

As funções da música no cinema segundo Gorbman, Wingstedt e Cook: novos elementos para a composição musical aplicada

André Baptista
Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG
e-mail: andrebapt@terra.com.br

Sérgio Freire
Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG
e-mail: sfreire@musica.ufmg.br

Sumário:

O texto é uma síntese dos referenciais teóricos da dissertação de mestrado "Funções da Música na Narrativa Cinematográfica: Estratégias Composicionais à Luz das Principais Teorias Analíticas". A pesquisa visa organizar materiais teóricos disponíveis para o estudo da composição musical no contexto audiovisual, especialmente no cinema. Dos vários autores estudados na pesquisa, três foram escolhidos e de seus textos foram extraídas teorias analíticas que podem fornecer suporte à elaboração de estratégias específicas da composição musical para o cinema.

Palavras-Chave: música no cinema, composição aplicada, Claudia Gorbman, Nicholas Cook, Johnny Wingstedt.

Introdução

A prática da composição musical no contexto multimídia depende da compreensão de um universo teórico mais abrangente que o tradicional estudo de harmonia, contraponto, técnicas seriais, técnicas de orquestração, etc. Passa pela compreensão de uma série de fatores relacionados à semiótica, à lingüística, a estudos da psicologia aplicada à música e a técnicas cinematográficas. Certos textos nos fornecem subsídios teóricos para que estratégias composicionais possam ser delineadas de forma adequada, orientando assim o trabalho do compositor de música para cinema.

Para essa comunicação, selecionamos na bibliografia da pesquisa em andamento, pela sua síntese e sistematização, três textos básicos que ilustram o nosso assunto: *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, de Claudia Gorbman; *Narrative Music: Towards an Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia (Licentiate thesis)*, de Johnny Wingstedt e *Analysing Musical Multimedia*, de Nicholas Cook. Outros textos importantes como os de Michel Chion (*La Musique au Cinéma, Audio Vision-Sound on Screen*), Scott Lipscomb e David Tolchinsky (*The Role of Music Communication in Cinema*), Annabel Cohen (*The Functions of Music in Multimedia, Music as a Source of Emotion in Film*) estão sendo abordados em detalhes em nossa pesquisa.

As "Unheard Melodies" de Claudia Gorbman

Dentre os autores que estudaram as funções da música na narrativa cinematográfica, a professora de literatura comparada Claudia Gorbman se destaca com o seu livro *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Gorbman, 1987). De acordo com ela, a música no tradicional cinema narrativo tem como função principal envolver emocionalmente o espectador, desarmando o seu espírito crítico e colocando-o "dentro" do filme. A autora compara a música de filmes ao *muzak* ou *easy-listening music*, música utilizada em lojas de conveniência e supermercados com a função de

criar ambientes descontraídos que facilitem o envolvimento do consumidor com o clima de consumo.

Para Gorbman, esse conceito tem várias conseqüências importantes. A música pode ajudar no processo de transformar enunciação em ficção, diminuindo a consciência da natureza tecnológica do discurso fílmico. Pode envolver o espectador de forma a fazê-lo sentir que ouve (inconscientemente) uma música que os personagens não ouvem, que conta a "sua" história e fantasia. (Gorbman,1987: 5)

Ao explicar o porquê dessa força da música, ela recorre a investigações psicanalíticas sobre a natureza das nossas relações com os sons, quando sugere a relação de ligação corporal que uma criança mantém pelo resto da vida com a mãe e sua voz - primeira impressão sonora que ela usaria para se espelhar e emitir os seus primeiros gritos. As primeiras experiências com os sons devem então determinar uma inefável e pré-verbal ligação com a música. Para a autora, o objetivo da partitura clássica para filmes seria colocar os ouvidos e os olhos do espectador em harmonia; unificar um grande corpo de identificação, uma integração do ego regressivo às emoções propostas pelo espetáculo cinematográfico (Gorbman,1987:7). Mais adiante em seu livro, Gorbman denomina essa capacidade/função da música de *bonding* (ligação).

Outra função apresentada pela autora, *ancrage* (ancoragem) , também ligada à tarefa de não criar desconfortos narrativos para o espectador, pode ser definida como uma propriedade denotativa da música, quando ela vincula firmemente o significado pretendido à imagem, como uma legenda. Esse conceito Gorbman pede emprestado a Roland Barthes, que diz que legendas impressas em fotos funcionam como "ancrage", "impedindo que significados conotativos proliferem" (Barthes, 1977, apud Gorbman).

Gorbman utiliza como modelo o cinema clássico de Hollywood e a música do compositor Max Steiner, que estudou com Richard Strauss e Gustav Mahler e compôs a música de filmes clássicos como *Casablanca*, *E o vento levou* e *King Kong*. A música de Steiner é baseada no estilo wagneriano de harmonização e orquestração e trabalha com um grande acervo de elementos significativos - herança da ópera alemã. Para a autora, essa música "explica, sublinha, imita, enfatiza ações narrativas e climas sempre onde é possível; ela veste o coração do espectador em sua luva e contribui para a definição de um universo dramático, cuja moralidade transcendental deve ser a da emoção."(Gorbman, 1987:7)

Em linhas gerais, a autora propõe, a partir principalmente da obra de Steiner - não estabelecendo seu trabalho como um paradigma, mas por sua volumosa presença e influência no período do cinema clássico - , o que seriam os princípios básicos de composição, mixagem e edição da música do filme de narrativa clássica, mais como um campo discursivo do que como um sistema monolítico com regras invioláveis (Gorbman,1987:73):

1. *Invisibilidade* : o aparato técnico da música "não diegética" não deve ser visível

2. *Inaudibilidade* : A música deve ser subordinada aos veículos primários da narrativa, como diálogos ou imagem. Ela não deve ser ouvida conscientemente.

3. *Significante de emoção* : A música de filmes pode determinar "climas" específicos e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa, mas é, em primeiro lugar, um significante específico da emoção.

4. Marcação narrativa:

- *Referencial*: a música proporciona marcações referenciais e narrativas, como por exemplo, indicando pontos de vista, proporcionando delimitações formais e estabelecendo locações e personagens.

- *Conotativa*: a música "interpreta" e "ilustra" eventos narrativos

5. *Continuidade*: a música proporciona continuidade rítmica e formal entre tomadas, em transições entre cenas, preenchendo "vazios".

6. *Unidade*: Através de repetição e variação do material musical e da instrumentação, a música pode ajudar na construção da unidade narrativa e formal.

7. Uma partitura de música para um filme pode violar qualquer dos princípios acima, considerando que a violação está a serviço de outros princípios.

Johnny Wingstedt – As funções derivadas da prática composicional

O compositor sueco Johnny Wingstedt, em sua tese *Narrative Music: Towards an Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia*, (Wingstedt, 2005) estabelece uma hierarquia mais detalhada que a de Claudia Gorbman, definindo uma série maior de categorias, classes e funções da música no cinema. Diferentemente de Gorbman, Wingstedt parece ter deduzido sua teoria das demandas apresentadas em sua prática como compositor de trilhas sonoras para o cinema, pois as funções por ele apresentadas são mais pragmáticas. São propostas seis diferentes classes - emotiva, informativa, descritiva, guia, temporal e retórica -, com suas respectivas categorias e funções:

1. Emotiva – Essa classe só apresenta uma categoria:

1.1. Emotiva - São possíveis as seguintes funções: descrever um sentimento de uma personagem, estabelecer relacionamentos entre personagens, acrescentar credibilidade, ludibriar os espectadores, sugerir atmosferas psicológicas, criar pressentimentos.

2. Informativa – Três categorias compõem essa classe:

2.1. Comunicar significado - essa categoria inclui algumas funções como: esclarecer situações ambíguas, comunicar pensamentos não verbalizados, reconhecer ou confirmar a interpretação dada a uma situação pelo espectador.

2.2. Comunicar valores - inclui as funções: evocar uma época, evocar um contexto cultural, indicar status social (usado em certos casos de música para propaganda).

2.3. Estabelecer reconhecimento – através da associação entre sons e alguma personagem ou mesmo algum produto.

3. Descritiva – Pertencem a essa classe duas categorias:

3.1. Descrição de contexto - Algumas funções dessa categoria: estabelecer a atmosfera do ambiente (em um sentido abstrato como a hora do dia ou estação do ano), descrever o contexto real (em um sentido concreto como ao descrever o oceano ou uma floresta).

3.2. Descrição de atividade física – seu exemplo extremo é a técnica de *mickey-mousing*.

4. Guia – consiste de duas categorias:

4.1. Indicativa - algumas funções: direcionar a atenção, focalizar o detalhe.

4.2. Mascaramento – com a função de esconder perturbações sonoras de diferentes origens.

5. Temporal – Conta com duas categorias: criar continuidade e definir estrutura e forma.

5.1. Criar continuidade - pode ser basicamente dividida em três funções: construir continuidade de curto prazo, construir continuidade entre diferentes seqüências, construir continuidade em todo o filme.

5.2. Definir estrutura e forma - características estruturais da música são aproveitadas na construção e fluxo narrativos.

6. Retórica – é composta de somente uma categoria:

6.1. Retórica – possui as propriedades de se destacar da narrativa e comentá-la, fazer julgamentos de valores, tomar partidos e realizar colocações políticas e filosóficas..

Para concluir, Johnny Wingstedt coloca que a música opera tipicamente em vários níveis, atuando em diferentes dimensões paralelas: as funções listadas mudam rápida e dinamicamente, interagindo entre si.

Nicholas Cook: Três modelos de interação multimídia

Em seu livro *Analysing Musical Multimedia* (Cook, 2000), o musicólogo Nicholas Cook apresenta três modelos básicos de multimídia, com a intenção de fornecer um inventário das maneiras pelas quais diferentes meios podem se relacionar uns com os outros, juntamente com uma

terminologia associada para descrevê-los. Esses modelos se aplicam a interpretações tradicionais de canções, da ópera, de vídeos musicais e da música para cinema.

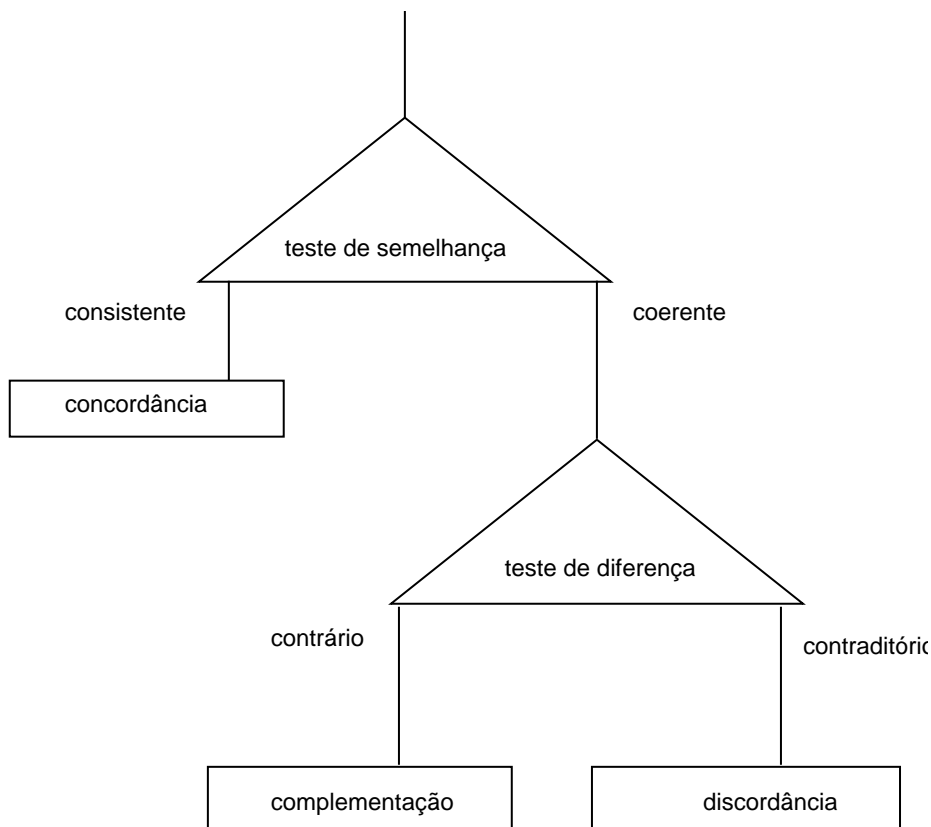


Figura 1: Gráfico que representa as relações estabelecidas por Cook entre os três modelos básicos de multimídia

Sucintamente, podemos dizer que os modelos de Cook se aplicam com muita clareza às possíveis relações estabelecidas entre a narrativa de um filme e a sua trilha sonora. O primeiro teste, de semelhança, aponta para duas possibilidades: A primeira, à esquerda do triângulo, uma situação de consistência, onde a música e a narrativa *concordam* entre si; nesse caso não existe contradição, nem complementação. A música apenas reforça aquilo que já está sendo dito. A segunda possibilidade, à direita do triângulo, aponta para uma coerência entre música e narrativa, mas que precisa ser submetida a um teste de diferença. O segundo teste, de diferença, nos aponta então dois caminhos: no primeiro, do retângulo à esquerda, a música pode sugerir algo além do que está sendo dito, *complementando* a narrativa. E na segunda, do retângulo à direita, a música e a narrativa *discordam* entre si, podendo, como sugere Cook, criar um terceiro sentido fruto dessa discordância (Cook, 1998:106).

Considerações finais

Foge ao escopo dessa comunicação comparar essas teorias detalhadamente, aprofundar em sua descrição, ou ainda relacioná-las com a abordagem de outros autores. Resumidamente, apresentamos aqui algumas considerações sobre possíveis contribuições dessas teorias ao estudo de composição musical aplicada, que podem ajudar o compositor a elaborar estratégias composicionais para o seu trabalho. (Em nosso projeto de pesquisa, esse assunto é desenvolvido em um capítulo dedicado às estratégias composicionais, que aborda, dentre outros assuntos: materiais e técnicas de composição, relações de tempo, códigos culturais, códigos cinematográficos, condições de produção e realização sonora).

O que podemos observar a princípio é que os três autores abordam as funções da música de forma diferente. Cláudia Gorbman define a função principal da música no cinema de narrativa clássica, ao compará-la ao *muzak*. A música que não é percebida conscientemente, mas que altera a percepção dos eventos narrados; que desarma o senso crítico, a consciência dos meios tecnológicos e favorece o entendimento da narrativa. A compreensão desse conceito provoca uma mudança na atitude do compositor em relação à sua música, que passa então a ser composta com o objetivo de atuar sobre as ações narrativas, sem estar em primeiro plano. A escolha dos materiais, técnicas e estilos de composição passa a ser dependente da eficácia que a música vai ter em cumprir essa função.

Já as funções apresentadas por John Wingstedt abrem um leque mais detalhado e mais específico. Elas mostram, por parte do autor, uma consciência da prática profissional, onde soluções precisam ser dadas a determinadas seqüências de um filme, nas quais é necessário se saber exatamente a necessidade e a função da música. O conhecimento desse detalhamento e dessa especificidade torna o diálogo entre compositor e diretor mais preciso, objetivando o processo de escolha de material e procedimentos a serem usados na composição.

Os modelos de Nicholas Cook definem para o compositor três possibilidades de interação de sua música com a narrativa. Ela pode reforçar, completar ou contradizer o que está sendo dito. Ciente disso, o compositor deve analisar constantemente a interação de sua proposta de composição aos meios narrativos já estabelecidos, controlando o resultado. É necessário para o compositor o domínio de estilos, técnicas composicionais e o conhecimento de repertório cinematográfico, no qual várias soluções de composição foram encontradas pela escolha correta de uma dessas possibilidades apresentadas por Cook.

Referências Bibliográficas

- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- . (1995). *La Musique au Cinéma*. Librairie Arthème Fayard
- Cohen, Annabel J. (1998). *The Functions of Music in Multimedia: A Cognitive Approach. Proceedings of the Fifth International Conference on Music Perception and Cognition*. Seoul, Korea.
- Cook, Nicholas (1998). *Analysing Musical Multimedia*. New York: Oxford University Press.
- Gabrielsson, Alf and Erik Lindström (2001). *The Influence of Musical Structure on Emotional Expression*, in *Music and Emotion*, eds. P.N. Juslin and J.A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press
- Gorbman, Cláudia (1987). *Unheard Melodies : Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lipscomb, Scott.D e David E. Tolchinsky (2004). *The Role of Music Communication in Cinema*. disponível em http://facultyweb.at.northwestern.edu/music/lipscomb/docs/Lipscomb_Tolchinsky_ICMPC8_proceedings_final.pdf
- Wingstedt, John (2005). *Narrative Music: Towards an Understanding of Narrative Music in Multimedia*. Disponível em <http://epubl.ltu.se/1402-1757/2005/59/LTU-LIC-0559-SE.pdf>. Acessado em 12/10/2005.