problema. O

designer deve trabalhar no equilíbrio entre usufruir da criatividade, aproveitando-se da componente da imaginação, e aceitar a solução na medida em que se apresenta como a mais adequada para resultar em algo útil, funcional.

Retomando o aspecto de como cada um desses dois se relacionam com o público, o artista não pode, no ato criador, ter a preocupação de como sua obra irá subjugar-se a um possível entendimento do público, “a sua única preocupação é dar forma à ideia artística. [...] O designer, por sua vez, deve esforçar-se por ser imediatamente compreendido pelo público; a mensagem visual que transmite deve ser recebida e entendida sem que haja espaço para falsas interpretações.” (Munari, 1971).

“Procurar ser compreendido pelo público não significa secundar incondicionalmente os seus gostos mais comezinhos. Significa, pelo contrário, aprofundar o conhecimento das suas possibilidades de percepção e, a partir dele, comunicar algo que lhe seja ainda desconhecido. Na prática, a linguagem do público é usada como suporte de uma nova mensagem. Este é também o método usado pelos melhores jornalistas que, desta forma, conseguem explicar por palavras simples até as mais complexas realidades”. (Munari, 1971)

O autor ainda afirma que, até certo ponto, o artista tende a desprezar o público que não o compreende; o designer, pelo contrário, tende a trabalhar no respeito pelo público, procurando, inclusivamente, ajudá-lo a compreender aquilo que cria.

Um artista, se de verdade for, é um “descobridor de novas fórmulas e um investigador dos meios mais adequados de expressão, consoante a época em que está inserido”, e sempre independente da mentalidade comum e, às vezes, desprezados em vida, até por fim serem compreendidos e reconhecidos depois de mortos.

O autor cita como exemplo o caso da dificuldade que António Gaudi teve ao realizar sua obra A Igreja da Sagrada Família em Barcelona, ainda hoje em construção. Percebemos aí um componente de dificuldade artística.

Ao fazer um adendo sobre a educação formal, oriunda principalmente de base literária, Munari afirma que “a linguagem é o principal instrumento do pensamento, mas não o único. Ela é composta por uma série de palavras dispostas uma a seguir às outras, segundo uma ordem linear.”. Porém, na realidade, “tudo ocorre em simultâneo; se tentássemos explicar verbalmente tudo

aquilo que a natureza nos transmite e de que nos apercebemos, daríamos origem a um coro destemperado em que todos proferem trechos distintos.” Para o autor, é provável que este instrumento do pensamento que é a linguagem só nos permita compreender uma parte do mundo em que vivemos, enquanto todas as demais deverão ser entendidas mediante outros instrumentos. A comunicação visual seria uma delas.

Esse acréscimo é feito para explicar que, em relação a seus procedimentos de trabalho, quando o designer projeta um objeto com função estética, ele o faz de modo a que o princípio que comanda à sua criação seja claro ao usuário e que lhe permita descobrir, através do objeto, toda uma série de situações estéticas que enriquecem a sua possibilidade de conhecimento dos fenômenos.

A visão de que design trata-se apenas das coisas visíveis é muito comum. Contudo, o pensamento do design não se restringe aos objetos utilitários ou à arquitetura. Antes de tudo, apresenta-se como um sistema de pensamento. Francisco Modesto, designer português, (Modesto, 2018) conclui: é “todo processo criativo, com o benefício de ser funcional e de adaptar-se a dificuldades.”

2.2.1 Os princípios do pensamento design

O design, nesse aspecto enquanto uma esquemática de habilidades e de complexa e variada aplicações dessas habilidades, foi contemporaneamente incorporado pelo mercado e pelas escolas de administração, engenharia, gestão de negócios. É como um método para resolução de problemas, não mais só em relação ao produto, mas também ao lidar com problemas de gerenciamento. Nesses casos, aplica-se o termo “*design thinking*”.

“This is because the design of products and services is a major component of business competitiveness, to the extent that many known companies have committed themselves to becoming design leaders (Dunne & Martin, 2006). And although design thinking has become an integral part of the design and engineering fields as well as business, it can also have a positive influence on 21st century education across disciplines because it involves creative thinking in generating solutions for problems.” (Razzouk & Shute, 2012)

Encarado dessa maneira, podemos extrair alguns dos princípios metodológicos que norteiam o que seria um pensamento design, para tentar identificar alguns de seus procedimentos.

Muitos autores escreveram sobre a natureza e os diferentes processos subjacentes do método do “*design thinking*” (Liu, 1996; Owen, 2007; Stempfle & Badke - Schaube, 2002), ou “pensamento design”, em tradução livre. Apresentamos uma revisão geral da literatura dessa área, e os conceitos que elas compartilham em comum ao descrever a natureza, as características e os processos do “*design thinking*”.

“Design thinking is unique compared with other forms of problem solving in that it's a non-linear process focused on outcome delivery, rather than being focused on a precise problem definition. Design thinking uses two main modes of thinking: divergent and convergent. Divergent thinking refers to producing as many possible solutions to a given problem. It's best demonstrated in the ideation phase, where a wide variety of solutions are sought to solve the broad problem or issue. Convergent thinking, which is the opposite to divergent thinking, is all about coming up with the single best solution to a given problem.” (Knight, 2018)

Liedtka (2013) discorre que a abordagem divergente do “pensamento design” faz sempre quatro perguntas básicas ao lidar com uma situação, e essas perguntas nos dão uma ideia geral da metodologia designer.

A primeira dessas perguntas é “O que é?” (“What is?”) e inicia-se com uma investigação sobre a realidade atual da situação. A autora aponta que uma leitura precisa da realidade é a marca do pensamento design e é o núcleo da reunião de dados e da abordagem em relação ao usuário. Essa leitura ajuda a expandir e a talvez até mudar completamente a definição do problema ou da oportunidade com que se está a lidar. Em segundo lugar, essa atenção ao presente ajuda a desvendar necessidades não articuladas anteriormente, que é a chave para produzir o tipo de soluções inovadoras, que estão sempre entre os objetivos do design. E, novamente entrando no tema, a pergunta “O que é?” cria uma autonomia da imaginação ao partir para o desenvolvimento da ideia, focando o centro da atenção em especificar como uma boa solução para determinado problema é ou se parece, sem a necessidade de definir a priori qual solução é essa.

Depois de reunir e examinar o máximo de informações a respeito do problema, a identificar padrões e discernimentos, que foram traduzidos em específicos critérios de design a depender da área, a segunda pergunta pode ser feita: “E se?” (“What if?”), e começa-se a gerar ideias e a explorar possíveis soluções. Essa é a parte do processo onde ocorre o “brainstorming”. Com ajuda da imaginação, focado em possibilidades concretas baseadas na pergunta inicial, criam-se e

combinam-se conceitos que serão confrontados com a terceira pergunta.

“O que maravilha?”, em livre tradução. (“What wows?”) Nesse estágio trata-se cada um dos conceitos gerados na segunda pergunta explicitamente como uma hipótese. E começa-se a pensar sistematicamente avaliando cada uma delas contra o critério de design. Se bons conceitos surgiram das perguntas 1 e 2, escolhas difíceis terão que ser feitas. Ao se atingir um número manejável de conceitos, procura-se aqueles que atingem o que no estúdio de som chamamos de “sweet spot”, o ponto perfeito de audição, o ponto de maravilhamento, o “Wow spot”.

Fazer essa afirmação envolve a prévia imersão e testes das suposições sobre por que cada um dos conceitos era uma boa ideia. Os conceitos que maravilham são bons candidatos para se tornarem experimentos a ser conduzidos com usuários reais. Para se fazer isso, é necessário transformar o conceito em algo que o potencial usuário pode interagir, um protótipo.

A quarta e última pergunta é a definidora e um retorno para a questão da realidade. “O que funciona?” (“What works?”). Testa-se um protótipo de baixa fidelidade com usuários reais e avalia-se o feedback, para então redefinir o protótipo e testar com ainda mais usuários, num percurso cíclico até sentir-se plenamente confiante com o valor da nova ideia e aplicá-la no mundo.

É importante nomear alguns dos princípios que estão por trás desta metodologia. Ao lidar com problemas complexos e até de cunho emocional, o *design thinking* é centrado no humano ao procurar entender e solucionar necessidades humanas de seres humanos reais, e não de coletividades esquemáticas, demográficas ou segmentadas. O pensamento designer enfatiza a importância de uma exploração profunda nas vidas e nas problemáticas das pessoas, e espera, antes de gerar uma solução, gerar valor. É por isso que também é chamada *user-driven design* (Liedtka, 2018). Nesse procedimento, são adotadas várias metodologias de pesquisa que são qualitativas e empáticas. É também parte entusiasta do procedimento envolver e engajar variados indivíduos na co-criação.

O design thinking também é “*possibility-driven*”. Oferece uma miríade de possibilidades e ideias para o problema, e não uma só e certa solução.

E finalmente, o processo é interativo. É compromissado com conduzir o ciclo de testes com usuários invés de análise de dados históricos. É um processo contínuo de formar ideias, testá-las, reformá-las com base no que funciona.

Para Knight (2018), a metodologia é útil ao lidar com problemas complexos por entender necessidades humanas individualizadas e ao focar o humano no escopo do problema, utilizando técnicas de brainstormings criativos e “aprender fazendo” protótipos e testes.

“I think that if you reduced it, design thinking is a way of approaching a challenge that offers just another skill set and another approach. That's complementary to other forms of thinking, other forms of product development. And it centers around some constructs that come from the design world. So, both convergent and divergent thinking prototyping and iteration. A certain kind of customer research that's much more ethnographical qualitative. All those things together sort of form a rubric of what design thinking is about.”
(Knight, 2018)

2.2.2 Estudo de caso: o design industrial

É possível traçar como marco dentro do pensamento do design industrial, com base em Azevedo (1988), a criação da escola alemã Bauhaus em 1919. A Bauhaus foi a primeira escola de design no mundo, transformando-o em disciplina combinada com arquitetura, artesanato e artes, e ainda conforme Azevedo, a escola criou uma nova consciência dentro da era industrial que foi de suma importância para a criação de um design moderno. A criação de um novo conceito de *design moderno* era de fato um dos objetivos na sua fundação. Dentre os principais preceitos estava a integração da produção artística com a industrial e o contato com as relações do homem e o seu espaço.

Se antes o designer tinha como meta principal a produção de objetos úteis, mesmo que guiado por noções estéticas deveria ser pragmático e funcional. A produção do objeto deveria ser realizada com exatidão, isto é, tinha que estar de acordo com conhecimentos científicos.

Portugal (2010), ao elaborar uma tese anti-funcionalista do design, defende o ponto de vista de que “o design é a atividade que trabalha às aparências visando às aparências”, enxergando-o principalmente como atividade estética e simbólica. Segundo o autor, se a forma não pode ser apenas um meio, que ela tenha pelo menos tanta importância quanto a função - que por si só não poderia determinar a forma de coisa alguma - para a finalidade no desenvolvimento do produto. A teoria do autor, de que “a experiência estética não procura um fim alheio a si”, parece ser especialmente adequada para lidar com produtos e serviços menos materiais, como por exemplo

o design de marcas. No entanto, mostra-se insuficiente ao lidar com questões do mundo mais concreto.

Flusser (2007) é alguém que avança nos questionamentos em relação a uma ética no design industrial, à “moralidade das coisas”, da responsabilidade moral e política que o designer adquiriu no contexto atual.

Esse contexto contemporâneo é marcado por, entre outras coisas, “a revolução das comunicações que destruiu o espaço público tal como o conhecíamos antes.” (Flusser, 2007). De acordo com o autor, a ciência segue sendo a autoridade normativa do processo industrial, todavia ela oferece apenas normas de ordem técnica, e não de ordem moral.

A produção industrial, incluso o design, por tratar-se de uma construção coletiva e que se serve de uma rede de informação muito diversa e complexa, não possui uma autoria bem definida, não podendo alguém se tornar inteiramente responsável pelos seus resultados.

“Essa lacuna de responsabilidade moral, resultante da lógica do processo de produção, criará inevitavelmente engenhos de moral condenável caso não se consiga chegar a um acordo sobre uma espécie de código ético para o design.”
(Flusser, 2007)

Flusser então cita como exemplo o caso do julgamento de Nuremberg, quando do surgimento de uma carta de um industrial alemão dirigido a um funcionário nazista, se desculpando pela sua invenção não ter sido mortífera o suficiente. Para o autor, “se não formos capazes - além de toda ideologia - de encontrar solução dos problemas éticos de design, então o nazismo, a guerra do Golfo e fenômenos parecidos haverão de representar unicamente os primeiros estágios da destruição e da autodestruição.”

O que fica evidente nesse estudo é que na fabricação de qualquer coisa - carros, roupas, música e filmes inclusos - existe um desenho industrial que não é ideologicamente inocente, possui cálculo de influência comportamental. O design industrial é um dos principais instrumentos de engenharia social e é absolutamente necessário que os designers tomem consciência disso.

2.3 O que é compor para cinema?

2.3.1 O aparecimento da música no cinema

Na década de 20 do século XX, o cinema havia se tornado reconhecidamente a forma mais popular de entretenimento nas grandes cidades do ocidente. Nesse período onde o cinema ainda era mudo, a música já era um dos elementos-chave que colaboravam para tamanha popularidade da sétima arte.

O nascimento da música de cinema confunde-se com própria história do cinema. Sabe-se que as históricas primeiras projeções dos Lumière foram acompanhadas por músicos. Os primeiros curtas-metragens dos irmãos, exibidos em dezembro de 1895 em Paris, tiveram o acompanhamento do pianista Emile Maraval (Wierzbick, 2009).

Desde o começo surgiu a necessidade de abrandar o elevado ruído ambiente das salas gerados pelos primitivos projetores e pelos barulhentos espectadores. Diversas formas de acompanhamento musical dos filmes foram testadas. Ao longo da década de 1910, quando os cinemas começaram a proliferar e aumentar de porte, contratava-se orquestras de grande escala para acompanhamento musical das sessões noturnas. Durante as matinês, usavam-se pequenas orquestras ou órgãos e pianos.

Nesse período, a música podia ser tocada por um acompanhante que fazia todas as escolhas sonoras sobre o filme, até os estúdios decidirem ter mais controle sobre o que sonorizava seus filmes. Nesse momento, surge então os livros de partituras com seleções de músicas para serem tocadas durante apresentações cinematográficas. Esses chamados *fake books* (Berchmans, 2012) organizavam-se em temas específicos por assunto como: cenas de horror, humor, caçada, impaciência, alegria, temas de amor, monotonia, para se usar conforme a característica emocional da cena.

Em paralelo, diversas tentativas foram feitas no intuito de sonorização dos filmes, por pessoas inclusive como Thomas A. Edison, mas o Vitaphone mostrou ser o primeiro sistema de reprodução que não perdia a sincronia ao longo da projeção, por ter o mesmo motor associado ao projetor e ao gramofone reproduzidor do disco.

O dia 6 de agosto de 1926 (Berchmans, 2012) marca a estreia da primeira banda sonora oficialmente composta para um filme, completamente sincronizada com a imagem. O filme é *Don Juan*, dirigido por Alan Crosland, de 1926, e a música foi composta por William Axt, David Mendoza e Edward Bowes, gravada pela Orquestra Filarmônica de Nova Iorque. Foi o primeiro filme lançado com música pré-gravada e reproduzida sincronizada com a projeção pelo Vitaphone. Não há diálogos, apenas músicas e ocasionais foleys, um termo que ainda seria

conceitualizado.

Esse sistema foi usado ainda um ano depois, no filme *The Jazz Singer*, considerado o primeiro filme falado da história. O *The Jazz Singer* é considerado um marco na história do cinema ao mesclar pela primeira vez diálogo e música. Eram as primeiras palavras gravadas que foram ouvidas saindo de um filme.

Todavia, uma estranha consequência quase imediata da incorporação sincronizada do som nos filmes foi o surgimento de uma lógica vigente no período entre os estúdios de que a audiência não aceitaria a música em uma banda sonora a não ser que fosse vista sendo executada na imagem. Com base nesse pensamento o gênero musical foi concebido e aos dramas foi relegado apenas músicas de abertura e encerramento, mesmo que durante um curto período.

Esse período durou até 1933, com *King Kong*, de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Para o teórico Brand, foi o primeiro filme que mostrou que a música pertence ao coração do drama. (Brand, 2013).

A inovação de *King Kong*, de acordo com o autor, está em uma aposta da produção dos estúdios RKO, que investiu em efeitos visuais grandiosos e na composição de uma música orquestrada que acompanharia os diálogos, as ações, ambientes, - para que se criasse a identificação necessária do que estava acontecendo na história: as interações entre a personagem vivida pela atriz Fay Wray e um gorila gigante.

2.3.2 As primeiras composições para cinema

No longínquo período do “pré-cinema” (Machado, 2011), a exibição de filmes muito cedo se concentrou em casas de espetáculos de variedades, nas quais se podia também comer, beber e dançar, conhecidas como *music-halls* na Inglaterra, *café-concerts* na França e *vaudevilles* ou *smoking concerts* nos Estados Unidos. Essas primeiras projeções foram acompanhadas por canções populares, canções folclóricas ou em danças de cafés e salões, interpretadas por músicos e pequenos conjuntos e orquestras. Em 1908, o compositor Camille Saint-Saens foi contratado oficialmente para compor uma peça específica para o curta-metragem francês *L'assassinat du duc de Guise*, 1908 (Cooke, 2008). Alguns estudiosos acreditam ser esta a primeira vez que um filme teve uma composição exclusiva e original. Sabe-se que Saint-Saens inclusive utilizou na trilha trechos de uma composição sua anterior não publicada, sua sinfonia *Urbs Roma*. No entanto, como ainda não havia métodos de sincronização da música interpretada com o filme apresentado,

não se considera essa experiência como o primeiro *film score*. Além do mais, este procedimento não se mostrou um sucesso imediato devido à complexidade e aos custos elevados de produção.

Embora a contratação de composições específicas não tenha se proliferado rapidamente, uma coisa era certa: com o passar do tempo o cinema estava crescendo e precisava de material musical para funcionar como acompanhamento. Assim, alguns compositores começaram a ser requisitados para desempenhar o papel de diretores musicais de determinadas produções. Passaram a ser solicitados para adaptar, selecionar e escrever arranjos musicais para os filmes. Vários diretores começaram a mostrar interesse na criação específica de temas ou pelo menos de arranjos exclusivos para suas produções. D. W. Griffith foi um dos primeiros grandes diretores que, sistematicamente, passou a solicitar os serviços de arranjadores musicais em várias de suas enormes produções, como o épico *The Birth of a Nation*, em 1915 (Karlin, 1994). Já naquela época, o pioneiro diretor dizia: “Veja o filme em silêncio e então veja novamente com olhos e ouvidos. A música dita o clima do que os seus olhos veem; ela guia suas emoções; ela é a moldura emocional para os quadros visuais”. Aos poucos, o conceito de música original ou *film score* ia surgindo.

Um dos exemplos de uma parceria entre um grande compositor clássico e um diretor de cinema se deu com o grandioso score de Serguei Prokofiev para o filme de Sergei Eisenstein, *Alexander Nevsky*, em 1938. O curioso, neste caso, diferente de todos os que vamos estudar, é que Goodall (2013) o cita como um caso de um compositor que não era um especialista em scores e não subordinou a sua criação aos requisitos do filme, e, portanto, dentro da teoria que este trabalho propõe, é um caso que não se enquadra no nosso objeto.

3. A Composição Musical Para Cinema Como Procedimento de Design

3.1 Análise de casos: compositores de banda sonora para cinema

Max Steiner

Foi Max Steiner o responsável pela primeira composição verdadeiramente “moderna” na história do cinema, no filme *King Kong*, dirigido e produzido por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, lançado em 1933, que fez a música ultrapassar as fronteiras das bordas dos filmes e preencher todo o seu conteúdo, sublinhando as emoções de empatia com o drama ali contado.

Os autores (Brand, 2013; Goodall, 2013; Carpeaux, 1958) parecem corroborar com a visão de que quando a Grande Música clássica parecia estar fadada ao esquecimento neste início de século, enquanto as salas de concerto haviam sido tomadas pelo academicismo dodecafônico e o gosto popular pelos gêneros emergentes, a tradição tonal clássica refugiou-se no cinema para se fortalecer e ficar ainda mais popular.

Steiner tem suas origens na cidade de Viena, assim como muitos compositores para o cinema de sua geração. A capital da Áustria, como já vimos anteriormente, durante o século XIX havia se tornado o centro cultural da Europa, onde se concentrava a grande produção de ópera e de música narrativa do período. Foi nesse contexto de grandes compositores austríacos e germânicos que a arte da música foi refinada na sua relação com a dramaturgia e de onde Steiner teve todo seu treinamento formal e foi parar na Inglaterra para compor para musicais para o teatro.

Ao migrar de Londres para Nova York no contexto da Primeira Guerra, Steiner “teve de ser rápido e adaptável ao entregar várias bandas sonoras para dramas, comédias e romances” (Brand, 2013) ao lidar com a exigência do público e de produtores na Broadway. Quando o estúdio RKO precisou de alguém para a empreitada *King Kong*, Max Steiner era o nome ideal para a tarefa.

O compositor já era diretor musical do estúdio há 3 anos quando foi confrontado com o desafio de criar a banda sonora para *King Kong*. Como ele faria com que as pessoas se importassem e fossem empáticas com um grande gorila?

Steiner resgatou uma técnica antiga que ele aprendeu na sua infância em Viena, uma técnica que fora aperfeiçoada por Richard Wagner nas suas obras épicas: o leitmotif. O leitmotif é uma ideia musical curta e simples que está associada a algum personagem. Sempre que essa ideia volta depois de ser apresentada junto com o personagem, em diferentes variações, ela cria uma imediata ligação musical e dramática ao personagem. Ao criar leitmotifs para *King Kong* e para a personagem de Fey, o compositor contribuiu no desenvolvimento da relação entre eles, e essa simples técnica se tornaria um elemento-chave para toda a linguagem do cinema que viria depois.

Para além desse “advento”, Steiner imprimiu outra marca neste mesmo trabalho que seria para sempre copiada: o mickeymousing¹. É atribuído a ele também, a criação da Click Track para sincronia do tempo da música com o material fílmico.

¹ Quando a banda sonora passa a exercer uma função mais sonoplástica que musical, onde seus elementos descrevem, como os sons onomatopéicos as imagens visuais (Santos, 2008).

A produção, que foi um grande investimento do estúdio RKO de 650.000 dólares - 50.000 destes só para a música: no que também teve de inovador: “a primeira a marcar o uso de uma orquestra de 46 peças e a primeira a ser gravada em três faixas separadas (sons de efeitos, diálogos e músicas)” (Morton, 2005) -, rendeu mais de 10 milhões.

Durante a década de 30, o modelo de Steiner foi seguido por outros compositores europeus, que enxergavam Hollywood como uma ótima oportunidade de trabalho mediante os temores do velho continente. Todos trouxeram seu antepassado tradicional de música clássica formado no século XIX para construir e definir um estilo que marcaria uma época do cinema americano clássico. Entre esses compositores estão Dimitri Tiomkin (Ucrânia, 1894 - Inglaterra, 1979) que compôs as bandas sonoras de *Lost Horizon* (de Frank Capra, 1937) e *It's a Wonderful Life* (1946); Franz Waxman (Alemanha, 1906 — Estados Unidos, 1967), entre outros fez *Bride of Frankenstein* (1935, James Whale) e *Rebecca* (de Alfred Hitchcock, 1940); e Erich Wolfgang Korngold, nascido e formado também em Viena, discípulo de Gustav Mahler, estudioso de Brahms junto a Richard Strauss, autor de scores românticos para obras-primas de Hollywood, dono de um contrato sem precedentes com a Warner no que tangia sua liberdade criativa, com seu scoring para *The Adventures of Robin Hood* (dirigido por Michael Curtiz e William Keighley, 1938), se utilizou do trabalho para também expressar seus sentimentos enquanto um intelectual judeu fugido de uma Áustria prestes a ser invadida pelos nazistas, numa luta pela vida e liberdade nessa nova terra prometida, a América.

Max Steiner ainda faria *Gone With the Wind* (dirigido por Victor Fleming, 1939) e *Casablanca* (dirigido por Michael Curtiz, 1942), para a Warner, dois clássicos absolutos da história do cinema, e teve uma carreira que durou 30 anos e mais 239 trabalhos de composição para filmes (IMDb).

Essa primeira geração de compositores do que nos Estado Unidos se nomeou “score” estabeleceu e incorporou vários preceitos fundamentais da música clássica para o trabalho de banda sonora em filme. Faz parte dela ainda Rudolph Kopp que, junto de Korngold e Steiner, formaria o triunvirato de compositores nascidos em Viena que marcaram o cinema feito em Hollywood. Kopp fez o “score” para o filme *Cleópatra*, de Cecil B. De Mille, em 1934, entre outros.

Mas já na década de 40, com o passar do tempo e as mudanças que ele traz, um novo gênero surgia, que retratava uma América mais sombria, densa, explorava dramas psicológicos e necessitava de uma música que correspondesse mais às mudanças trazidas pelo século XX do que a música clássica do velho continente: o “noir”. Foi preciso que um norte-americano mesmo, nascido e formado lá, trouxesse esse som mais macabro, moderno, e ajudasse a definir também

esse gênero, trabalhando com os melhores diretores de sua geração.

Bernard Hermann

Diferente dos compositores que trouxeram a elegância do classicismo europeu de Viena para os ecrãs, uma nova vertente de compositores americanos começou a incorporar elementos contemporâneos das grandes metrópoles norte-americanas. Hermann nasceu na maior delas, Nova York; e a dinâmica, as cacofonias e as contradições da cidade moldariam sua formação musical.

Seu talento inato para a música na infância o levou para trabalhar na maior rede de comunicação da época: a rádio CBS, onde o compositor fazia a música para muitos dramas radiofônicos, entre eles o polêmico Guerra dos Mundos, do ainda novato Orson Welles, 1938.

Quando o diretor estreou no cinema com *Citizen Kane*, em 1941, ele insistiu para que Bernard Hermann fosse o compositor da película que retrataria o apogeu e a queda de um mitológico cidadão norte-americano dono de uma empresa de comunicação social, com uma profundidade psicológica sem precedentes na história do cinema. A banda sonora deveria ser profunda como as aspirações psicológicas do filme e deveria fazer o público mergulhar no mundo interior do personagem. E é isso que Bernard Hermann entrega logo na sequência inicial do filme, inteiramente sem diálogos onde toda a carga emocional está apenas na simplicidade grave, misteriosa e ralentada dos acordes Wagnerianos arranjados para madeiras² que logo se transformarão em um leitmotif de cinco notas que não se resolvem e carregam uma tensão a qual ainda não sabemos qual é, repetindo-se ao longo da própria sequência na medida em que adentramos a propriedade de Charles Kane até sermos apresentados ao personagem. Ele dizer a palavra que carrega todo o mistério do filme (“*Rosebud*”), morre e o leitmotif toca uma última vez, com as mesmas cinco notas, mas que dessa vez, se resolvem. E é aí que se estabelece uma relação de empatia com o personagem, de repente começamos a nos importar com ele. Hermann faz isso com o mínimo de notas, de forma econômica. A potência e a simplicidade dessa música estão entre as características principais de Bernard Hermann.

O compositor foi escalado para trabalhar no próximo projeto do diretor, *The Magnificent Ambersons*, em 1942, mas removeu seu nome dos créditos depois que o estúdio mutilou seu trabalho sem o seu consentimento (e nem o de Welles), e adicionou música de outro compositor (IMDb). A parceria findava-se aí e o compositor seguiria fazendo diversos scorings bem

² As madeiras são os instrumentos de sopro de uma orquestra: flautim, flauta, oboé, clarinete, corne inglês, fagote.

sucedidos até, dez anos depois, estabelecer uma outra colaboração duradoura mas não menos turbulenta, com outro gênio do cinema, Alfred Hitchcock.

Em 1958 eles trabalhariam no filme cuja reputação só rivaliza com a de Cidadão Kane enquanto o maior filme americano já feito (Christie, 2012).

É a natureza contraditória uma das principais características de Bernard Hermann, que declara que seu score mais literal é o preferido de todos os que já fez para Hitchcock, inspirado em um conto mórbido onde o herói se apaixona por uma mulher morta (Hermann, 2007).

Em *Vertigo*, de 1958, James Stewart interpreta um detetive designado para proteger uma mulher interpretada por Kim Novak que acredita que está sendo possuída pelo espírito de seus ancestrais suicidas. Esse filme joga com ilusões onde nada é o que parece e o score de Hermann consegue jogar também com essa ilusão que o filme cria.

Há uma sequência no filme onde o score repete-se duas vezes em momentos clímax, gerando no espectador a sensação do acidente ter ocorrido quando não ocorreu. Stewart segue Novak para um museu de arte onde há um quadro que retrata seus antepassados. Nesse momento a música é inquietante e perturbadora. A cena muda, agora Stewart segue Novak para a Ponte Golden Gate, assim como a cena, o score também muda, quase que imperceptivelmente. Um tema surge.

“Para os padrões de Hitchcock, essa é uma cena longa. E isso é pouco usual para ele, a não ser pela música, que está dizendo coisas que nós não conseguimos ver.” (Brand, 2013)

Há um calor na música, que estabelece uma relação das pessoas que estão naqueles carros. A compaixão do personagem de James Stewart pela personagem de Kim Novak está se transformando em amor.

O carro chega na ponte, e o score também descansa. Como se mantivesse nos graves uma espécie de energia impulsiva. Mesmo assim, o pulo de Kim Novak no rio é um choque completo. A música não nos antecipa. É como se o ato fosse surpreendente para próprio score. Os sopros agudos arpejam gritando por socorro, especialmente a John Stuart, para que pule para resgatá-la.

O dom de Hermann de expressar as emoções mais primais em música resultaria no seu mais conhecido trabalho, mas foi por pouco que ele quase não aconteceu. Durante a produção de *Psycho*, em 1960, Alfred Hitchcock insistiu para que não houvesse música na cena do assassinato

na casa de banho. Hermann ignorou as instruções de Hitchcock e musicou a cena. Uma decisão corajosa que apenas um colaborador muito confiável e talentoso poderia fazer.

Essa música se tornaria uma das mais conhecidas já compostas para um filme. Sua partitura é quase concreta ao descer uma nota no ritmo de cada facada, criando a sensação de perfuração pelo timbre cortante dos violinos.

Para Brand (2013), essa cena do assassinato na casa de banho, mais do que qualquer outra cena da história do cinema, prova que de todos os colaboradores que um diretor tem, o compositor é o responsável por elevar o filme a novas alturas. Chocante e sensacional, *Psycho* se comunicava com a nova geração que abraçava a televisão e a música pop e possuía um gosto menos convencional.

A dupla ainda revolucionaria em *The Birds*, um filme que não contém um só arranjo orquestral, em 1963. Tudo o que ouvimos de “música” é o som processado, em parceria com o compositor alemão Oskar Sala, por um sintetizador eletrônico chamado Trautonium, que simula o bater de asas e o canto assustador dos pássaros, criando suspense e um efeito aterrorizador da presença dos grandes vilões deste filme: os pássaros.

“When you put music to the film, is just another sound, really” – (Hitchcock, 1966)

Mas o próximo filme da dupla não teria o mesmo sucesso. *Marnie*, em 1964, um suspense sexual, foi um fracasso de bilheteria. Para o trabalho seguinte, *Torn Curtain*, Hitchcock estava sob uma pressão sem precedentes do estúdio para entregar um sucesso. Ele disse a Hermann que não queria fazer música “antiquada”, por isso solicitou uma música com batida e ritmo, no formato mais popular, que apelava mais aos jovens. Mas ele não deu a Hitchcock o score que ele havia pedido. Invés, ele entregou uma peça autoral pesada, obscura, raivosa, que possuía um arranjo de 12 flautas que Hermann achou que soariam aterrorizantes. Hermann já declarou que “o maior erro de sua vida” foi acreditar que Hitchcock apostaria mais uma vez na parceria autoral, mas foi aí que ela acabou.

“I think he thought that he could somehow shock Hithcock back into being a great director by giving him a great Bernard Hermann score. The problema was, this wasn't Psycho, he couldn't just ignore Hitchcock's demand, because Hitch himself was in trouble with the studio” (Brand, 2013)

Na gravação, Hitchcock fez questão de estar presente, desconfiando que Hermann não obedeceria às suas ordens. E foi exatamente o que aconteceu. Furioso, o diretor demitiu o compositor no ato. Possivelmente a maior parceria entre diretor e compositor da história de Hollywood estaria desfeita permanentemente.

Hermann fez só mais 3 filmes ao longo da década, nenhum deles em Hollywood. Mas na década de 70, uma nova geração de diretores jovens que estavam renovando os ares de Hollywood e que cresceu vendo e admirando os filmes que Hermann havia musicado.

Seu último trabalho foi para *Taxi Driver*, de 1976, de Martin Scorsese, um dos nomes expoentes dessa geração. O filme era ambientado nas ruas de Nova York, possuía uma abordagem áspera mas também era poético.

A abertura do filme é feita com batidas percussivas ameaçadoras, que crescem e vão dar nos acordes dos sopros, capturando logo a atenção e antecipando o tom de tudo que virá. Então uma surpresa: uma melodia assobiável, bonita e romântica de um saxofone. Um atalho para a perspectiva do olhar do protagonista do filme, Travis Bickle.

Essa dualidade da música captura toda a contradição do personagem de Robert DeNiro. Ele é Travis, um homem qualquer ou um psicopata. É possivelmente um dos melhores exemplos de como Hermann pode entrar na cabeça de um personagem, desde *Vertigo*.

“I don’t know what’s going on inside him, except it’s disturbing and dangerous, and at the same time empathetic in a way. The only person who bring that into music was Bernard Hermann. But I hadn’t imagined the power that he would bring to it.” (Scorsese, 2013)

Os monólogos de Travis são acompanhados por uma música que sublinha e sugere uma violência em potencial pulsando em seus pensamentos raivosos.

Hermann, mesmo não se sentindo bem, insistiu para que viajasse a Los Angeles para as sessões de gravação final das músicas de *Taxi Driver*. Ele também planejava encontrar com outros diretores que estavam querendo trabalhar com ele, agora que ele estava de volta aos negócios. Mas, na véspera de natal, Bernard Hermann morreu horas depois de supervisionar as últimas gravações para o filme.

Sombrio e niilista, *Taxi Driver* captura o clima dos Estados Unidos ao fim da Guerra do Vietnã. Porém, depois da guerra, o país parecia sedento por mais otimismo e leveza no cinema, e o som

da época de ouro do cinema clássico renasceu de forma surpreendente.

“You don't write music with the top of your head, you write it from a part you don't know anything about.” (Hermann, 2007)

John Barry

A orquestra é uma ferramenta bastante flexível, ela consegue ir e nos transportar de um pequeno motif de piano até um grande gesto épico, e por muito tempo durante o século XX, a ideia de que a música para cinema deveria ser clássica, orquestrada sinfonicamente³, foi hegemônica.

“Como todos os grandes mestres tinham basicamente a mesma forte influência da formação de música romântica do século XIX e do início do século XX, e esta linguagem era muito bem aceita pelo grande público, esse “estilo clássico da música de cinema” perdurou até o final da Golden Age. Porém, alguns dos novos compositores que foram surgindo traziam consigo influências diferentes. Gradativamente a música moderna, a música atonal, o serialismo, o jazz e, mais tarde, o rock, o pop e o disco passaram a ampliar o vocabulário musical do cinema.” – (Berchmans, 2012)

Para Brand, o que manteve vivo o som no cinema foi o brilhantismo de alguns compositores que souberam adaptar sua linguagem e mantiveram-na relevante às mudanças de público e audiência. A partir de meados do século passado, surge uma outra via que se torna possível de ser usada no mundo das bandas sonoras para cinema, a música popular.

O nascimento de gêneros como o rock, o pop e o disco reverberou no cinema. A música popular revolucionou o trabalho de trilha sonora, assim como os próprios filmes que se utilizaram dela revolucionaram o cinema. Mais simples, direta e memorável, apelava para o público jovem e para uma nova geração de compositores e diretores que souberam se utilizar dela nos filmes.

Nos anos do pós-guerra, o padrão de música de cinema começava definitivamente a mudar e além da música moderna, o jazz, o rock e a popularização da televisão passaram a influenciar o cinema. A era dourada do cinema de Hollywood chegava ao fim e um novo tipo de conceito dramático mais realista e contemporâneo ganhava espaço.

³ As orquestras ditas sinfônicas ou filarmônicas são as orquestras completas que contemplam todo o conjunto oficial de instrumentos, são eles: as cordas, as madeiras, os metais, os percussivos e as teclas.

Os anos 50 trazem consigo uma forte influência musical do jazz notada nas obras de compositores como Alex North, Victor Young, Elmer Bernstein e Henry Mancini. Um sinal dos novos tempos é a música de *A Streetcar Named Desire*, 1951, que Alex North compôs a convite do diretor Elia Kazan. North é considerado como o introdutor do jazz na música de cinema. As harmonias de blues e jazz arranjadas em uma orquestração de cordas, metais e piano, além do uso solo de saxofone alto foram características da composição que marcaram época e se mostraram inovadores. A banda sonora imprime uma fisicalidade para enfatizar o envolvimento dos personagens em um triângulo amoroso. O saxofone aqui imprime uma humanidade, respiro, que a música clássica não era capaz de entregar. O impacto tátil foi tanto que o filme foi censurado pela Catholic Legion of Decency e teve que mudar o aspecto sexual da cena, e a mudança foi feita apenas com a música reescrita e rearranjada do saxofone para cordas. Imediatamente a cena ganhou um caráter mais sentimental, e o filme foi liberado para lançamento.

Do outro lado do oceano, a Inglaterra também produzia seus dramas sociais com scores contemporâneos. Outro exemplo da infiltração da linguagem jazzística está também em *Beat Girl*, de 1960, dirigido por Edmond T. Gréville, ambientado na cena *beat* do Soho londrino, cuja banda sonora é todo preenchido com músicas de influências exclusivamente pop e jazzística.

A música de *Beat Girl* foi feita por John Barry, um jovem compositor e arranjador que tinha seu próprio grupo pop, a The John Barry Seven, fez bastante sucesso antes de assinar um contrato com a EMI. A banda tinha como principais características os riffs marcantes de guitarra e o solos de trompete de Barry. A ambição de John Barry era mesmo ser um astro pop, mas começou a fazer arranjos para artistas da gravadora e logo foi produtor de alguns. Um destes artistas que Barry produziu (Adam Faith) estreou um filme, e como Barry era seu produtor musical, acabou compondo sua primeira trilha. O filme não chegou a ser um sucesso comercial, mas Barry teve a oportunidade de entrar para um novo mercado.

Seu pai era um empresário do ramo de cinema que tinha oito salas de exibição e, desde menino, Barry trabalhou na companhia da família e cresceu vendo muitos filmes.

John Barry trabalhou no Soho, no coração da indústria musical e cinematográfica de Londres, a Tin Pan Alley⁴. Para ensaiar com o seu grupo The John Barry Seven, usava um clube de strip da

⁴ “Tin Pan Alley” é o nome dado à localização em Nova York onde se reúnem as editoras musicais desde o século

região.

Todas essas influências podem ser percebidas no trabalho quando Barry foi chamado para ajudar a escrever o arranjo e a gravar o tema principal de um filme de espionagem. O compositor Monty Norman estava trabalhando no projeto e teve de dividir a tarefa com John Barry. O filme era nada menos do que o primeiro da histórica série de 007, no caso o primeiro episódio que se chamou no Brasil de 007 Contra o Satânico Dr. No (*Dr. No*, 1962), dirigido por Terence Young. Ao longo de muitos anos, houve controvérsia sobre quem de fato havia composto o famosíssimo tema principal James Bond Theme. Norman havia composto uma música maior para um musical de onde ele tirou a melodia básica do tema, mas foi Barry quem arranjou essa pequena frase para a guitarra, na mesma estética de sua banda, depois ele colocou a harmonia grave por baixo nos metais, e adicionou a seção da ponte na estrutura da música, elevando o nível da música e do filme. Hoje Monty Norman detém a autoria do tema, mas reza a lenda que, não satisfeitos com o resultado da composição de Monty Norman, os produtores do filme decidiram chamar Barry para complementar o score.

Os créditos de abertura de *Dr. No* é inteiramente animado em cima da música. O arranjo de Barry é profundamente pop e jazz. A seção de sopros induz a uma tremenda confiança, e tem uma mistura que de tudo que Barry entendeu.

Ele foi pago 250 libras por esse trabalho. Somente na exibição do filme ele pode ver que a música que ele havia feito para a abertura do filme estava presente em vários momentos do filme, e foi falar com o produtor para ganhar mais dinheiro. No final, ele não ganhou mais pelo filme, mas acertou o contrato para fazer o próximo.

Barry acabou produzindo 11 filmes da série James Bond, os quais ele já não era apenas arranjador, mas também tornou-se o principal compositor e pai de toda a linguagem musical da série.

Para *Goldfinger*, de 1964, Barry acionou os seus contatos no mundo pop e colocou Shirley Bassey para cantar a música tema principal de *Goldfinger* na abertura. Desde então, toda canção principal nos filmes James Bond seria cantada por uma cantora pop em voga, e a canção impulsionaria a

XIX. “With time, this nickname was popularly embraced and came to describe the American music publishing industry in general. “The term then spread to the United Kingdom, where "Tin Pan Alley" is also used to describe Denmark Street in London's West End. In the 1920s the street became known as "Britain's Tin Pan Alley" because of its large number of music shops (Reublin, 2000).

venda do filme.

Não só como estratégia de marketing, mas como estratégia de “scoring” também, ao imprimir uma marca do personagem na abertura do filme, Barry usa diversas variações sinfônicas do tema ao longo do filme para musicar as cenas de perseguição de James Bond a Goldfinger nos alpes suíços, alternando com o tema já conhecido de James Bond. Apesar da música de Barry ter suas raízes na música popular, o compositor também produziu temas para cada um dos personagens, o que era uma “estratégia” tradicional da Hollywood clássica.

Embora tenha circulado por uma grande área no campo dos estilos musicais, Barry tem uma personalidade melódica inconfundível. A maioria de seus temas clássicos, desde *Midnight Cowboy*, de John Schlesinger, em 1969 a *Out of Africa*, de Sydney Pollack, em 1985; de *Dances With Wolves*, de Kevin Costner, em 1990 a *Indecent Proposal*, de Adrian Lyne, em 1993; de *Born Free*, em 1966, de James Hill a *The Lion in Winter*, de James Harvey em 1968, carregam sua marca na melodia simples, de escrita descomplicada. Seus arranjos de cordas com notas longas e métrica quase elementar trazem em seus desenhos melódicos uma característica marcante do compositor. Faleceu em janeiro de 2011, deixando uma legião de fiéis apreciadores espalhados pelo mundo. Um grande nome da música de cinema que transcendeu épocas e contribuiu profundamente com sua arte em uma vida de atividade criativa.

Ennio Morricone

Morricone tomou-se conhecido no mundo todo por sua criativa linguagem musical presente nos faroestes italianos dirigidos por Sergio Leone para a trilogia *Per un Pugno di Dollari*, 1964; *Per Qualche Dollaro in Piu*, 1965 e *Il Buono, il Brutto, il Cattivo*, 1966; estrelados por Clint Eastwood. Em *Cera una Volta il West*, de 1968, as marcantes gaitas e suas guitarras típicas ajudaram a consagrar o seu estilo e o gênero vulgarmente chamado de *spaghetti western*, que era um novo fôlego que realizadores italianos estavam dando a um gênero antigo, o faroeste.

O compositor Ennio Morricone realmente inovou ao usar nessas trilhas elementos até então totalmente estranhos ao gênero, como gritos, assobios e guitarras. Suas pontuações bem-humoradas e sincronizadas com ações dos personagens deram ao estilo faroeste um novo sentido.

Isso porque ele não seguiu os padrões da velha conhecida música de faroeste americano consagrada por Dimitri Tiomkin nos antigos faroestes como *High Noon* de 1952 e desenvolveu um estilo novo ao usar o que pode ser chamado também de elementos da música concreta, sons

do “mundo real”. Esse uso de sons (máquina de escrever, latas) nos scorings veio dos tempos em que Morricone trabalhou em rádio, com música pop e em arranjos de outros compositores de teatro e cinema.

O terceiro filme da mais famosa trilogia do faroeste italiano dirigida por Sergio Leone e estrelada por Clint Eastwood foi simplesmente a consagração da inovadora linguagem musical criada por Morricone. Utilizando o mesmo conceito de instrumentos não usuais dos dois primeiros filmes, Morricone incrementou o tamanho de sua orquestra e do coro (talvez graças ao próprio sucesso dos dois primeiros filmes) e acrescentou alguns solistas, como o lendário assobio que compõe uma das melodias mais lembradas da música de cinema, imediatamente associada ao gênero faroeste. Assim, ao quebrar os padrões de uma estética já consagrada e ainda conseguir pontuar e descrever brilhantemente o desenrolar da história, Morricone estabeleceu-se como um grande mestre da música de cinema, contribuindo em muito com o próprio sucesso dos filmes. Sua descrição nos momentos de tensão é particularmente precisa e acompanha rigorosamente as nuances de dramaticidade das cenas. Ao longo do filme, Morricone também usa temas emocionais arranjados com cordas e solados com um triste trompete ou violão. O uso da percussão é bastante criativo para a época, porque adiciona e suaviza a tensão do filme, conforme desejado. Há uma passagem marcante na cena em que o personagem "Angel's Eye" visita o Forte dos Sulistas. Num trágico cenário de devastação gerada pelas batalhas que ali ocorreram, a música tem um papel forte na descrição emocional, fazendo uma mistura inusitada entre uma bela frase de trompete com solos de chamada militar ao fundo. No duelo final entre os três homens em conflito, a descrição do perfil de cada personagem é muito criativa e chega a ser cômica. É apenas um instrumento melódico em cima de uma orquestra, é um recurso em que ele resolve a questão orçamentária mas também tem a função estética de a cada plano que apresenta cada um dos indivíduos, haver uma pontuação de um mesmo motivo (motif) musical (que por sinal, é derivado do grande tema da trilha) solado por instrumentos diferentes, como que colocando as três figuras num mesmo saco, mas cada um com sua personalidade peculiar. E agora estamos num mundo do ritual do duelo, os personagens parecem se movimentar no tempo da música.

A marcante sonoridade de seus temas ainda pode ser encontrada em *Once Upon a Time in America*, 1984, com um nostálgico e belíssimo tema principal, típico exemplo de sua sensibilidade e delicadeza na composição de melodias.

Fora do cinema, os temas de faroeste de Ennio Morricone viraram um grande sucesso popular, a princípio na Itália e Europa, e depois em todo o mundo. E, com essa linguagem diferente influenciou diversos compositores, abrindo mais precedentes para a quebra de paradigmas e

preconceitos da música de cinema.

Morricone é um dos compositores de trilhas sonoras mais prolíficos da história, tendo composto, até hoje, músicas para mais de 400 filmes. O *spaghetti western* estabeleceu uma moda de filmes violentos com personagens silenciosos cuja natureza estava expressa na música. Os Estados Unidos importariam esse modelo e outros diretores e compositores também seguiriam essa tendência, misturando clássico com jazz e pop, como o argentino Lalo Schifrin.

Jerry Goldsmith

Jerrald Goldsmith nasceu em Los Angeles. Começou ao piano aos seis anos de idade e logo estava estudando composição. Mais tarde, chegou a ter aulas com o grande mestre Miklós Rózsa, na USC (University of South California). Em 1950, ele começou sua carreira profissional como copista (profissional que transcreve as partituras para os músicos) no departamento de Música da CBS. Aos poucos começou a compor peças para shows de rádio até que, em 1955, passou do rádio para a televisão, sendo um dos pioneiros da composição de música para televisão.

Como as primeiras séries de TV eram musicadas ao vivo, era necessária uma grande técnica e habilidade dos músicos e o talento de Goldsmith como pianista o ajudou muito nessa época. Sua carreira na televisão foi muito produtiva e inúmeros são os seus trabalhos para seriados, entre os quais se destacam *Twilight Zone*, *Dr. Kildare* e *The Waltons*. Ainda em 1957, Goldsmith conseguiu sua primeira oportunidade de fazer uma trilha para cinema, para um faroeste barato chamado *Black Patch*. Após algumas bandas sonoras de menor sucesso, foi por meio da indicação do mestre Alfred Newman que Goldsmith compôs o que seria sua primeira música para um trabalho de expressão, filme *Lonely are the Brave*, 1962, estrelado por Kirk Douglas. Seu bem-sucedido trabalho para a música desse filme resultou em um convite do diretor John Houston para trabalhar na trilha de *Freud*, 1963 que, por sua vez, lhe garantiu sua primeira indicação ao Oscar. Depois disso, Goldsmith ganhou uma vaga na casa dos compositores mais requisitados de Hollywood. Ao contrário da maioria dos grandes compositores, Goldsmith nunca foi estereotipado por seu trabalho. Desde o início de sua carreira, o compositor destacou-se por ter um perfil bastante eclético. Ainda nos anos 60, já tinha composto música para faroestes, dramas, comédias e suspenses. Ele sempre foi reconhecido por ser um compositor bastante dedicado à especialização da música de cinema. Sempre acreditou e defendeu o ponto de vista de que a música original tem de trabalhar para ajudar o filme, respeitando sua narrativa, seus tempos, seu ritmo.

A visão aberta e sem preconceitos da música de cinema o permitia ter um relacionamento produtivo com diretores de estilos muito diferentes. Na segunda metade da década de 1960, seu volume de trabalho aumentou consideravelmente e Goldsmith passou a ser um compositor muito solicitado por novos diretores em trabalhos expressivos, dos quais destacam-se os intensos scores de *The Sand Pebbles*, de 1966; e *Planet of the Apes*, 1968, ambas trilhas indicadas ao Oscar.

Uma das trilhas mais memoráveis de Goldsmith também foi um dos trabalhos mais curtos em duração. Para o clássico de três horas *Patton*, 1970, Goldsmith compôs apenas cerca de trinta minutos de música, que já lhe valeram uma indicação ao Oscar. Um pequeno motivo de três notas tocadas por trompete, processado por um grande efeito de eco de repetição, marca a forte personalidade do protagonista, o general George Patton. Este motivo passa a ser o tema principal do filme e em algumas passagens ele está grandiosamente arranjado, como que simbolizando a trajetória do general.

No ano seguinte, Goldsmith compôs um trabalho repleto de variações sobre temas de Liszt, para o filme *The Mephisto Waltz*, 1971. O lado lírico da composição de Goldsmith pode ser apreciado em trilhas para filmes como *A Patch of Blue*, 1965 e *Papillon*, 1973, este último do diretor Franklin Schaffner, com quem Goldsmith já tinha trabalhado em *Planet of the Apes* e *Patton* e com quem ainda viria a trabalhar em filmes como *The Boys From Brazil*, 1978, em que usa temas melódicos que contrastam com a história funesta. Sobre este filme, Goldsmith conta que foi do diretor a ideia de tratar o personagem caçador nazista (vivido por Laurence Olivier) com uma leve valsa vienense e o personagem cirurgião (Gregory Peck) com um tema muito wagneriano: “Foi uma ideia excelente. Que maravilhosa abordagem!” (Berchmans, 2012).

A banda sonora de 1974 para *Chinatown*, clássico noir de Roman Polanski, é um ponto alto da carreira de Goldsmith que exemplifica sua inventividade. A interessante história da concepção da música deste filme é matéria básica no estudo da música de cinema por conta de seu processo.

Há uma história curiosa que envolve a concepção desta trilha. O compositor Jerry Goldsmith entrou no processo de produção tardiamente porque foi convidado pelo produtor Robert Evans e pelo diretor Roman Polanski para compor a música deste filme na última hora. Rapidamente, então, foi marcada uma reunião na casa do diretor num domingo. Então Polanski mostrou algumas cenas para Goldsmith e perguntou o que ele estava “ouvindo” ao ver aquelas imagens. Por ser uma pergunta típica de diretores na busca de uma linha conceitual para a criação da música, Goldsmith delicadamente disse que gostaria de pensar um pouco, aprofundar-se na história, etc.

Diante da insistência do diretor em saber o que o compositor estava "ouvindo" por meio daquelas imagens, Goldsmith, por brincadeira, arriscou que estava ouvindo quatro pianos, duas harpas, trompete, cordas e percussão. Para sua surpresa, Roman Polanski não percebeu a brincadeira, arregalou os olhos e adorou a ideia, fazendo questão desta específica arregimentação. E assim, numa inusitada primeira conversa, foi definida a instrumentação da trilha de *Chinatown*, que acabou virando referência de estilo de outros trabalhos de Goldsmith, bem como de outros compositores.

Goldsmith aproveitou a acidental definição de seu instrumental para criar artifícios diferentes na composição da música. Trabalhou com pianos preparados, ou seja, com alterações na afinação, e usou uma técnica da música experimental e de vanguarda, de tocar os pianos diretamente nas cordas. Além disso, também trabalhou com objetos colocados entre as cordas, para obter sonoridades diferentes. Estas texturas, combinadas com harmonias jazzy e modernas, resultam numa trilha de sonoridade muito particular. Na realidade, até por volta da metade do filme, a presença da música é bastante econômica, só aparecendo em algumas rápidas passagens. Do meio para o final, conforme a trama vai se desenrolando e o protagonista, vivido pelo impecável Jack Nicholson, vai desvendando o mistério, a música parece acompanhar o ritmo das descobertas. De um modo geral, as cordas fazem os *legatos*⁵ de harmonia e ocasionalmente alguma melodia. O trompete dá o tom melódico, as harpas fazem a condução rítmica com a percussão e os pianos preparados fazem os enfeites e pontuações. Na cena em que finalmente o detetive J. J. Gittes e seu par romântico vivido pela brilhante Faye Dunaway iniciam um romance, surge o tema principal de *Chinatown*, solado por uma sensual melodia de piano acompanhada das cordas, numa composição mais convencional, mas com sabor noir. Trechos deste mesmo motivo aparecem diversas vezes depois, arranjos de maneira diferente. Logo na cena seguinte, quando ele decide perseguir sua cliente e amante, o tema volta desta vez muito mais tenso e intenso, com forte presença das sonoridades dos pianos raspados e das harpas. Quando ele descobre que ela tem uma irmã, a música atinge seu ápice do experimentalismo, assumindo um estilo atonal, representando a surpresa do detetive e prenunciando a complexidade da situação que está para se revelar. Daí até o final, quando acontecem as cenas de mais ação do filme, é possível ouvir claramente o som do piano "abafado", principalmente nas notas graves que acompanham o detetive J. J. Gittes. Na cena final, o tema volta novamente, dessa vez fechando o triste desfecho da história. *Chinatown* é um filme que vale a pena ser revisto e reouvindo por sua marcante trilha sonora musical.

⁵ O legato consiste em ligar as notas sucessivas de modo que não haja nenhum silêncio entre elas.

Após trabalhar em tão diversos filmes como *The Wind and the Lion*, 1975 e *Logan's Run*, 1976, Goldsmith ainda iria compor o que viria a ser um dos seus maiores sucessos, *The Omen*, 1976. Neste clássico de filmes de terror, pode-se notar influência de óperas dramáticas. Devido ao grande sucesso popular do filme, bem como sua trilha bastante adequada e grandiosa, este trabalho passou a ser um dos mais admirados pelos fãs de Goldsmith.

Na trilha do filme *Coma*, de 1978, mais uma vez Goldsmith demonstra seu experimentalismo em temas arranjados com inusitadas sonoridades de piano sendo tocado diretamente nas cordas. Ele usou o mesmo recurso de pianos preparados de Chinatown para o filme do diretor Michael Crichton só que, dessa vez, acrescentou ecos e muita tensão e estranheza ao filme.

Em 1979, Goldsmith compôs a trilha de *Star Trek: The Movie*, primeiro filme da versão cinematográfica da série de TV dos anos 60. O filme foi um grande sucesso de público e para o tema principal, Goldsmith rearranjou o clássico motivo da série original de TV composto por Alexander Courage em 1966. No mesmo ano ainda, Goldsmith compôs *Alien*, filme que teve um trecho final da trilha sonora original trocado na última hora por um tema da Sinfonia Romântica do compositor americano do início do século XX, Howard Hanson.

Goldsmith criou uma dramática música para o filme *Poltergeist*, de 1982, utilizando-se de movimentos bizarros da orquestra para acrescentar tensão à narrativa. Destaque para o tema final Carol Anne's Theme, em que uma doce melodia interpretada por um coro de crianças e orquestra dá o tom sinistro do filme.

Nos anos seguintes, Goldsmith demonstrou consistência criativa nos seus trabalhos, mantendo-se sempre como um grande nome na criação de trilhas sonoras. A música de *Under Fire*, 1983, teve a participação do músico Pat Metheny e foi a décima quarta indicação ao Oscar de Goldsmith. No mesmo ano, compôs *Twilight Zone: The Movie*, e, no ano seguinte, *Runaway* e *Gremlins*, este último grande sucesso de público de seu amigo diretor Joe Dante, seu habitual parceiro. Em 1985, Goldsmith teve uma extensa obra sua rejeitada pelo diretor Ridley Scott para o filme *Legend*, 1985, substituída na versão americana pela música do grupo pop Tangerine Dream. Goldsmith havia trabalhado durante cerca de seis meses no projeto, compondo canções e o score do filme inteiro, baseado num arranjo de orquestra e coro. A rejeição de seu trabalho causou bastante polêmica na comunidade musical-cinematográfica, já que a sua obra se manteve na versão europeia do filme, foi lançada em CD e se mostrou uma obra de impecável adequação ao filme (Berchmans, 2012).

Lionheart, de 1987, do diretor Franklin Schaffner, parceiro de Goldsmith, tem uma trilha épica que combina timbres de sintetizadores com a orquestra, criando peculiares texturas sonoras. Embora menos popular, esta trilha é considerada uma das mais inspiradas criações de Goldsmith. Nos anos seguintes, compôs várias trilhas para filmes de grande popularidade, como *Criminal Law*, de 1988, *Rambo III*, no mesmo ano, *Sleeping with the Enemy*, 1991, *Basic Instinct*, 1992, *Forever Young*, 1992, *Malice*, 1993 e *Total Recall*, 1990, estrelando Arnold Schwarzenegger, trilha que é considerada o ponto alto das trilhas de filmes de ação de Goldsmith.

Entre diversos filmes que se seguiram, destacam-se as trilhas de *Medicine Man*, 1992, *The River Wild*, 1994, *First Night*, 1995, *Powder*, 1995, *The Ghost and the Darkness*, 1996, e o aclamado *L.A. Confidential*, em 1997, em que a música de Goldsmith parece fazer referência a seu próprio clássico *Chinatown*, com seus temas bluesy solados por trompete.

No final dos anos 90, Goldsmith compôs a heróica música de *The Edge*, 1997, a de *U.S. Marshals*, 1998, a de *The 13^o Warrior*, 1999 e a de *Mulan*, em 1998. Entre os trabalhos de seus últimos anos, destacam-se as trilhas de *The Mummy*, 1999; a grandiosa música de *The Sum of All Fears*, 2002 e a divertida composição para o filme de seu habitual parceiro diretor Joe Dante, *Looney Tunes: Back in Action*, em 2003.

Depois de uma dura batalha contra o câncer, Goldsmith morreu em julho de 2004. Embora não tão famoso como outros colegas, Goldsmith é indiscutivelmente um ícone da música de cinema, muito considerado junto ao meio profissional e admirado por fãs do mundo todo, seja por seu profissionalismo, seu carisma ou seu talento.

Jerry Goldsmith conta que vários mestres pioneiros de Hollywood, como Dimitri Tiomkin e o próprio Max Steiner tiveram sérias e inúteis discussões políticas a respeito do excesso de música. O resultado desses casos é uma enorme perda no sentido, na força da música. A música passa a ser simplesmente um pano de fundo para a ação e seu poder de emocionar e conduzir sensações fica absolutamente comprometido (Schelle, 1999).

John Williams

Para criar a carga emocional necessário que julgava ambientar os personagens e planetas alienígenas no primeiro filme da série intergaláctica *Star Wars*, de 1977, o diretor George Lucas utilizou, na fase de edição e montagem do filme, a música clássica de Antonín Dvorak e principalmente *The Planets*, de Gustav Holst na trilha temporária do filme, e estava certo de usar

essas composições na montagem final (Berchmans, 2012).

John já havia feito um dos grandes scores da década, considerado por muitos como uma das mais criativas composições musicais do cinema. Trata-se da música de *Jaws*, escrita em 1975. O famoso e inconfundível tema de apenas duas notas separadas por apenas meio tom foi a fagulha que deu ao filme a dose necessária de tensão e criatividade que a história precisava.

Quando John Williams foi chamado à produção, o diretor solicitou ao compositor que as músicas fossem no estilo das grandes composições sinfônicas que era onde os filmes dos anos 30 de aventura e as séries de ficção científica, e que tanto inspiraram Lucas para fazer sua saga, também se alicerçaram. Williams concordou com o diretor no sentido de conceito, estilo e intenção da música, mas foi hábil o suficiente para convencer Lucas a permiti-lo criar toda a música original para o filme. Williams argumentou que uma composição original poderia servir melhor ao propósito conceitual da trilha e ir além. Ele poderia criar temas específicos amarrados à personalidade dos personagens. Com respeito e compreensão às intenções artísticas do diretor, o resultado foi escandalosamente bem-sucedido.

A frase inicial do tema principal de *Star Wars* foi inspirada na música que Erich Wolfgang Korngold compôs para o filme *King's Row*, de 1942, dirigido por Sam Wood, mas a influência dos scores clássicos em John Williams não se restringe a frases musicais e arranjos, e podem ser observadas na forma como uma longa música preenche sequências inteiras, acompanhando e se modificando conforme acompanha diferentes personagens e situações, sem nunca sacrificar a unidade da música, fazendo com que a ação visual seja sempre fluida.

É importante frisar, que segundo Pedro Marques (2017), a música, até essa época, também tinha mais espaço para atuar dentro do filme do que contemporaneamente, pois os adventos tecnológicos portáteis que garantiam uma qualidade e variedade de gravações ambientes e multicanais portátil ainda estavam em desenvolvimento, e categorias de especificações autorais dentro do trabalho de som de um filme como “*sound designer*” só seriam inauguradas com o filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, em 1979.

O primeiro *Star Wars* é o filme que marca a volta do estilo grandioso e romântico da música de Max Steiner e Korngold ao grande cinema popular. A música de *Star Wars* pode ser considerada um marco pela volta da grande orquestra sinfônica, bem como pela volta do uso das técnicas de composição musical da era dourada do cinema, como o leitmotif. Para cada personagem, John Williams desenvolveu um tema específico.

O grande sucesso dos filmes da série Star Wars provou, segundo Brand (2013), que a música clássica orquestrada daquela primeira geração de compositores austro-húngaros não fazia parte somente do passado, e que elas possuem um arquétipo que retém algo de eterno. E esse som continua a fazer sentido dentro do cinema desde que Williams o colocou de volta no mapa.

Daí o tremendo choque e o estabelecimento de um estilo “John Williams” de se fazer música para superproduções cinematográficas. Esse retorno ao estilo de música romântica da era dourada é facilmente percebido logo no início do filme. Além do tema principal de abertura e a continuidade na cena da captura da nave da Princesa Leia, na cena em que os dois robôs pousam perdidos num deserto de Tatooine, parece que estamos ouvindo um tema de suspense de Max Steiner ou Bernard Herrmann. Como há pouco diálogo, a música é intensa em toda a primeira parte do filme. A descrição musical é precisa e surpreendente. Quando aparece pela primeira vez o personagem Luke Skywalker, o tema principal soa num arranjo leve e específico. Dentre os motifs que surgem ao longo do filme, inclusive uma marcha militar que faz referência às forças militares do Império. O que Williams costuma fazer é rearranjar de diversas maneiras a frase inicial do tema principal, formada pelas famosas sete notas marcadamente arranjadas para três trompetes que tocam em uníssono. Sobram citações e exercícios de arranjo por todo o filme. Por fim, a música é dramaticamente descritiva e intensifica-se precisamente de acordo com a complicação da situação dos rebeldes. Até que, enfim, Luke consegue atingir o objetivo e a música dá um alívio em sua tensão. O tema final é uma solene marcha que acompanha a cena da condecoração dos heróis e se estende ao longo dos créditos finais, resumindo em uma espécie de pot-pourri, os motivos criados para a trilha.

Considerada até hoje a mais conhecida música de John Williams, a música do filme ganhou vários prêmios, inclusive o Oscar de Melhor Trilha Musical Original. Seus temas foram reutilizados e rearranjados dezenas de vezes em regravações, arranjos pop, orquestrações para concertos, e, principalmente, nas próprias composições de John Williams para os filmes seguintes da saga. Uma das mais recentes e curiosas iniciativas decorrentes do sucesso da música de Star Wars é um espetáculo chamado Star Wars in Concert, um grande concerto sinfônico da música de John Williams acompanhado de uma exuberante montagem de vídeo e luzes que está viajando o mundo. Em 1997, o filme foi relançado como *Star Wars: Episode IV - A New Hope*, e teve sua qualidade de imagem melhorada, inclusive com a utilização de modernos recursos de computação gráfica em algumas cenas, e remasterização do áudio do filme.

Sua habilidade política em lidar com os desejos dos diretores com quem trabalhou e sua postura

profissional certamente o ajudaram a desenvolver com mais liberdade seu potencial criativo (Berchmans, 2012). Sabe-se que, em várias situações, o grande mérito do compositor é conseguir convencer o diretor a aceitar uma determinada ideia. Certamente Williams passou diversas vezes por essas situações.

A pergunta dos nossos tempos, formulada por Brait (2013), é saber se ainda é possível trabalhar com som orquestrado sem que se torne um clichê ou uma camisa-de-força. Para o autor, é uma pergunta que praticamente todo grande compositor de score se faz, se segue uma tradição da época de ouro do cinema ou se aposta num som mais complexo e moderno.

Em 1993, John Williams emplacou mais dois sucessos de público ao compor a grandiosa música de *Jurassic Park* e a melancólica *The Schindler's List*, ambas superproduções de Steven Spielberg. No segundo filme, para o premiadíssimo drama de Spielberg, Williams soube evitar o lugar-comum de exagero dramático musical e compôs um sensível score com temas profundos e sóbrios, sem cair no piegas e no apelativo. Ainda assim, consegue estabelecer um belo tema principal inesquecível, brilhantemente solado pelo virtuoso violino de Itzhak Perlman e acompanhado pela Orquestra Sinfônica de Boston. Nos anos seguintes, Williams continuou a ser uma referência de trilha sonora, compondo dezenas de scores para filmes de grande sucesso como *Seven Years in Tibet*, 1997; *Saving Private Ryan*, 1998; *Artificial Intelligence: AI*, 2001; *Minority Report*, 2002, entre outros.

Não se restringindo aos temas mais famosos, e dentro desses muito menos aos andamentos mais notórios, não sendo essa afirmação portanto algo subordinado à ascensão a um patamar de comunicação universal mozartiana, se trata de um dos maiores compositores de todos os tempos. E ainda por cima universal.

Vangelis

Em 1981 foi lançado um filme que mudaria a forma como nós pensamos banda sonora, por causa de uma trilha considerada um marco na evolução da linguagem da música de cinema. A cena de abertura e créditos iniciais de *Chariots of Fire*, do diretor Hugh Hudson e produzido por David P, é ambientada na Inglaterra dos anos 20, mas a música tema é criada usando da mais alta tecnologia eletrônica existente à época. Por ser totalmente eletrônica e composta exclusivamente com sintetizadores, a forma contemporânea da música chegou a ser considerada inadequada para um filme de época (Berchmans, 2012). Apesar disso, ela funciona, pois o score feito por Vangelis

captura no tema o ritmo e a excitação dos corredores no plano e foi uma das primeiras vezes em que um filme de massivo sucesso de público utilizou uma sonoridade totalmente eletrônica de modo dramático e emocional, e não experimental como em *Laranja Mecânica*

Chariots of Fire provou que uma orquestra eletrônica poderia ser tão comovente e edificante quanto uma orquestra de instrumentos acústicos (Brand, 2013). Isso fez despertar o interesse da própria comunidade cinematográfica em utilizar a linguagem de sintetizadores, samplers e outras ferramentas musicais eletrônicas em suas trilhas.

O compositor grego Vangelis, ou Evangelos Papathanassiou, seu nome verdadeiro, começou sua carreira e fez seu nome na música pop nos anos 60 e depois e na cena progressiva grega com banda Aphrodite's Child, junto de Demis Roussos. Nos anos 70 ele ainda gravaria várias álbuns solo de música eletrônica e bandas sonoras para documentário. Vangelis é um expoente de uma geração de compositores e realizadores pioneiros que usou novas tecnologias para expandir as possibilidades de uma banda sonora, nos oferecendo uma música que não soava como nada que se ouviu antes, em termos de timbres e arranjos. Outros compositores como Jerry Goldsmith e Maurice Jarre começaram a introduzir sonoridades de música eletrônica não só como efeitos especiais (como já se havia feito com o teremim, por exemplo, desde os anos 40), mas como instrumento inserido na composição harmônica e na sonoridade geral da música. E novos compositores como Hans Zimmer, David Foster, Harold Faltermeyer, o próprio Vangelis e muitos outros passaram a obter destaque.

Vangelis demonstra a ambição de ir além de onde uma orquestra sinfônica pode ir, comprovando em discurso que um arranjo puramente eletrônico dos anos 80 podia reproduzir um score e chegar nos mesmos lugares emotivos que um arranjado para uma orquestra.

O diretor queria usar para a cena inicial uma música já lançada por Vangelis, mas o compositor mesmo assim surgiu com uma música nova que atendia mais apropriadamente às demandas da cena, conforme seu julgamento próprio.

“Needed enthusiasm, oxigen, youth” – (Vangelis, 2013)

Chariots of Fire é sobre dois atletas velocistas competindo para as Olimpíadas de 1824, o missionário cristão escocês Eric Liddell e Harold Abrahams, um determinado judeu. A música de Vangelis captura as personalidades distintas dos personagens, como na cena em que Abraham rememora a corrida que perdeu por um triz. Para criar o score do filme, Vangelis usou um

avançado e dispendioso set de equipamentos, onde através de um só teclado, era capaz de reproduzir vários timbres e frequências harmônicas e fazer a música crescer em amplitude como uma orquestra.

Brant (2013) atenta para o risco de como esses instrumentos eletrônicos, que já possuem diversas pré-programações em seus sistemas podem, em vez de ser uma ferramenta para a via criativa, se tornarem um substituto.

“Electronic works it’s best when the composer takes it and creates something completely new that we haven’t heard before.” – (Brand, 2013)

E foi isso que Vangelis no próximo filme para qual foi convidado a fazer. O trabalho tratava de uma ambientação para um mundo inteiramente diferente e distante 100 anos do cenário de *Chariots of Fire: Los Angeles, 2019*. Em *Blade Runner*, a banda sonora composta por Vangelis reflete e ressalta um futuro meticulosamente bem detalhado pelo diretor Ridley Scott e o diretor de efeitos especiais Douglas Trumbull e equipe. Vangelis cria não só a música, mas todo o desenho de som que eleva o visual do filme. Apesar de ser uma composição com sonoridade bastante datada, a adequação estética do tema principal à atmosfera do filme é inegável. O tema principal, que mistura uma marcante melodia de cordas com percussões eletrônicas, transformou-se num sucesso da música instrumental e o famoso tema de amor com um lânguido solo de sax tomou-se sinônimo de situações sensuais. As luzes da cidade, os veículos que passam, e vários outros elementos imagéticos misturam-se e são capturados pela música. Vangelis também como os efeitos de som (sound effects) podem ser usados como uma orquestra.

Em *Blade Runner*, Vangelis teve de criar som para um mundo que nunca havia sido visto antes. E para isso ele fez o tema com base nas construções de Scott e Trumbull, da mesma forma que havia feito no filme anterior, usando equipamentos eletrônicos como uma orquestra.

Mas para o próprio compositor, a ideia não era apenas reproduzir uma orquestra como tal, mas ir além, explorar outros caminhos que apenas os equipamentos eletrônicos podiam oferecer.

Danny Elfman

Genericamente, um compositor é contratado pelos produtores com a sugestão ou indicação do diretor, por suas qualidades musicais e por seu potencial de contribuição artística ao filme. Mas seu trabalho final é invariavelmente subordinado à aprovação do diretor, o que significa que um

grande compositor pode ter seu trabalho final reprovado ou substancialmente modificado pelo diretor ou produtores. Na história do cinema são comuns os casos de compositores insatisfeitos por terem suas músicas “pioradas” (segundo suas próprias opiniões) para atender às supostas exigências dos diretores. Por outro lado, trilhas sonoras marcantes são resultado de grandes relacionamentos entre diretores e compositores, ainda que não sejam relacionamentos perenes. Exemplos: Steven Spielberg-John Williams, Alfred Hitchcock-Bernard Herrmann, Sergio Leone-Ennio Morricone, Krzysztof Kieslowski-Zbigniew Preisner, Blake Edwards-Henry Mancini e Tim Burton-Danny Elfman.

Um dos compositores mais populares da atualidade, Danny Elfman começou a se destacar no final dos anos 80 com a característica trilha do filme *Beetlejuice*, do diretor Tim Burton, 1988. Iniciada alguns anos antes com a comédia adolescente *Pee-wee's Big Adventure*, 1985, a longa parceria entre o diretor Tim Burton e Elfman rendeu vários frutos e alavancou a carreira do compositor. Elfman, na realidade, era compositor e cantor da banda Oingo Boingo, bastante conhecida nos anos 80, e passou a se dedicar exclusivamente à trilha de cinema a partir de seus primeiros trabalhos bem-sucedidos para os filmes de Tim Burton. Imprimindo uma personalidade muito forte em suas composições, Elfman compôs excelentes trilhas para *Batman*, em 1989, e *Edward Scissorhands* em 1990. Esta última é considerada por seus fãs como sendo a obra mais expressiva e característica de seu peculiar estilo. Sua integração com o cinema de Burton foi tão forte que, no início, o compositor ficou bastante estigmatizado como sendo especialista em música de humor negro e história em quadrinhos, estereótipo que o persegue até hoje apesar de ter diversificado bastante o seu trabalho como em *Sommersby*, em 1993 e *Good Will Hunting*, 1997. A diversificação o consagrou como um nome de destaque no primeiro time de compositores americanos atuais e Elfman produziu vários trabalhos de grande sucesso como *Mission: Impossible*, 1995, *Men in Black*, 1997, *Spider-Man*, 2002, *Hulk*, 2003, entre vários outros. Todo esse sucesso não o afastou de seu estilo original, como se pode ouvir em *Big Fish*, 2003, ou ainda *Charlie and the Chocolate Factory*, 2005, ou ainda *Alice in Wonderland*, 2010, todos filmes de Tim Burton cujas músicas são exemplos peculiares do estilo Elfman. Estilo que Elfman registra em sua primeira grande composição sinfônica intitulada “Serenada Schizofrãna” lançada em 2006.

Ele ainda compôs vários temas de TV entre os quais a conhecida abertura de *The Simpsons* e o tema do seriado *Desperate Housewives*. Em 2008, recebeu sua quarta indicação ao Oscar pela música original do filme *Milk*, 2008.

Angelo Badalamenti

Como já dito, durante a década de 70, uma nova geração de diretores, que cresceu ouvindo música pop, estava chegando em Hollywood e dando novo fôlego diante da crise da indústria do cinema americano dos anos 60. Essa formação musical naturalmente refletiu nos filmes que eles fizeram. Martin Scorsese e George Lucas usaram criativamente músicas já existentes em seus primeiros filmes, quando faziam de forma independente da produção dos grandes estúdios e não tinham orçamento para trabalhar com grandes compositores e scores originais.

Em paralelo à música orquestral de cinema e ao uso de música pré-existente nos filmes independentes, os anos 80 marcou a profusão de estilos e linguagens e apresentou algumas novidades da música popular como a *disco music*. Foi uma fase de intenso crescimento do uso de canções nos filmes, frequentemente resultando em maior venda de discos. Apenas para citar alguns exemplos, *Purple Rain*, de Prince; *Against all Odds*, de Phil Collins; *Footloose*, de Kenny Loggins, *Ghostbusters*, de Ray Parker Jr.; *I Just Called to Say I Love You*, de Stevie Wonder; *Say You, Say Me*, de Lionel Richie; e *Eye of the Tiger*, de Survivor, todos esses hits dos anos 80 que fizeram enorme sucesso quando do lançamento de seus respectivos filmes, são prova da vasta utilização e fabricação de hits dessa época. Não que esse fato fosse uma novidade. Desde os anos 60, essa tendência já se mostrava crescente. Até no final dos anos 70, quando da explosão da música disco, *Saturday Night Fever*, de 1977 ou clássicos da Motown como *Car Wash* (1979) fizeram muito sucesso basicamente com canções. O fato é que nos anos 80 passou a existir um maior número misto de produções. Ou seja, filmes com canções preexistentes e score, como na maior parte dos casos citados acima, como frequentemente acontece hoje.

Outra forma de composição que passou a ser mais comum foi a composição de canções sob encomenda. Por exemplo, em *Top Gun*, de 1986, alguns artistas e grupos foram convidados a compor músicas especialmente para serem lançadas no filme. A canção *Take my Breath Away*, composta por Giorgio Moroder e Tom Whitlock e interpretada pela banda Berlin, foi tema musical do filme, tornou-se um sucesso mundial e ainda ganhou Oscar de Melhor Canção. Centenas de artistas como Phil Collins, Robert Plant e Huey Lewys foram convidados a compor ou interpretar canções de grandes sucesso do cinema.

Nesse ambiente corporativo, era necessário que um diretor de visão singular para fazer com que a música pop significasse mais do que a soma do que sua letra contava.

No cenário exageradamente idílico de *Blue Velvet*, o diretor David Lynch cria uma atmosfera onírica através de sátira da música dos anos 50. Para Lynch, a música popular antiga é como necromancia, “bringing to life a world of strange chilling encounters between people on the edge” (Brand, 2013), como na cena em que a canção-título é cantada pela estrela do filme Isabella Rossellini. Aqui, a alquimia estranha de Lynch utiliza-se da ingênua canção de amor para realçar a crescente obsessão do protagonista Jeffrey pela personagem de Rossellini.

Para ajudar Rossellini com a performance vocal, os produtores chamaram o compositor Angelo Badalamenti. Lynch ainda queria usar a canção *Song to the Siren* da banda This Mortal Coil tocando quando Jeffrey e Sandy estão dançando no bar porque era uma de suas músicas favoritas. Mas os produtores não conseguiram obter os direitos de licenciamento, e sugeriram que Badalamenti compusesse uma canção original.

“The lyrics forced me to in David description, to something floating, no real time, no rhymes, no hooks” - Angelo

Lynch começou querendo incluir uma música pop no seu filme e acabou tendo uma canção original composta para tal. A partir daí, Angelo seria o parceiro habitual de quase todos os próximos filmes do diretor, imprimindo o som característico nos mundos de Lynch, com todos os paradoxos. É nostálgico e moderno, é gélido mas caloroso. Para Brand (2013), é como se os filmes de Lynch não pudessem ser sem as músicas de Badalamenti. De um ponto iniciado no pop, Angelo e David formaram uma parceria entre diretor e compositor quase sem paralelo no cinema do final do século XX.

Mark Isham

De um modo geral, os anos 90 consagraram a sonoridade sinfônica como base da maior parte dos scores das grandes produções cinematográficas. E, ao longo da década, os novos recursos técnicos dos anos 80 deixaram de ser novidade e passaram a se integrar com a instrumentação orquestral nas suas mais variadas formas. Além disso, na música popular, a grande mistura de estilos e o vale-tudo no caldeirão de influências nas novas composições forneceram mais cores e texturas sonoras para a música de cinema. Vários nomes nasceram neste clima de multi-estilos e refletiram uma positiva contribuição artística para o cinema. Além do já citado Danny Elfman, compositores como James Newton Howard, Michael Kamen, Gabriel Yared, Philip Glass, Eric Serra, Patrick Doyle, Elliot Goldenthal, Howard Shore, Alan Silvestri e Stephen Warbeck, Michael Kamen,

entre tantos outros, souberam utilizar inspirações musicais das mais diversas origens e desenvolvê-las em obras de indiscutível criatividade. Em 1991, Mark Isham compôs dois trabalhos que talvez tenham sido as composições orquestrais que alavancaram sua carreira no cinema. A bela música de *Of Mice and Men*, 1992, de John Steinbeck e a trilha de *The River Runs Through It*, lançado em 1992.

Em *The Rivers Runs Through*, dirigido por Robert Redford, o compositor Mark Isham encontrou terreno adequado para exercitar seu estilo de composição de maneira clara e brilhante. Uma singela história das memórias de uma família americana do início do século XX, contada tradicionalmente com uma emotiva *voice-over* em primeira pessoa do protagonista narrando sua infância, juventude, etc. Logo no tema inicial, Isham apresenta uma bela melodia à moda da música folk americana com sabor de Aaron Copland, solada por uma rabeça, o que busca dar o tom da época e ambientar a situação. Utilizando basicamente uma arregimentação orquestral fortemente apoiada nas cordas (como aliás, é seu tipo de arranjo mais costumeiro), essa banda sonora é um bom exemplo da personalidade e da inspiração criativa de um compositor já maduro, que consegue trabalhar ao longo do filme com sensibilidade e bom gosto. Os pontos de entrada da música normalmente estão acompanhando a narração do protagonista vivido pelo ator Craig Sheffer, e isto faz com que a função inicial da música seja de total apoio à narrativa do relato.

Embora em alguns *cues*⁶ a música esteja mixada em volume muito baixo, ainda assim ela consegue dar o tom necessário de bom humor. Exemplo da duvidosa mistura é o trecho em que o par romântico do filme passa de carro por um túnel seguindo a linha do trem. O volume da música é inexplicavelmente baixo em relação aos outros efeitos sonoros. Outro exemplo dessa situação é a sequência em que o personagem protagonista Norman McLean conversa com sua namorada sobre seu futuro em Chicago.

Há um som ambiente de grilos e vento soprando na mata que está em volume muito alto em relação à música da cena, quase ofuscando a trilha musical. Pode-se dizer que a decupagem do filme é econômica, ou seja, não há exageros na quantidade de plano e de música composta, não há trechos de música gratuita apenas para passar de uma cena para outra, não há excessos, tampouco risco de uma trilha cansativa. Conforme o filme chega ao seu final após a morte do personagem vivido por Brad Pitt, irmão da protagonista, a música tende a ficar mais melancólica e nostálgica, mais lenta e poética, acompanhando o estado emocional dos personagens e dos tons

⁶ Cue é o termo técnico anglo-saxão para cada trecho da música de um filme, por menor que seja. Sendo assim, há filmes que podem ter dezenas de cues, dependendo dos pontos de entrada e saída da música. (Berchmans, 2012)

da fotografia. A cena final inteira é acompanhada por um tema único que, em harmonia poética perfeita com as belas cenas da natureza selvagem do estado americano de Montana delicadamente retratadas pelo fotógrafo Philippe Rousselot transforma o filme em um quadro vivo, de indiscutível beleza.

Todos os elementos do filme são bastante americanos: o jeito de se contar a história, a fotografia, as paisagens, a interpretação dos atores, o figurino, o contexto social e inclusive a música. Como a banda sonora está em perfeita sintonia com o restante dos elementos que compõe o filme e ao que ele se propõe, fica difícil imaginar com outro caminho musical que não seja o encontrado por Isham. Por essa sinergia precisa, este score é considerado um excelente trabalho exemplo peculiar da obra para cinema de Mark Isham e uma agradável experiência de audição de um filme.

Hans Zimmer

Nascido em Frankfurt, Alemanha, Hans Zimmer não teve um treinamento formal em música, no entanto desde muito cedo começou a tocar piano e a fazer suas próprias composições. A particular habilidade na operação de sintetizadores fez com que ele se empregasse como *sintetista*, ou, em outras palavras, técnico de programação de sintetizadores. Nessa época, Zimmer já havia morado em alguns outros países europeus e estava a viver na Inglaterra. Foi aí que se encontrou com o compositor Stanley Myers, bastante conhecido por sua trilha do premiado filme o *The Deer Hunter*, do diretor Michael Cimino, de 1978. Zimmer passou a trabalhar como assistente de Myers e durante algum tempo aprendeu muito sobre composição de música orquestral, enquanto desenvolvia seu know-how tecnológico.

Aos poucos, Zimmer começou a auxiliar seu chefe de maneira mais intensa e logo, em 1982, passou a dividir a composição das trilhas com Stanley Myers. Nos anos seguintes, a dupla assinou várias bandas sonoras até que, em 1988, Zimmer obteve sua primeira chance de compor uma trilha sozinho. Ele compôs uma bela música que mistura cantos e ritmos africanos a elementos eletrônicos desempenhando o papel da orquestra. Foi a trilha do premiado drama inglês *A World Apart*, de 1988, do diretor Chris Menges. A grande repercussão do filme no Festival de Cannes (onde ganhou o prêmio especial do júri) fez a música de Zimmer ser conhecida pela esposa do diretor Barry Levinson. Ela adorou a música de Zimmer, comprou o CD da trilha e o mostrou ao seu marido que, por sua vez, acabou convidando Hans Zimmer para compor a música de seu próximo filme. Seria o filme *Rain Man*, de 1988. Com o enorme sucesso do filme campeão de bilheteria daquele ano e com um tema musical bastante marcante, Hans Zimmer passou a ter

projeção maior no cenário do cinema. Assim, no ano seguinte, Zimmer compôs a música de mais um grande sucesso de público, *Driving Miss Daisy*, de 1989, do diretor Bruce Beresford.

Em ambos os trabalhos, Zimmer domina a técnica da composição que utiliza as novidades tecnológicas da época como os sequencers e samplers. Embora hoje soe bastante datada, esta sonoridade foi um sucesso na época, inclusive no universo da música pop. Dessa maneira, Zimmer conseguiu se destacar dos seus contemporâneos como uma figura jovem que trazia um frescor especial para o cinema. Depois dessas duas composições, ele trabalhou com vários diretores e em diversos gêneros, dos quais destacam-se *Black Rain*, de 1989, dirigido por Ridley Scott; *Days of Thunder*, de 1990, dirigido por Tony Scott; *Backdraft*, 1991, dirigido por Ron Howard; e *Thelma & Louise*, de 1991, também do diretor Ridley Scott. Para o filme *True Romance*, de 1993, Zimmer compôs um tema principal leve interpretado por timbres de samplers de xilofone que resultaram num contraponto muito interessante ao argumento de Quentin Tarantino, dirigido por Tony Scott.

O contraste da doce música com a história marginal dos personagens dá ao filme uma personalidade única. Na música do filme *The Power of One*, de 1992, do diretor John G. Avildsen, mais uma vez Zimmer demonstrou todo seu conhecimento de cantos e percussões étnicas, compondo uma rica “sinfonia africana”. Provavelmente esse trabalho foi uma espécie de cartão de apresentação para ele receber o convite da Disney para compor a grandiosa música e os arranjos de *The Lion King*, de 1994.

A orquestração típica de Zimmer, que mistura ritmos tribais, grandes coros e melodias heróicas criou o clima perfeito para o desenho animado. A marcante trilha sonora do filme deu ao compositor seu primeiro Oscar e, para completar, algumas outras canções (entre elas, o hit *Can You Feel the Love Tonight* de Elton John e Tim Rice) deram o tom necessário à história do rei felino.

Nos anos seguintes, Zimmer teve a oportunidade de selecionar projetos, tendo variados estilos no currículo, optando por se envolver na produção do filme numa fase muito inicial. O especial talento em mesclar elementos da música pop (sintetizadores e samplers) com música orquestral, garantiu-lhe um campo fértil em grandes produções de Hollywood.

A música do filme *Crimson Tide* (1995) do diretor Tony Scott carrega claramente o estilo peculiar do compositor: uma orquestração impactante com arranjo sinfônico poderoso dando ao filme um ar dramático-heróico-ufanista fortíssimo. Ele utiliza artifícios de composição dos mais variados,

de modulações cromáticas de tonalidade a frases bombásticas da percussão, passando por frenéticas frases dos naipes de metais. É enorme o número de recursos orquestrais que Zimmer utiliza para encher o filme de emoção. Essa banda sonora consagrou o compositor particularmente em grandes produções americanas, normalmente com temáticas militares e ufanistas.

Assim também são os sucessos posteriores das trilhas de *The Thin Red Line*, 1997, de Terrence Malick; *Gladiator*, de 2000, dirigido por Ridley Scott; *Mission: Impossible 2*, de 2000, do diretor John Woo; *Pearl Harbor*, de 2001, dirigido por Michael Bay; *Black Hawk Down*, em 2002, de Ridley Scott; entre muitos outros, especialmente trabalhando com diretores como Ridley Scott, Christopher Nolan e Terrence Malick.

Em 2005, compôs em conjunto com James Newton Howard a música de *Batman Begins* e, em 2008, a celebrada parceria deu novo e positivo fruto na marcante música *The Dark Knight*. Ao longo da década, manteve um ritmo intenso e variado de composições como as trilhas das comédias românticas *The Holiday*, em 2006 *It's Complicated*, de 2009, das séries Piratas do Caribe e Kung Fu Panda além do blockbuster *Angels & Demons*, de 2009.

Nos últimos anos, Zimmer conquistou a simpatia de muitos ao compor as grandiosas e ricas trilhas dos filmes *Sherlock Holmes*, de 2008, e *Inception*, 2010. Apesar de invariavelmente previsível e estilisticamente muito questionado, suas composições marcantes o transformaram numa referência de música de determinado gênero de filme. O estilo “Zimmer” de música de cinema inspira muitos compositores jovens, como Harry-Gregson Williams, Nick Glennie-Smith, Jeff Rona e vários outros, além de influenciar seus próprios trabalhos. O tema principal de *Pearl Harbor*, por exemplo, é simplesmente uma sutilíssima variação de um dos *cues* mais dramáticos da trilha de *The Thin Red Line*, sua composição de quatro anos antes para o filme de guerra do diretor Terrence Malick.

Além de grande compositor, Hans Zimmer é também um empresário de sucesso da indústria de produção de conteúdo musical dos Estados Unidos. Na época de *Rain Man*, em 1988, junto com o então sócio, o produtor fonográfico Jay Rifkin, montaram a Media Ventures, uma empresa de criação e produção musical que reuniu dezenas de compositores e uma imensa infraestrutura de gravação e produção de música original para várias mídias além do cinema, como televisão, internet, videogames e outras. Desentendimentos levaram os dois sócios a uma batalha judicial que encerrou a empresa, mas isto em nada abalou a produtiva carreira do compositor que hoje comanda sua superprodutora Remote Control.

Por sua habilidade especial em adequar as novas ferramentas de composição à linguagem orquestral dos grandes filmes e pela influência que sua obra tem gerado na música de cinema dos últimos tempos, certamente Hans Zimmer terá seu nome como colaborador escrito na historiada música de cinema.

3.2 Idiossincrasias da música para ficção

Por outro lado, existem músicas que por si só, sem o auxílio de outro elemento, não são capazes de gerar sozinhas uma presença que exprima em si uma imaginação humana integrada à suprema beleza e ao supremo bem.

Segundo Szynkier (2016), música é a forja e composição de imagens, paisagens e narrativas desconhecidas, ativadoras de uma vida interior. Através da combinação de elementos são articuladas de maneira a convergir para um único objetivo: inundar o nosso espírito com novas paragens de realidade humana para a conhecermos com mais profundidade.

Essa parece ser também a última razão da ficção, de acordo com Carvalho:

“Quando você lê um romance ou peça de teatro, não tem como julgar a verossimilhança das situações e dos caracteres se antes não deixar que a trama o impressione e seja revivida interiormente como um sonho. Ficção é isso: um sonho acordado dirigido. Como os personagens não existem fisicamente (mesmo que porventura tenham existido historicamente no passado), você só pode encontrá-los na sua própria alma, como símbolos de possibilidades humanas que estão em você como estão em todo mundo, mas que eles encarnam de maneira mais límpida e exemplar, separada das contingências que podem tornar obscura a experiência de todos os dias. A leitura de ficção é um exercício de autoconhecimento antes de poder ser análise literária, atividade escolar ou mesmo diversão: não é divertido acompanhar uma história opaca, cujos lances não evocam as emoções correspondentes.” (Carvalho, 2008)

Ainda, tomando como ponto de partida Northrop Frye (1981), que expõe sua tese de que em última instância todos os enredos da literatura de ficção estão prefigurados nos livros sacros da Bíblia, Carvalho complementa que todos os acontecimentos das nossas vidas estão prefigurados

na literatura de ficção:

“Que é a ficção, afinal, senão o conjunto dos esquemas imaginários das vidas possíveis? Pelo menos assim o entendia Aristóteles, mestre de Frye.”
(Carvalho, 2001)

Todavia, como discutido anteriormente, há músicas que não conseguem influenciar a gênese de uma imaginação e serem beneficentemente transformadoras. Tomemos como exemplo, a obra do compositor Cliff Martinez, concebida para musicar a série americana *The Knick* (2014). Não há nessas músicas, por si só, nada mais do que uma ideia de timbre e de gravidade do timbre, criado pelo *minimal synth*, informando-nos uma espécie de temperatura e ambiência.

O som e o timbre realizam uma certa operação de informação direta, concreta e crua: uma coloração ambiental muito próxima das zonas alemãs a partir dos anos 70, reconhecível no mundo eletrônico experimental, que expressam a morte, a desesperança, um ambiente cercado por trevas, provavelmente gélido. Há somente a sensação de um sentimento sombrio, decorrida dessa experiência timbrística, sonora e não musical-imaginativa, nos seguintes termos: são experiências que transmutam-se de som para som e não se originam no aspecto melódico-harmônico que são o sangue e formam o organismo, a substância primordial da “Grande Música” mesmo, conforme define Szytkier:

“A música é a substância de potencial mais avassalador, modificador, dentre todas as que existem no átrio das artes. Isso porque ela é também a mais misteriosa (mais análoga ao próprio mistério sobrenatural originante) das substâncias da criação humana: sua fonte física (a acústica) seguida de sua transformação num mundo ordenado de intuições materializantes que pertencem à imaginação do músico, que origina uma canção ou uma peça musical que por sua vez modifica o espírito e enriquece a imaginação alheia, evidencia a mais inesperada das modificações de coisa bruta, vaga, amorfa para real no terreno das artes.” (Szytkier, 2016)

De forma menos metafísica, Carvalho define música como “uma sucessão auditivamente organizada de estados emocionais com equivalentes cognitivos variáveis conforme o nível de consciência de cada ouvinte”. Essa definição ainda abstrata é depois completada pelo autor quando diz que “pensar a música sem as emoções é como pensar um soco no nariz sem nariz.”, concluindo que a significação está na forma e em nenhum outro lugar. (Carvalho, 2017)

Por vezes, as músicas timbrísticas indicam uma substância harmônica e melódica, onde a música confirma-se como uma paisagem, um desenho em si. Nesse momento, a música se revela de fato o fruto de uma imaginação musical, portadora de uma possibilidade de abrir a imaginação musicalmente, não somente pelo apelo sensorial dos sons como agentes sensoriais, de uma maneira limitada que se encerra nesse situar-se ambientalmente, mas também o apelo musical, que ativa uma certa imaginação, onde uma atmosfera de detalhes de uma certa realidade seja oferecida.

Dando um passo à frente, surge a pergunta: qual o exato compromisso dessas composições, o porquê de elas existirem, a verdadeira atribuição e missão delas. Por quais motivos essas composições musicais foram compostas?

“Implicit, finally, is the assertion that the compositional process is the over subject of any text whatever: in short, what we learn when we read a text is how it was written. To put it more generally, a paramount signified of any work of art is that work's own ontogeny.” (Frampton, 1976)

Para Frampton, a técnica na música é o domínio de sua própria linguagem, e não de uma linguagem estatutária. E também é o domínio do cosmos de realização único da música: a composição tonal/modal, dentro das bases de uma linguagem individual.

Lembrando que as músicas que tomamos como exemplo inicial foram compostas para servir ao filme que elas integram, podemos encontrar nisso uma possível resposta: tornar a matéria musical pertencente ao mundo um específico (de uma diegese única construída) é essencial para revelar e dar substância a esse mundo. As imagens concretas podem dar sustentação vital, tirar um determinado trabalho musical da anemia e da inanição, encaixando nas grandes emoções. A música cria sentido no meio das imagens ao passo que as imagens elevam a potência de um espectro constitutivo (animado e incendiado) por essa música também. A música então ganha sentido vital.

Essa música, em si, torna-se parte da Grande Música? Sim e não. No sentido musical pleno e estrito talvez não, todavia a composição sonora junta da obra em si (série, filme), acaba por promover o que a Grande música se põe a realizar: uma abertura do indivíduo às emoções para uma emissão de correntes catárticas a um horizonte interior. A seu tempo, compreenderemos como este vetor se entrelaça dinamicamente com outras variantes metodológicas.

3.3 O que o filme pede, o que o diretor quer, o que o compositor oferece

A técnica da música consiste na criação de narrativas e espaços imaginários capazes de ativar a vida interior do ouvinte. Em critérios analíticos, o objeto de ação e consequente criação dos compositores de banda sonora para cinema perpassa os procedimentos de design expostos no capítulo 2.2.1 que indicam atender a uma demanda exterior a obra musical.

Como explicado, a estrutura do pensamento *design* cria um percurso natural desde a pesquisa até o lançamento do produto. A imersão na experiência do consumidor da obra musical (aqui refere-se tanto ao diretor como também ao público) produz um banco de dados, um banco de impressões subjetivas, que é transformado em um retorno, *feedback*, com os quais a equipe entende, discute e decide qual critério e caminho será tomado para a condução do produto final, no caso, obra filmica.

Pode-se observar com clareza esse procedimento na forma como Angelo Badalamenti descreve a maneira como ocorreu o processo de composição da música tema de *Twin Peaks*. O compositor discorre que quase que em tempo real direcionou os rumos da música e consequentemente do seu surgimento as necessidades subjetivas do diretor David Lynch. À medida que o diretor narrava a sensação que a personagem Camila Rhodes estaria sentindo, Badalamenti modulava assim a banda sonora que se criava naquele mesmo instante de maneira que a composição traduzisse as descrições indicadas oralmente, em tempo real, por Lynch (Brand, 2013).

Outro exemplo de como o pensamento sistemático de organização de variáveis de um sistema tal como exerce-se no *design* e utilizado na composição de bandas sonoras para filme acontece com o compositor John Williams ao criar composições musicais nas inúmeras parcerias com Steven Spielberg. O procedimento criativo da elaboração da banda sonora consiste em o compositor mostrar ideias e melodias principais para o diretor, tocando-as ao piano. De um modo simples, ele interpreta seus temas e explica a forma final que imagina para a orquestração dos momentos principais. Assim o diretor ouve a composição, sugere modificações, orienta e argumenta seus pontos de vista até que se chegue a um acordo do que se espera do score (Sanaboti, 2011).

Pressupostos sobre o que é crítico para o sucesso dessas soluções são examinados e testados com protótipos que ajudam a equipe a desenvolver inovações e prepará-las para experimentos do mundo real, em exibições testes.

Esse método é um procedimento utilizado com recorrência na indústria do cinema. Sabe-se que durante as primeiras exibições-teste de *Star Wars*, a reação duvidosa do público trouxe uma certa insegurança ao diretor George Lucas em relação ao estilo da música, pois logo no começo do filme uma parte do público reagiu rindo da grande sinfonia descrevendo os letreiros iniciais. Ao longo do filme as pessoas entendiam o espírito da trilha e a sensação de humor se transformava em impacto e assombro eliminando quaisquer dúvidas quanto à eficiência da música na narrativa do filme.

Ao longo do seu trajeto, os processos do “pensamento design” neutralizam as tendências humanas que impedem a criatividade, ao mesmo tempo em que enfrentam os desafios normalmente enfrentados para alcançar soluções superiores, custos e riscos reduzidos e a aceitação da equipe de produção. Ao reconhecer e levar em conta os colaboradores como indivíduos que são motivados pelas mais diversas perspectivas e emoções, o “pensamento design” enfatiza o engajamento, o diálogo e o aprendizado.

Todavia, nem sempre o processo é simples e rápido como vimos no caso de John Williams. Normalmente em relacionamentos longos entre diretor e compositor, essa fase tende a ser mais fácil, já que ambos já conhecem bem as habilidades artísticas um do outro. Em 2004, Gabriel Yared foi tema de uma grande polêmica junto à comunidade dos aficionados por música de cinema. Seu score composto para o épico *Troy*, do diretor Wolfgang Petersen, foi inteiramente rejeitado pelos produtores do filme após uma exibição-teste, pouco antes de sua estreia, no final da fase de pós-produção. Consta que a música de Yared fora considerada inadequada e antiquada para o filme. Como o próprio website de Yared tinha disponibilizado trechos da música que vinha sendo composta ao longo de um ano de trabalho, rapidamente o assunto rendeu um grande debate sobre a facilidade com que um score pode ser desprezado. Foi motivo até de um abaixo-assinado dos fãs de trilhas sonoras à Warner Bros. pedindo o lançamento da trilha rejeitada em CD ou nos extras do DVD. O score definitivo ficou a cargo de James Horner, que teve apenas 13 dias para compor e 12 dias para gravar 120 minutos de música com uma orquestra de 118 músicos para a superprodução (Berchmans, 2012).

Esse exemplo também atesta o procedimento de design aplicado à composição de banda sonora para filmes. Ao envolver clientes e outras partes interessadas na definição do problema e no desenvolvimento de soluções, o *design thinking* gera um amplo compromisso com a mudança. Ao fornecer uma estrutura para o processo de inovação, o *design thinking* torna-se uma ferramenta

para os inovadores a colaborar e a concordar sobre o que é essencial para o resultado em todas as fases. O método do *design thinking* supera a política do local de trabalho e molda as experiências dos inovadores e de seus principais interessados e implementadores, a cada passo.

Outros casos que ainda corroboram essa teoria são: quando Bernard Hermann desobedece as ordens do diretor Alfred Hitchcock para o filme *Torn Curtain*, logo é substituído ao recusar-se a seguir com o procedimento; Brand (2013) relata-nos que Max Steiner “teve de ser rápido e adaptável ao entregar várias bandas sonoras para dramas, comédias e romances” no seu período formativo em composições para o teatro, e esse período moldaria seu caráter como compositor de banda sonora para filmes.

Ao ter-se estudado uma construção de caráter subjetivo como é a música, por vezes ancorada em conceitos abstratos, a análise, de maneira geral, foi satisfatória no sentido de desenvolver reflexões sobre os tópicos pretendidos. Elas foram apresentadas no Trabalho ora na forma de citação literal, segundo o enfoque escolhido para responder os questionamentos; ora de maneira parcial ou como citação indireta, devido a sua extensão literal. Por fim, chega-se ao ponto onde pode-se reconhecer todos os passos do procedimento do pensamento design no trabalho de composição de música para filmes nos compositores aqui analisados.

4. Conclusões e trabalho futuro

4.1 A relação entre a composição de banda sonora original e o procedimento de design

Temos pois observado ao longo desta Dissertação que a música é capaz de promover experiências sensoriais que assemelha-se à vida. Luz e cor, som, cheiro e sabor, solidez, liquidez e gasosidade, aspereza e suavidade, calor e frio - tudo isso é também encontrado na natureza não-viva. Só a vida é capaz de produzir música. Seres vivos, de dentro deles mesmos, adicionam música ao mundo físico que os confrontam; é o presente da vida à natureza morta. (Zuckerandl, 1973)

Em tese, a música pertence a um mundo autônomo desenvolvido por suas próprias especificidades, mas direciona-se diferentemente quando atua em outro meio. Essa simbiose é claramente observada no contexto audiovisual.

Ao trabalharem-se as linguagens musicais no audiovisual, compreende-se claramente a importância do desenvolvimento delas com os objetivos finais, seja direcionamento de público,

práticas artísticas ou comerciais; e é necessário integrá-las de forma consciente, ao passo que possam produzir os efeitos desejados, eis o maior objetivo dos estudos sobre tais relações.

Aos questionamentos, de uma maneira geral, conclui-se que a música dentro do audiovisual apresenta-se de uma maneira diferente do que a apresentada dentro do mundo da música. A composição musical depende das possíveis articulações do ambiente do audiovisual e suas particularidades. A temática e a abordagem dela abarcam o sentido global dos objetivos da pesquisa científica: delimitar um determinado objeto dentro das possíveis percepções, escutas, visões, abrindo caminhos para outras possibilidades. E, mesmo apresentando algumas respostas, esta sensação peremptória é apenas aparente, pois muito ainda tem a ser dito.

Em pesquisa bibliográfica, observou-se, dentro de um levantamento histórico, que o desenvolvimento de tendências musicais utilizadas na produção de banda sonora para cinema e audiovisual de forma geral acompanham muito claramente a indústria cultural e o modismo de cada época.

Nas bibliografias, percebe-se que os compositores que tiveram suas obras e depoimentos analisados apontam para a importância de uma construção sonora e musical por meio da integração consensual entre diretores, roteiristas e compositores ou músicos encarregados, bem como os profissionais envolvidos no processo de montagem e edição.

Apesar de algumas fontes indiquem essa importância e que os elementos utilizados no audiovisual devam partir uns dos outros com certa referencialidade sincronizada, Ennio Morricone (2007) aponta que algumas vezes já compôs para filmes antes mesmo de receber as imagens, como, por exemplo, no caso específico do filme *Il buono, il brutto, il cattivo*, de Sergio Leone, 1966. O compositor relata que o diretor inspirou-se nas composições a ponto de tê-las como referência para a direção das imagens finais do filme, sentindo a música não como alusão ao movimento, mas sensibilizando-o.

Para Morricone (2007) a música deve ter sua característica própria e uma função precisa dentro do filme, servindo-o, mas sem perder as características específicas da criação musical e as contribuições próprias de cada compositor. “A música com uma fisionomia própria sempre olhando ao filme e tentando fazer aflorar os sentidos mais profundos que o diretor quer expressar na tela” (Morricone, 2007).

Volta-se a afirmar, desta forma, que o direcionamento de público será um dos objetivos possíveis e determinantes da produção musical para audiovisual. Sua constituição será direcionada pelos ambientes e gostos próprios dos grupos específicos que se pretende alcançar.

Nessas características gerais pode-se identificar os seguintes procedimentos: um processo enraizado firmemente na colaboração; imersão empática na experiência do filme para com os seus colaboradores e público-alvo, obtendo-se, assim, uma compreensão mais profunda e revelando as necessidades não articuladas para sua composição; produção de sentido, alinhamento, articulação, pré-experiência, que são todos passos do “pensamento design” de acordo com Liedtka (2018).

Evidencia-se, portanto, nas obras analisadas aqui, de composição de banda sonora para cinema, que os compositores, para esse fim, recorreram a uma metodologia de design, e pode-se explicitar essa tese nos casos e depoimentos estudados.

4.2 A questão da liberdade e do constrangimento

Por fim, dois conceitos revelam-se como o eixo central desta Dissertação.

O mundo da música tonal aparece em Zuckerkandl (1969) como o trabalho de forças que agem em obediência a leis cuja ação é manifestada na ordem de eventos tonais, na precisa relação determinada entre tons, em normas que governam o curso do movimento tonal. Essas regras assumem diferentes formas de acordo com os diferentes tipos de eventos tonais: uma lei regula a sucessão de notas em melodias; outra, acordes e suas sucessões em harmonia; e outra ainda, a sucessão de tons em eventos no tempo, como fenômeno métrico e rítmico. A formulação dessas leis serão modificadas pelas diferenças entre os sistemas tonais, mas um princípio que todas elas têm em comum é o de que suas manifestações são de pura natureza dinâmica; elas se referem a estados, não objetos; à relações entre tensões, não entre posições; à tendências, e não a magnitudes mensuráveis. A validade dessas leis se estende tanto quanto o mundo tonal; e os tons que não se organizam dentro das leis são meros fragmentos de um mundo possível, caos. Diferente das leis da natureza, entretanto, as leis do mundo tonal não prescrevem o curso dos eventos; sob as leis, elas permitem liberdade. O que a lei determina como força de necessidade é o estado dinâmico, a tendência, de um tom; o que ela deixa livre é a escolha do caminho, o “quando” e o “como” do percurso entre a tensão e a libertação, entre o desbalanceado e o equilíbrio final. A lei não determina o passo individual; ela determina o significado dinâmico do passo escolhido livremente.

O que o autor acima mencionado conclui é que a música revela-se um experimento de tipo muito peculiar, onde existe a apreensão de algo que vai além das estimulações sensoriais percebidas. Por isso a música abre uma porta para o reino dos significados, que vão para muito além dos signos. Por exemplo, é possível fazer analogias musicais com certas situações vividas. Perceber, por exemplo, o ritmo em que as situações da vida se passam. Claro que na vida os ritmos são muito mais variados do que na música, pois a música é uma espécie de condensação dos ritmos e melodias da vida, mais simplificada e depurada dos elementos acidentais, mas, por baixo da variedade dos elementos acidentais, existe um andamento musical, por exemplo, na fala ou na escrita. Isso pode ser desenvolvido até às últimas conseqüências, até uma espécie de percepção musical da realidade inteira.

Uma possível objeção deve ser brevemente discutida aqui, pois surge com particular força diante dessa exposição. A conclusão de Zuckerkandl (1956) pode ser interpretada como se “a música se escrevesse sozinha”. Diante de sua teoria, que diz que os tons “fazem” isto ou aquilo, ou que as leis da métrica e do ritmo “impõem” este ou aquele andamento, ou aquela repetição, qual seria então o papel do compositor diante dessa perspectiva? Afinal, é o compositor que repete ou altera as notas; escolhe entre um e outro. Não são as notas o material do qual a mente criativa do artista recolhe para produzir seu trabalho? Para o autor, não é que a mente criativa do artista se expresse em notas, palavras, cores e formas como meio; pelo contrário: nota, palavra, cor, forma expressam-se a si mesmas por meio da mente criativa. Quanto melhor o meio, mais a nota, a palavra, a cor, a forma passar a poder se expressar a si mesmas. Quanto maior o gênio, menos ele fala de si mesmo e mais ele empresta sua voz às notas, às palavras, às cores e às formas. Nesse sentido, a música sim se escreve sozinha - exatamente como a física também faz.

“The law of falling bodies is no invention of the genius of Galileo. The work of the genius consists in bringing his mind, through years of practice, so into harmony with things that things can express their laws through him. (Many geniuses appear to have been born in harmony with things; in such cases not much practice is required.) This is true of the scientific as of the artistic genius.”
(Zuckerkandl, 1956)

Conforme o autor coloca, todo grande pensamento musical é, de alguma forma, mais uma descoberta do que uma invenção. Contudo, essas são questões para uma discussão mais completa que deve ser reservada para outra ocasião.

O que fica claro é que qualquer teoria que tenta referenciar a possibilidade da experiência artística ao condicionamento, repetição, hábito, aprendizado ou a sequências que se tornem mecânicas, existe sem levar em conta o elemento da criatividade. Já que todo trabalho de arte é essencialmente criação - mais precisamente, descoberta criativa - nenhuma teoria behaviorista ou associacionista pode dar uma resposta adequada ao fenômeno artístico. Entra então a questão da liberdade artística. O que seria tal coisa?

Por um lado, a “liberdade” é um termo usado de forma recorrente como adorno retórico para encobrir o uso de algum outro princípio diverso. Quando, por exemplo, se proclama que “a liberdade de um termina onde começa a do outro”, está-se reconhecendo implicitamente que essa liberdade é restringida e determinada por uma ordem jurídica estabelecida. Logo, o princípio aí fundante é o de “ordem”, não o de “liberdade”. Isso é suficiente para demonstrar que a “liberdade” não é um princípio em absoluto, mas a decorrência relativamente acidental da aplicação de um princípio outro. A liberdade, embora clara e nítida enquanto vivência subjetiva, não se deixa traduzir facilmente num conceito classificatório que se possa aplicar à variedade das situações de fato. A noção e a experiência da liberdade em si mesma são de natureza essencialmente escalar e relativa.

“We must seek the beginning of the history of art precisely at the point where, within the so-called practice of art, a tendency toward cognition arises, and with it artistic activity in the true sense. People can paint, sculpture, make poetry and music for a long time before there can be any question of art in the true sense. [...] A history of art in the true sense, that is, a history of the cognition communicated by art, remains to be written.” (Fiedler, 1914)

A tradição filosófica da arte ensina que as artes preocupam-se com as formas, não com conceitos. Com beleza, não com verdade; a “verdade” permanecia uma preocupação exclusiva da filosofia e da ciência. Mas, para Heidegger (2008), que empreendeu um ensaio sobre as origens da obra de arte, a arte não objetiva a beleza: ela usa a beleza, ocasionalmente; em outras ocasiões, ela usa a feiura. A arte - não menos do que a filosofia ou a ciência ou a religião, ou qualquer outro grande empreendimento da mente humana - mira em última instância no conhecimento, na verdade. É claro que arte tem um procedimento particular em relação à verdade, e que difere da abordagem da ciência, da filosofia ou da religião. O autor procurou encontrar um termo certo para descrever esse procedimento, em inglês, seria “*working-itself-out of truth*”.

O ser humano diante da criação artística mira a verdade. Sua imaginação é uma forma de

conhecer; o percurso intelectual que o leva até a uma imagem ou a uma forma é um modo de pensamento. Em notas e em forças musicais o ser humano descobre um material original e infinito para sua criação de imagens e para seu pensamento imaginativo. O mesmo material pode ser utilizado para diferentes propósitos também. Para o artista criativo, ele abre um percurso até a verdade. Pensando no termo de notas e tons, formando notas e tons, ele tenta deixar a verdade trabalhar seu próprio caminho para fora.

Com isso, pode-se fazer um paralelo entre a inteligência e a atividade artística, por ambas não se esgotarem no mero aspecto cognitivo: se a potência de conhecer a verdade constitui a semente da inteligência, esta semente só floresce por iniciativa da vontade. E vontade significa o exercício da liberdade. Isso significa que o uso artístico da imaginação e da criatividade é indissolúvelmente a síntese de uma aptidão cognitiva e de uma vontade de conhecer. Portanto, o exercício da arte possui necessariamente um lado ético, moral. Platão dizia: “Verdade conhecida é verdade obedecida” (Carvalho, 1994).

Qual é a verdade da qual nos aproximamos com imagens musicais? O que somos nós que procuramos por verdade em notas e tons? O que é um pensamento, o que é um conhecimento que funciona sem conceitos ou julgamentos mas com imagens - imagens sonoras que não possuem um objeto? Se, as notas, só por existirem, já dizem algo, quando é que o que elas dizem é verdade? Como eu posso distinguir o verdadeiro do não verdadeiro em notas e tons?

No fim da jornada, chega-se a um novo começo. Enfrenta-se novas perguntas, não menos inquietantes das quais começamos nossa investigação. O fruto da empreitada é um novo desafio. O epílogo torna-se um prólogo de um novo estudo. No entanto, detenhamo-nos mais um pouco sobre o caso da música que é composta para filmes para perceber como as componentes que determinam a liberdade dessa atividade são ainda maiores.

A começar pelo mais óbvio, a duração e o ritmo da música são elementos constrangidos pelo tempo e pelo movimento dado pela cena para a *cue*; o timbre e o arranjo por muitas vezes são sugeridos pelas Temp Tracks que o diretor traz da montagem ou até mesmo da concepção do filme.

A música tem uma função mais bem definida, como à época da Idade Média, mas aqui no nosso caso estudado, o diretor francês Eric Rohmer consegue definir uma banda sonora não apenas como funcional para realçar as emoções do enredo. Serve também para melhorar os filmes bons e salvar

os ruins.

“Não vejo a que a música possa servir, senão para ajustar um filme que é ruim. Um bom filme pode prescindir dela. E além do mais, não é moderno, é uma convenção que data do cinema mudo, quando se tocava piano na sala. O fato de associar uma música qualquer às folhas das árvores, às nuvens que passam, ou a alguém que abre sua porta, é a pior das convenções, um estágio completamente superado.” (Cahiers du Cinema, 1965)

A dominância da imagem sobre o som dentro do universo audiovisual pode ser justificada pelos ensinamentos de Aristóteles (1985), quando fala do desejo de conhecer do prazer que o ser humano temos nos sentidos, especialmente destacado o da visão, que segundo o autor, é o mais teórico dos sentidos. A visão marca a presença, o som marca apenas uma evocação.

Portanto o constrangimento que o processo de compor música sofre no cinema justifica-se e evidencia-se no depoimento dos próprios compositores sobre seus processos de trabalho com filme, com os quais fazemos uma breve ilustração final.

Trent Reznor ao falar sobre o processo em *Gone Girl*, dirigido por David Fincher, de 2014, afirma que:

“It did provided an objectivity that I normally wouldn't have, where I'd just would grinded out and think about it. I think it wound up being a good thing but it made the process a bit anxious throughout where I always felt like if there was a wrong turn i could screw this up without the luxury of time to fix things. It forced my hands, there wasn't a lot of room for misdirection, it just added a level of tension that i can hear on the music, which it may be a good thing but it wasn't enjoyable in some ways because I always felt like 'It has to be made in this time'.” (THR's Roundtable, 2015)

Danny Elfman, corroborado por Hans Zimmer:

“That first moment of playing the first playback to the director is the most frightening moment of anything I can think of.” (THR's Roundtable, 2015)

Jóhann Jóhannsson coloca o lugar da composição do scoring como lugar de experimentação, mas também o lugar de se colocar obstruções enquanto artista, deixando claro a diferenciação deste tipo de trabalho para o seu trabalho solo (KEXP, 2017).

“The use of music in film is completely unknown territory. The most sensitive directors can be completely ignorant about the use of music, while an inferior director can have a great instinct for it—largely because film music has a certain mystical quality. The camera can only do so much; the actors and the direction can only do so much. But the music can tell you what people are thinking and feeling—that is the real function of music.” (Hermann, 2007)

John Powell ao falar da uma sequência para o filme *How To Train Your Dragon*, de Dean DeBlois e Chris Sanders, de 2014 que estava musicando, aponta as diferenças e particularidades do processo.

“Everything was there, than It was just about stitching together the music so it can be heard as closely as it could to this perfectly constructed narrative, and made sure that structurally everything was in place. That kind of made it easier. But the process is always to be frightened. Eventually you run out of time and have no choice.” (THR’s Roundtable, 2015).

O fato é que no audiovisual a música tem uma função dentro de uma narrativa que define sua existência, como atesta Ryuchi Sakamoto, “When I’m composing for films, I’m fulfilling someone else’s vision.” (Schible, 2017).

4.3 Perspectiva de trabalho futuro

Conforme bastante marcado desde o início deste Trabalho, em hipótese nenhuma há de se pensar o campo composicional como delineado e finalizado, pois as fronteiras desse processo estarão dissolvidas pelos diversos discursos e abertas pelas suas possíveis variações e encontros. Este trabalho concentrou-se em um desses encontros.

A questão da definição da harmonia, por exemplo, aberta no capítulo “2.1.2 A diversidade da música no século XX” é uma questão que muito me interessa e seria necessário uma dissertação ou tese inteira para tratar. Assim como todas as questões deixadas em aberto no capítulo final.

Aproveito o espaço que me resta para fazer um mea culpa: por conta do limite do espaço e da direção da abordagem, a ausência por completo de autores de semiótica ao lidar com signos, referentes, significados; ou a da ciência médica fonoaudiológica ao tratar da recepção dos sons pelo corpo humano. Que essas abordagens também se presentifiquem num trabalho vindouro.

Por último, umas das grandes motivações e vontades que impulsionaram este trabalho era de fato entender o processo de composição para tentar pô-lo em prática. Talvez por excesso de timidez e sentimentos de incapacidades constantes, nunca me senti confiante de exercitar tão nobre atividade. Depois dessa longa pesquisa, sinto que um passo foi dado no sentido de adentrar esse mundo.

Vamos em frente.

Bibliografia

- Aristóteles. (1985). *Organon*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Aristóteles. (2002). *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola.
- Azevedo, W. (1988). *O que é Design?*. Coleção Primeiros Passos. Brasília: Editora Brasiliense.
- Barraud, H. (2005). *Para compreender a música de hoje*. São Paulo: Perspectiva.
- Berchmans, T. (2012). *A Música do Filme*. São Paulo: Escrituras (4ª Ed).
- Bernard, C. (1959). *Introdução à medicina experimental*. (Guimarães Editores, Ed.).
- Boulez, P. (1995) *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva.
- Brand, N. (2013). *Sound of Cinema: The Music That Made the Movies Part 1 The Big Score*. United Kingdom: BBC.
- Brand, N. (2013). *Sound of Cinema: The Music That Made the Movies Part 2 Pop Goes Soundtrack*. United Kingdom: BBC.
- Brand, N. (2013). *Sound of Cinema: The Music That Made the Movies Part 3 New Frontiers*. United Kingdom: BBC.
- Braun A, McArdle J, Jones J, Nechaev V, Zalewski C, Brewer C, et al. (2008). *Tune Deafness: Processing Melodic Errors Outside of Conscious Awareness as Reflected by Components of the Auditory*. ERP. PLoS ONE 3(6): e2349.
<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0002349>
- Buchanan, R.A. (1992). *The Power of the Machine: the Impact of Technology from 1700 to the Present Day*. Londres: Viking.
- Cahiers du Cinéma nº 172, novembro 1965, pp. 32-43+56-59. Traduzido por Felipe Medeiros.
- Carpeaux, O. M. (1958). *Uma Nova História da Música*. (Ediouro Publicações, Ed.). Rio de Janeiro.
- Carrasco, N. (2003). *Syngkhronos: A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera.
- Carvalho, O. de. (2012). *Aristóteles em Nova Perspectiva: Introdução à Teoria dos Quatro Discursos*. Campinas: Vide Editorial.
- Carvalho, O. de. (2008). *A ilusão corporalista*. Jornal Do Brasil. Acedido em 19 de abril de 2018 de <http://www.olavodecarvalho.org/a-ilusao-corporalista/>
- Carvalho, O. de. (2008). *Como ler a Bíblia*. Jornal Do Brasil, 17 de janeiro de. Acedido em 9 de abril de 2018 de <http://www.olavodecarvalho.org/como-ler-a-biblia/>

- A Composição Musical Para Cinema Na Qualidade de Procedimento de Design
- Carvalho, O. de. (2012). *Demolindo Otávio de Ramalho*. Mídia Sem Máscara. Acedido em 13 de fevereiro de 2018 de <http://www.olavodecarvalho.org/demolindo-otavio-de-ramalho/>
- Carvalho, O. de. (1994). *Inteligência e verdade*. Curitiba. Acedido em 14 de setembro de 2018 em <http://www.olavodecarvalho.org/inteligencia-e-verdade/>
- Carvalho, O. de. (2001). *O testemunho proibido*. *O Globo*, 14 de julho. Acedido em 24 de fevereiro de 2018 de <http://www.olavodecarvalho.org/o-testemunho-proibido/>
- Charmaz, K., & Belgrave, L. L. (2012). Qualitative interviewing and grounded theory analysis. In *The SAGE Handbook of Interview Research: The Complexity of the Craft* (pp. 347-366). SAGE Publications Inc..
- Christie, I. (2014). *The 50 Greatest Films of All Time*. *Sight & Sound Magazine*. Acedido em 01 de agosto de 2018 em: <https://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>
- Croce, B. (1909). *Logica come scienza del concetto puro*. Toronto: Bari, Laterza.
- Cooke, M. (2008) *A History of Film Music*. New York: Cambridge University Press.
- Denis, R. C. (2000). *Uma Introdução à História do Design*. São Paulo: Blücher.
- Design Council. (1980). *Design and Industry: the Effects of Industrialisation and Technical Change on Design*. Londres: Design Council.
- Elias, N. (1995). *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Fernandino, J. R. (2008) *Música em cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Ferraz, S. (2001). *Apontamentos sobre a Escuta Musical*. *Música Hodie - Volume 1*. 19-23.
- Flusser, V. (2007). *O Mundo Codificado*. Por uma Filosofia do design e da Comunicação, 224.
- Frampton, H. (1976). *Notes on Composing in Film*. Acedido em 1 de agosto, 104. <https://doi.org/10.2307/778510>
- Frye, N. (1981). *The Great Code: The Bible and Literature*. Toronto: Mariner Books.
- Glaser, B. G. & Strauss, A. L. (1967). *Grounded Theory - Strategies for qualitative research*. New Brunswick and London: AldineTransaction.
- Gonçalves, L. P. (2010) *O libreto de ópera ou as metamorfoses do texto literário*. Acedido em 14 de março de 2018 em: <http://www.projecto10.pt/arquivo-6-ae-livre.htm>
- Goodall, H. (2004). *20th Century Greats*. London: CBE.
- Goodall, H. (2013). *Story of Music*. London: BBC.
- Griffiths, P. (1998). *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Heidegger, M. (2008). *On the Origin of the Work of Art*. New York: HarperCollins.

- Herrmann, B. (2007). *Bernard Herrmann on working with Orson Welles And Citizen Kane*. Acedido em 12 de abril de 2018 em <http://www.wellesnet.com/bernard-herrmann-on-working-with-orson-welles-and-citizen-kane/>
- Hindemith, P. (1952). *A Composer's World Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press.
- Huizinga, J. (1978). *O Declínio da Idade Média*. (Editora Ulisseia, Ed.).
- Husserl, E. (1936). *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental*. Forense Universitária.
- Internet Movie Database. Acedido em fevereiro de 2018 em <http://www.imdb.com>
- Jablonek, C. (2005) *La Critica de Kelsen a la Ideologia*. Revista de la Facultad de Derecho de México, Tomo LV, Número 243. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/fder.24488933e.2005.243.61389>
- Jones, E. M. (1994). *Dionysos Rising: The Birth of Cultural Revolution Out of the Spirit of Music*. San Francisco: Ignatius Press.
- Karlin, F. (1994) *Listening to Movies - The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer Books.
- KEXP. (2017). *Jóhann Jóhannsson - Full Performance*. Acedido em 02 de Fevereiro de 2018 de <http://KEXP.ORG>
- Knight, E. (2018) *Design strategy: Design Thinking For Business Strategy and Entrepreneurship*. The University of Sidney.
- Koellreutter, H.J. (1984). *Introdução à estética e a composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Movimento.
- Lavelle, L. (2008). *A Presença Total* (Coleção T). Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Liedtka, J. (2018). *Why Design Thinking Works*. Harvard Business Review, (pp.72–79).
- Liu, Y-T. (1996). *Is designing one search or two? A model of design thinking involving symbolism and connectionism*. Design Studies, 17, 435–449. doi:10.1016/S0142-694X(96)00018-X
- Machado, A. (2011). *Pré-Cinemas & Pós Cinemas*. São Paulo: Papyrus.
- Massin, J. (1997). *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Menezes, F. (1987). *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Modesto, F. (2018). *A Conversa*. Acedido em 14 de abril de 2008 de <https://www.mixcloud.com/dyogohonoryo/a-conversa-francisco-modesto/>
- Morricone, E. *Coletiva de imprensa para o site SCORETRACKS*. Acedido em janeiro de 2018 em em: <http://www.scoretrack.net/mec/mec.html>.

- Morton, R. (2005). *King Kong: The History of a Movie Icon from Fay Wray to Peter Jackson*. New York: Applause Theatre & Cinema Books.
- Munari, B. (1971). *Artista e Designer*. Roma: Laterza.
- Munari, B. (1981). *Das Coisas Nascem Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Nascimento, A. M. do. (2013). *A experiência prática no diálogo entre a produção cinematográfica e a musical*. Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes.
- Nasser, J.M. (2014). *Expedições pelo mundo da cultura: Gênese / O Livro de Jó*. Curitiba: SESI.
- Otenio, B. (2015). *A Douta Imaginação e A Louca Imaginação*. Acedido em 14 de março de 2018 de <https://www.sociedadechestertonbrasil.org/a-douta-imaginacao-e-a-louca-imaginacao/>
- Owen, C. (2007). *Design thinking: Notes on its nature and use*. Design Research Quarterly, 2, 16–27.
- Paschoarelli, L., & Environments, I. (2010). *Breve história e análise crítica do ensino do design no Brasil*.
- Nascimento, A. M. do. (2013). *A experiência prática no diálogo entre a produção cinematográfica e a musical*.
- Portugal, D. (2010). *O design só se preocupa com as aparências*. Revista Marketing, n. 451, 6.
- Razzouk, R. & Shute, V. (2012). *What Is Design Thinking and Why Is It Important?* Review of Educational Research, 82(3), 330–348.
- Reublin, R. (2000). *In Search of Tin Pan Alley*. Acedido em 22 de setembro de 2018 de <http://parlorsongs.com/insearch/tinpanalley/tinpanalley.php>
- Rückert, E. Von. (1997). *Música e literatura*.
- Salles, F. (2008). *A origem da trilha sonora*. Acedido em 22 de junho de 2018 de <http://www.mnemocine.com.br>.
- Sanaboti, M. (2011). *John Williams Scoring Session Indiana Jones*. Acedido em 17 de agosto de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=THMZ15OfCHQ>
- Santos, A. C. Dos. (2008). *Composição Musical: Estudos Dirigidos Para Audiovisual*. Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT.
- Schafer, M. (1986). *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora Unesp.
- Schaeffer, P. (1977). *Traité des objets musicaux*. Paris: Le Seuil.
- Schelle, M. (1999) *The Score - Interviews with Film Composers*. Los Angeles: Silman-James Press.

- Schoenberg, A. (1922). *Tratado de Harmonia*. Madrid: Universal Edition.
- Silva, J. E. R. de M. X. da. (2007) *D'o guarani a il guarany: a trajetória da mimesis da representação*. Maceió: EDUFAL.
- Sousa, T. F. de. (2017). *O sobrevivente e a eternidade*. Acedido em 14 de março de 2018 em <http://homemeterno.com/2017/04/o-sobrevivente-e-a-eternidade/>
- Stein, A. (2015) *Everything is Design: The Work of Paul Rand review – short survey of a master*. 27 de fevereiro. New York: The Guardian.
- Stempfle, J., & Badke-Schaube, P. (2002). *Thinking in design teams—an analysis of team communication*. Design Studies, 23, 473–496. doi:10.1016/S0142- 694X(02)00004-2
- Szynkier, C. (2015). *Morphwind Overture*. Acedido em 19 de julho de 2018 de <http://morphwindoverture.tumblr.com/post/134046963203/esta-é-a-música-sacral-da-aventura-artística>
- Szynkier, C. (2016). *Um Mundo de Música*. Acedido em 13 de dezembro de 2017 de <http://www.geocities.ws/ummundodemusica/imaginacao>
- Tovey, D.F. (1981). *Essays in Musical Analysis*. London: Oxford University Press.
- Trent Reznor, Hans Zimmer, Danny Elfman and more Composers for THR's Roundtable. (2015). The Hollywood Reporter.
- Trusz, A. D. (2008) *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Victorio, R. (2003) *Timbre e Espaço-Tempo musical*. Universidade do Rio de Janeiro.
- Wierzbick, J., (2009) *Film Music: A History*, New York, Routledge.
- Wright, C. (2014). *Introduction to Classical Music*. Yale University.
- Yarza, F. I. S. (1972). *Diccionario Sopena Griego - Español*. Barcelona: Sopena.
- Zampronha, E. S. (2000). *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume.
- Zuckerlandl, V. (1973). *Sound and Symbol, Vol. 1- Music and the External World*. Princeton University Press.

Obras musicais e filmicas

Amiel, J., (1993). *Sommersby*.

Anderson, M., (1976). *Logan's Run*.

Annaud, J.J., (1997). *Seven Years in Tibet*.

Avildsen, J. G., (1992). *The Power of One*.

Baird, S., (1998). *U.S. Marshals*.

Bancroft, T., Cook, B., (1998). *Mulan*.

Bay, M., (2001). *Pearl Harbor*.

Beatles, T. (1969). *Because*.

Beatles, T. (1967). *Penny Lane*.

Beatles, T. (1967). *Strawberry Fields Forever*.

Becker, H., (1993). *Malice*.

Beresford, B., (1989). *Driving Miss Daisy*.

Brand, M. (1961-1966). *Dr. Kildare*.

Burton, T., (2010). *Alice in Wonderland*.

Burton, T., (1989). *Batman*.

Burton, T., (1988). *Beetlejuice*.

Burton, T., (2003). *Big Fish*.

Burton, T., (2005). *Charlie and the Chocolate Factory*.

Burton, T., (1990). *Edward Scissorhands*.

Burton, T., (1985). *Pee-wee's Big Adventure*.

Calmettes, A., Bargy, C. (1908). *L'assassinat du due de Guise*, 1908.

Campbell, M., (1988). *Criminal Law*.

Capra, F. (1949). *It's a Wonderful Life*.

Capra, F. (1937). *Lost Horizon*.

Cooper, M. C., Schoedsack, E. B. (1933). *King Kong*.

Crichton, M., (1978). *Coma*.

Crosland, A. (1926). *Don Juan*.

Crosland, A. (1926). *The Jazz Singer*.

Curtiz, M., (1942). *Casablanca*.

Curtiz, M., Keighley, W., (1938). *The Adventures of Robin Hood*.

Cimino, M., (1978). *The Deer Hunter*.

Dante, J. (2003). *Looney Tunes: Back in Action*.

Dante, J., Bellgardt, R., (1984). *Gremlins*.

Doner, R., (1976). *The Omen*.

Eisenstein, S. (1938). *Alexander Nevsky*.

Eno, B. (1975). *Oblique Strategies*.

Fincher, D. (2014). *Gone Girl*.

Fleming, V., (1939). *Gone With the Wind*.

Green, G., (1965). *A Patch of Blue*.

Gréville, E. T., (1960). *Beat Girl*.

Griffith, D. W. (1915). *The Birth of a Nation*.

Kazan, E. (1951). *A Streetcar Named Desire*.

Lee, A., (2003). *Hulk*, 2003.

Leone, S., (1968). *Cera una Volta il West*.

Leone, S., (1966). *Il Buono, il Brutto, il Cattivo*.

Leone, S., (1965). *Per Qualche Dollaro in Più*.

Leone, S., (1964). *Per un Pugno di Dollari*.

Leone, S., (1964). *Once Upon a Time in America*.

Lester, R. (1964). *A Hard Day's Night*.

Levinson, B., (1988). *Rain Man*.

Lucas, G. (1977) *Star Wars*.

Lucas, G., (1997). *Star Wars: Episode IV - A New Hope*.

Lynch, D., (1986). *Blue Velvet*.

Hamilton, G., (1964). *Goldfinger*.

Hamner Jr., E., (1972-1981). *The Waltons*.

Hanson, C., (1997). *L.A. Confidential*.

Hitchcock, A. (1964). *Marnie*.

Hitchcock, A. (1960). *Psycho*.

Hitchcock, A. (1940). *Rebeca*.

Hitchcock, A. (1963). *The Birds*.

Hitchcock, A. (1942). *The Magnificent Ambersons*.

Hitchcock, A. (1966). *Torn Curtain*.

Hitchcock, A. (1958). *Vertigo*.

Hooper, T., (1982). *Poltergeist*.

Holst, G., (1918). *The Planets*.

Howard, R., (2009). *Angels & Demons*.

Howard, R., (1991). *Backdraft*.

Hudson, H., (1981). *Chariots of Fire*.

Huston, J. (1962). *Freud*.

MacDonald, P., (1988). *Rambo III*.

Malick, T., (1997). *The Thin Red Line*.

McTiernan, J., (1999). *The 13^o Warrior*.

Menges, C., (1988). *A World Apart*.

Meyers, N., (2009). *It's Complicated*.

Meyers, N., (2006). *The Holiday*.

Mille, C. B. de, (1934). *Cleopatra*.

Miller, D., (1962). *Lonely are the Brave*.

Milius, J., (1975). *The Wind and the Lion*.

Miner, A. H., (1957). *Black Patch*.

- Miner, S., (1992). *Forever Young*.
- Minkoff, R., Allers, R., (1994). *The Lion King*.
- Monteverdi, C. (1607). *Orfeu*.
- Nolan, C., (2008). *Batman Begins*.
- Nolan, C., (2010). *Inception*.
- Palma, B. D., (1995). *Mission: Impossible*.
- Petersen, W., (2004). *Troy*.
- Polanski, R., (1974). *Chinatown*.
- Raimi, S., (2002). *Spider-Man*.
- Redford, R., (1992). *The River Runs Through It*.
- Ritchie, G., (2008). *Sherlock Holmes*.
- Robinson, P. A., (2002). *The Sum of All Fears*.
- Ruben, J., (1991). *Sleeping with the Enemy*
- Russolo, L., (1913) *Orgies de Bruits*.
- Sant, G. V., (1997). *Good Will Hunting*.
- Schaffner, F. J., (1987). *Lionheart*.
- Schaffner, F. J., (1970). *Patton*.
- Schaffner, F. J., (1973). *Papillon*.
- Schaffner, F. J., (1968). *Planet of the Apes*.
- Schaffner, F. J., (1978). *The Boys From Brazil*.
- Schible, S.N. (2017) *Ryuichi Sakamoto: Coda*.
- Scorsese, M. (1976). *Taxi Driver*.
- Scott, R., (1979). *Alien*.
- Scott, R., (2002). *Black Hawk Down*.
- Scott, R., (1989). *Black Rain*.
- Scott, R., (1982). *Blade Runner*.
- Scott, R., (2000). *Gladiator*.

Scott, R., (1985), *Legend*.

Scott, R., (1991). *Thelma & Louise*.

Scott, T., (1995). *Crimson Tide*.

Scott, T., (1990). *Days of Thunder*.

Scott, T., (1993). *True Romance*.

Serling, R. (1958-1964). *Twilight Zone*.

Soderbergh, S., (2014-2015). *The Knick*.

Sommers, S., (1999). *The Mummy*.

Sonnenfeld, B. (1997). *Men in Black*.

Spielberg, S., (2001). *Artificial Intelligence: AI*.

Spielberg, S., (1975). *Jaws*.

Spielberg, S., (2002). *Minority Report*.

Spielberg, S., (1981). *Raiders of the Lost Ark*.

Spielberg, S., (1998). *Saving Private Ryan*.

Spielberg, S., (1994). *The Schindler's List*.

Spielberg, S., Landis, J., Dante, J., Miller, G., (1983). *Twilight Zone: The Movie*.

Spottiswoode, R. (1983). *Under Fire*.

Steinbeck, J., (1992). *Of Mice and Men*

Strauss, R. (1911). *Der Rosenkavalier*.

Tamahori, L., (1997). *The Edge*.

Trevorrow, C., Spielberg, S., Bayona, J. A., Johnson, J., (1993). *Jurassic Park*.

Verhoeven, P., (1992). *Basic Instinct*.

Verhoeven, P., (1990). *Total Recall*.

Wagner, R. (1865). *Tristan und Isolde*.

Whale, J. (1935). *Frankenstein*.

Welles, O. (1941). *Citizen Kane*.

Wendkos, P., (1971). *The Mephisto Waltz*.

Wise, R., (1966). *The Sand Pebbles*.

Wise, R., (1979). *Star Trek: The Movie*.

Woo, J., (2000). *Mission: Impossible 2*.

Wood, S., (1942). *King's Row*.

Young, T., (1962). *Dr. No*.