

2

A clássica música das telas: O uso e a formação do tradicional estilo sinfônico

The classical music of screens: Formation of the traditional symphonic style

Suzana Reck Miranda¹

RESUMO Este texto descreve como o uso da música no cinema foi pensado e praticado desde sua origem até a consolidação do modelo clássico hollywoodiano, aqui entendido como a música originalmente composta para filmes, adepta da linguagem sinfônica e de estratégias estilísticas oriundas do Romantismo tardio. O objetivo é observar os fatos que tornaram este estilo musical corrente nas telas, no intuito de desvelar sua importância nos estudos cinematográficos.

PALAVRAS-CHAVE Trilha musical; cinema silencioso; cinema hollywoodiano.

ABSTRACT This text describes how the employment of music in film was thought and practiced until the consolidation of the Classical Hollywood Score. Such model is here understood as a film score defined by symphonic language and by stylistic strategies derived from late romanticism. Our aim is to analyze the forms through which musical styles adhere to the narrative. Thus, we will be able to emphasize the importance of such Classical Hollywood Score within Film Studies.

KEYWORDS Film Music; Classical Hollywood Score; silent film music.

¹ Professora Adjunta do Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar e integrante da Linha de Pesquisa "Narrativa Audio-visual" do PPGIS (Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som).



Antes mesmo da experiência do cinema tornar-se um espetáculo coletivo, a música esteve presente e estimulou experimentações, como comprova o *kinetophone*, apresentado por Thomas Edison em 1894², que consistia na junção do seu *kinetoscope*³ com um fonógrafo. Nele, um pequeno filme podia ser visto simultaneamente à audição de um registro musical. De fato, reunir melodias e atrações imagéticas é uma prática anterior ao surgimento da fotografia. Espetáculos de lanterna mágica contavam com música, embora sem a mesma frequência e importância que ela tinha nos singelos desenhos do *praxinoscópio*⁴ de Émile Reynaud. Geralmente, a projeção destes desenhos dispunha de um acompanhamento musical integrado, fato que o torna um exemplo singular no que tange a articulação entre música e imagem.

Embora registros históricos comprovem, não é tarefa fácil mapear com precisão a ligação da música com o cinema na sua origem, como bem aponta Martin M. Marks, um dos principais estudiosos do período (MARKS, 1997). Aliás, a própria origem do cinema é controversa. Entretanto, mesmo que a apresentação pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière não seja um consenso (para o nascimento do cinema), o fato de o pianista Emile Maraval ter improvisado um acompanhamento durante a projeção das imagens - no histórico dia 28 dezembro de 1895, em Paris - é relevante e alvo de especulações.

² Edison o reapresentou, em 1913, em uma versão tecnicamente superior.

³ Dispositivo de observação individual que permitia assistir imagens em movimento em seu interior.

⁴ Criado pelo francês Émile Reynaud, é um aparelho que explora a ilusão de movimento via a projeção de desenhos coloridos em tiras transparentes. Em 1898, Reynaud apresentou suas "*pantomimes lumineuses*" no Museu Grevin, em Paris, com uma música original composta por Gaston Paulin (TOULET & BELAYEG, 1994).

A música e o Primeiro Cinema

De um modo geral, comenta-se que nos primeiros anos do cinema, mesmo constante, a execução de música ao vivo durante uma projeção não significava necessariamente uma correlação narrativa entre o que era visto e ouvido. Poderia ser, muitas vezes, um mero chamariz, uma vez que historicamente espetáculos populares eram anunciados via música, ou então um paliativo para o silêncio das imagens e para o desagradável ruído do projetor (LONDON, 1936). Aleatórias melodias também confortavam o espectador desavisado, afastando possíveis impressões desagradáveis em relação às sombras fantasmagóricas que se moviam na tela (ADORNO & EISLER, 1976 [1947]).

Em princípio, o local mais provável da exibição da "novidade" era o universo dos espetáculos de variedades (como os *music halls* e teatros de *vaudeville*) em grandes cidades europeias e dos EUA. Geralmente mostrava-se um conjunto de filmes curtos e variados, que englobavam desde imagens de cunho documental a números de dança, performance de músicos, mágicos e outros artistas.

Entretanto, Marks destaca que não é correto afirmar que a escolha do acompanhamento musical, neste período inicial, era sempre arbitrária, uma vez que em sua pesquisa deparou-se, entre outros exemplos, com um documento de 1897 que relata uma exibição do cinematógrafo para a Rainha Vitória, no Castelo de Windsor (Reino Unido). Neste evento, uma orquestra, regida por Leopold Wenzel, executou um repertório cuidadosamente organizado que mesclava composições e arranjos do próprio Wenzel com algumas peças do repertório erudito. Certas passagens estabeleciam relações notórias com o conteúdo das imagens: um número de bailarinos espanhóis foi acompanhado por uma típica melodia daquele país; a chegada do Czar da Rússia em Paris ganhou um tema popular de um

compositor russo, entre outras (MARKS, 1997).

Tanto na Europa quanto nos EUA, relatos da imprensa e alguns documentos preservados atestam que o repertório das exibições costumava englobar conhecidas melodias eruditas, com especial destaque às peças românticas do século XIX, bem como temas populares de origem folclórica e/ou nacionalista. As músicas podiam ser executadas de forma integral ou fragmentadas, encadeadas com improvisações livres.

À medida que surgem espaços de exibição exclusivos para o cinema, a música torna-se mais integrada ao universo das imagens, embora de uma maneira nada uniforme, uma vez que os exibidores eram quem controlavam o tipo de espetáculo musical que acompanharia as projeções. Dependendo da natureza da sala de exibição, o mesmo conjunto de filmes poderia ser assistido junto a uma boa orquestra de médio porte ou a poucas notas de um piano desafinado e mal tocado, quando não ao som mecânico de uma pianola ou de efeitos sonoros de um *fotoplayer*⁵.

De fato, os instrumentistas que acompanhavam os filmes tinham uma liberdade de improvisação comparável às práticas correntes de espetáculos teatrais do século XIX, como a opereta, a pantomima, o melodrama, entre outros (MARKS, 1997). Sendo assim, a criatividade na escolha e adequação do repertório era estimulante. Por outro lado, nem sempre os músicos tinham tempo para ver, antes da execução musical, o tipo de filme que seria exibido, dificultando o resultado final da performance. Carrasco destaca uma curiosa associação que ocorria com o título de certas melodias, levando os músicos a improvisarem, por exemplo, trechos da

5 Curioso instrumento, geralmente usado em pequenas salas de cinema para substituir um conjunto musical. Fabricado inicialmente pela American Photoplayer Company, era uma espécie de pianola com tubos de órgão, instrumentos de percussão e efeitos sonoros como buzinas, apitos, sirenes, tudo acionado por alavancas, cordas e botões.

suíte *O Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky, quando diante de imagens de um lago (CARRASCO, 2005).

O amadurecimento do espetáculo narrativo

Tão logo o cinema estruturou-se como entretenimento e demonstrou viabilidade comercial, um maior cuidado foi disseminado também na execução da música. Filmes com estruturação narrativa mais sólida e desenvolvida necessitavam de um acompanhamento musical à altura. As companhias produtoras empenharam-se em fornecer as chamadas *cue sheets*, espécie de tabelas que continham várias indicações sobre como a música deveria ser empregada⁶. A Edison Company, por exemplo, a partir de 1909, inseriu no *Edison Kinetogram*⁷ um item chamado "*suggestions for music*". Mais do que dizer o que deveria ser tocado, as dicas centravam-se na atmosfera necessária a cada cena, nos momentos de ênfase, nas diferenças de ritmos e andamentos e cabia ao músico improvisar algo apropriado (MARKS, 1997).

A popularidade das *cue sheets*, que se sofisticaram (chegando a indicar não apenas fragmentos de obras que deveriam ser tocadas, mas também, a sua duração), motivou o mercado editorial a publicar compilações de partituras - separadas por "categorias". Melodias do repertório erudito (sinteticamente arranjadas), peças originais, temas populares e folclóricos eram organizados de acordo com possíveis situações dramáticas: romance, tensão, perseguição, melancolia e assim por diante. Dezenas destas compilações circulavam nos países europeus por volta de 1910 e, em 1913 o primeiro volume do *The Sam Fox Moving Picture Music* foi lançado nos EUA, contendo apenas peças originais de John S. Zamecnik, um ex-aluno de Dvorák. A

6 Carrasco entende as *cue sheets* como "planilhas" (CARRASCO, 2003, p. 78).

7 Catálogo, publicado pela Edison Company, enviado aos distribuidores para divulgar os novos filmes da Companhia.



mais popular do período foi a *Kinothek*, de Giuseppe Becce, publicada em 1919 (CARRASCO, 2003).

Se, por um lado, um maior controle sobre o tipo de acompanhamento musical foi possível, por outro, as tipologias resultaram em uma estandardização. As *cue sheets* e antologias simbolizavam uma forma “correta” de se acompanhar filmes e isso, de certa forma, impedia uma renovação no processo criativo. O emprego de clichês disseminou-se e muitas situações narrativas soavam da mesma forma em diferentes filmes, fato que Adorno e Eisler recuperam de forma intensificada para, no livro que publicam em 1947, alicerçar os muitos argumentos negativos sobre a prática musical dominante que começou no cinema silencioso e se expandiu na produção hollywoodiana dos anos 30-40 (ADORNO & EISLER, 1976 [1947]).

Entretanto, mesmo com as *cue sheets* e as compilações, havia uma infinidade de práticas, tanto quanto a diversidade das exibições filmicas, seja em grandes ou pequenos centros urbanos. Rick Altman, em sua pesquisa, deparou-se com tamanha arbitrariedade a ponto de concluir que havia no cinema silencioso um verdadeiro “espetáculo sonoro” que visava, sobretudo, singularizar as potencialidades de cada exibidor, para o bem ou para o mal: “Alguns [músicos] repetem as canções que aprenderam para acompanhar uma cantora, outros tocam a primeira partitura encontrada, enquanto jovens mulheres mal pagas interpretam a única música do seu repertório” (ALTMAN, 1995, p. 43).

Altman relata ainda que entre 1907 e 1910 as experimentações sonoras nas exibições eram tantas que prejudicavam a relação direta da companhia produtora com o público. Ele refere-se, enfaticamente, às estratégias “sonoras” (e não de acompanhamento musical), pois não havia apenas música ao vivo. As exibições podiam contar com

instrumentos mecânicos, efeitos sonoros, sons gravados, conferencistas (espécie de narradores) e, inclusive, o silêncio: “Isso mesmo, o silêncio! É completamente falso dizer que o acompanhamento musical dos filmes mudos era sistemático” (ALTMAN, 1995).

Nos primeiros anos do cinema, as composições originais eram mais raras. Aliás, o termo *original score*, neste período, é ambíguo, podendo referir-se a arranjos de obras conhecidas mescladas a trechos de novas melodias (MARKS, 1997). Dentre as obras realmente originais, a mais citada é a composição de Camille Saint Saëns para a produção francesa *L'assassinat du Duc de Guise*, adaptação do romance Henri Lavédan⁸, dirigido por André Calmettes e Charles le Bargy. Esta e outras produções exibidas na Société Film d'Art, em Paris, buscavam uma elitização do cinema ao priorizar adaptações de representativas obras literárias, atores com reputação no teatro e compositores do cenário erudito. Tal procedimento acabou influenciando o cinema de um modo geral, tanto na Europa quanto nos EUA e, com isso, houve uma crescente valorização da partitura “originalmente” composta.

Após 1910, grandes produções épicas surgiram, destacando-se as dos italianos Enrico Gauzzoni (*Quo vadis?*, 1913) e Giovanni Pastroni (*Cabíria*, 1914). Ambas, embora cuidadosas em relação à música, apostaram na força da compilação de conhecidos temas eruditos ao invés de uma composição original. Já *O Nascimento de uma Nação* (1915) de David Griffith, contou com uma importante composição musical de Joseph Carl Breil, quando estreou em Nova York, no Liberty Theatre⁹. A obra é parcialmente

⁸ Ele próprio fez o roteiro.

⁹ Semanas antes, o filme estreou em Los Angeles, no Clune's Auditorium, com outro título - *The Clansman*. Na temporada em que lá ficou foi acompanhado por um arranjo musical de temas conhecidos (compilação) a cargo de Carli D. Elinor (CARRASCO 2003).

original¹⁰ e traz um sólido uso do *leitmotiv*¹¹ como ferramenta dramática.

Supervisionada pelo próprio Griffith, a música de Breil, cujo referencial valeu-se de procedimentos da ópera wagneriana, dispôs de temas recorrentes para as principais personagens (ou grupo de personagens), ações e/ou idéias representadas. Manipulados de forma a colaborar para o entendimento da narrativa, estes temas, embora ainda não apresentassem um elaborado grau de desenvolvimento, exploraram variações de acordo com novas situações dramáticas, expressando as emoções e intenções dos personagens (CARRASCO, 2003). De um modo geral, as passagens próximas à reconstituição de fatos históricos¹² foram articuladas com melodias pré-existentes (desde trechos de obras de Wagner a canções da Guerra Civil) e o núcleo ficcional, com temas originais. A despeito dos problemas ideológicos que cercam o filme de Griffith, seu estrondoso sucesso foi responsável por um interesse crescente na música originalmente composta para filmes - cuja vinculação sofisticada com fatos narrativos passa a ser realmente compreendida como importante dispositivo do espetáculo cinematográfico.

Ecossistemas deste interesse aportaram do outro lado do Atlântico e realizadores de diversos países conceberam de forma cautelosa a presença da música nos seus filmes, principalmente os mais experimentais e artísticos, como é o caso dos

10 Há trechos extraídos de peças eruditas e de canções tradicionais.

11 Em música, é uma técnica de composição, sobretudo da ópera wagneriana, que articula motivos musicais com idéias narrativas diversas, o que resulta em uma lógica sintática que não necessariamente prioriza a forma musical em si - em detrimento das necessidades dramáticas do texto.

12 O filme tem como mote narrativo a Guerra da Secessão nos Estados Unidos.

franceses René Clair e Abel Gance¹³ ou dos cineastas soviéticos. Dentre as produções tradicionais, uma das partituras mais aclamadas foi a de Camille Erlanger para *La Suprême Épopée* (1919), de Henri Desfontaines, filme que inaugurou a sala Marivaux, um destacado templo do cinema do Boulevard des Italiens, em Paris. Erlanger morreu pouco depois e, no intuito de homenageá-lo, a publicação *Le Film*¹⁴, entre os meses de agosto e setembro de 1919, entrevistou 29 músicos (compositores, regentes e críticos)¹⁵ que, além de unanimemente elogiarem sua composição, discorreram positivamente sobre criações totalmente originais (em detrimento das adaptações) por dialogarem de forma mais intensa e apropriada com as imagens (TOULET & BELAYEG, 1994). Boa parte dos entrevistados defendeu que o autor do filme e o compositor deveriam estabelecer uma colaboração séria, que resultasse na criação de algo específico - em que os recursos da orquestra fossem realmente aproveitados, prática que não era, nem de longe, a mais comum naqueles dias.

Outra composição integralmente original de grande destaque foi a de Edmund Meisel para *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, que não apenas adere aos sofisticados conceitos de montagem do cineasta, mas apresenta um estilo mais moderno, distante dos clichês habituais do cinema narrativo. Ao assimilar dissonâncias e timbres

13 Gance chegou a montar um de seus filmes (*La Roue*, 1923) baseado em um sistema musical elaborado por Arthur Honegger. De um modo geral, ele via, na música, uma essência metafórica para o cinema como um todo, chegando a denominá-lo de "música de luzes" (AUMONT & MARIE, 2003 [2001], p. 204).

14 Periódico criado por Henri Diamant-Berger. Embora inicialmente "corporativo", também promoveu culturalmente o cinema. Um de seus redatores foi Louis Delluc (AUMONT & MARIE 2003, *ibidem*). Estas entrevistas constituem um dos primeiros materiais impressos sobre "música e cinema" na França.

15 De diferentes nacionalidades e estilos, o ponto em comum entre eles era o fato de terem trabalhado com música para filmes, dentre os quais Georges Auric era o mais conhecido do meio artístico em geral



ruidosos, resultou em uma obra musicalmente arrojada, sem abrir mão de uma relação entre suas propriedades dinâmicas e as imagens.

A música no Cinema Sonoro

A chegada do som no cinema tem, no sistema *vitaphone*, uma de suas pedras fundamentais: consistia na junção de um toca-discos sincronizado a um projetor, com o qual a Warner Brothers lançou, em 1926, *Don Juan* e, no ano seguinte, *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927). Este último, um grande sucesso comercial, trouxe, além da música, outros sons pré-gravados em sincronia com as imagens, incluindo dois momentos em que o protagonista “fala”.

Paralelamente aos dispositivos de sincronização mecânica, o registro do som na própria película também foi desenvolvido e rapidamente assimilado pelos estúdios norte-americanos no início da década de 1930. Neste começo do cinema sonoro, o som gravado tanto em disco quanto na própria película não permitia uma interação dinâmica entre vozes, ruídos e música, algo alcançado após 1933, com o uso de mais de uma pista de gravação.

Estes sistemas de sincronia resultaram em um maior controle, para produtores e distribuidores, em relação à qualidade do acompanhamento musical (e sonoro) dos filmes, uma vez que o som estava “gravado”. Em um primeiro momento, por conta da precariedade técnica, filmes musicais ou com execução musical incorporada na ação (música diegética) eram privilegiados, pois era mais fácil gravar e sincronizar a música do que gravar e sincronizar diálogos, principalmente no sistema mecânico. O público, por sua vez, preferia os sons naturalistas (vozes e ruídos) sincronizados, fato que, aos poucos, deixou os números musicais de lado. Também a música de fundo (ou não diegética) deixou de ser usada com frequência, a não ser nos créditos

iniciais e finais do filme. Por um lado, a presença constante de uma música sem uma conexão direta com a ação lembrava a prática do cinema silencioso, por outro, as técnicas de gravação não permitiam que ela fosse percebida de modo sutil - diante dos sons naturalistas.

Vale lembrar que o som não apenas trouxe mudanças ao cinema, mas suscitou polêmicas, tanto no campo estético quanto mercadológico. Atores que não se adaptaram ao uso da voz foram dispensados, estúdios sofreram modificações para permitirem a captação de sons e a narrativa fílmica (estabelecida sem a presença física do som) foi radicalmente alterada. Realizadores e teóricos de várias nacionalidades (Eisenstein, Clair, Arnheim, Epstein, Chaplin, entre outros) voltaram-se para uma possível ameaça do som em termos estéticos e elaboraram as primeiras teorias (ou idéias) sobre o uso geral do som no cinema. Guardadas as diferenças, vários textos e manifestos da época denunciaram a presença maciça de diálogos e o uso redundante e sempre sincrônico dos sons, fatos que reduziriam o cinema ao universo das encenações teatrais.

Quando processos de mixagem, ainda que modestos, foram possíveis, a música não diegética foi plenamente assimilada pelo cinema industrial norte-americano e tende a sublinhar as ações, ao longo dos filmes, de forma quase que intermitente. *King Kong* (1933), de Merian Cooper e Ernest Schoedsack, é um bem sucedido exemplo deste período, tanto no uso de sons e efeitos especiais quanto desta música de fundo. Composta por Max Steiner, a trilha musical, em todos os seus aspectos, firma procedimentos que serão fundamentais para o cinema narrativo clássico. Além do já consagrado uso de *leitmotifs*, Steiner emprega uma técnica de composição ilustrativa, que consiste em uma sincronia ao extremo entre os aspectos rítmicos, melódicos e

temporais do material musical com a ação filmada, recurso conhecido como *mickeymousing*, em alusão à orquestração característica dos desenhos animados, que pontua de forma exagerada todas as ações e movimentações da tela (CARRASCO, 2003). Este procedimento permite que a música siga não apenas o desenvolvimento rítmico da cena, mas também aspectos emocionais e procedimentos de edição (como cortes, transições e *fades*).

A Época de Ouro e o modelo clássico

Em meados dos anos 30, a aposta dos grandes estúdios norte-americanos na música foi intensa, houve a criação de núcleos musicais bem estruturados cujo trabalho era segmentado (como o das outras áreas da produção cinematográfica), englobando compositores, regentes, arranjadores, copistas e orquestras inteiras, supervisionados por um diretor musical. Este período, que se estendeu até os anos 50, ficou conhecido como “época de ouro” e estabeleceu o que é comumente chamado de “modelo clássico da música para filmes¹⁶”. São composições baseadas em uma linguagem essencialmente sinfônica e tonal, com orquestração brilhante, pautada no estilo romântico do final do século XIX, cujo objetivo era adequar-se à narrativa. Para tanto, na maior parte do tempo, dispunha de uma dinâmica que favorecia os diálogos (e/ou sons naturalistas), não chamando a atenção para si.

Por exemplo, as criações de Max Steiner, um dos precursores e mais importantes representantes do período, valiam-se de notas longas, sem muita movimentação rítmica. A altura, o timbre e os volumes não apresentavam alterações intensas, tampouco contrastantes. Durante a presença de diálogos, a atividade melódica mantinha-se discreta, quase ausente. Entretanto, a harmonia costumava mudar (progressões) a fim de evitar uma sensação

muito enfadonha aos ouvidos. Estes procedimentos expandiram-se nas produções hollywoodianas cujas trilhas musicais revelaram uma constelação de importantes nomes como Alfred Newman, Franz Waxman, Erich Korngold, Dimitri Tiomkin, Miklós Rózsa, entre muitos outros.

Estratégias de técnicas operísticas, sobretudo wagnerianas, foram amplamente adaptadas: melodias com finais abertos (cadências interrompidas) que permitem a sensação de continuidade, *leitmotivs* que se transformam de acordo com as necessidades dramáticas, orquestrações leves para os momentos de neutralidade, estruturas totalmente flexíveis para permitir “entradas e saídas” cuidadosas e pontuais aos eventos narrativos.

Tais escolhas estilísticas, de um modo geral, são justificadas por vários motivos. Primeiro, porque esta primeira geração de músicos hollywoodianos continha muitos imigrantes europeus familiarizados com a música de Wagner, Verdi, Richard Strauss, entre outros. Segundo, o cinema silencioso já havia assimilado o idioma sinfônico, as estratégias de significação ilustrativa e o *leitmotiv*. Por último, o fato de a ópera, que já havia influenciado outros espetáculos musicais populares (como a opereta, a pantomima e o melodrama), dispor de uma música que reforça os aspectos narrativos do texto dramatizado - a torna um modelo relevante para as necessidades do cinema.

Mesmo diante de procedimentos standardizados, certos compositores encontraram meios de desenvolver um estilo próprio, como foi o caso de Bernard Herrmann, que combinava de forma peculiar os timbres. Por exemplo, priorizava metais (e sopros graves) em melodias que deveriam ser discretas, quando o procedimento padrão era o uso de sopros leves e/ou cordas suaves.

Além de não permitir que outros músicos orquestrassem suas composições, Herrmann

¹⁶ Em inglês, a designação mais usada é *classical film score*.



estabeleceu um jeito específico de sustentar diálogos (com fragmentos musicais simples, longos, repetitivos e tensos) em suspenses, dramas e policiais, gêneros em que atuou com frequência. Foi um dos primeiros a inserir, no conjunto orquestral, instrumentos exóticos (como o *theremin*) ou ainda sons de objetos, e não era adepto de técnicas como *mickeymousing* e *leitmotiv*, preferindo estabelecer climas e atmosferas marcantes para personagens ou situações narrativas.

Desdobramentos

As composições da “época de ouro” (leia-se as originais, baseadas na linguagem sinfônica e predominantemente não diegéticas) suscitaram estudos e teorizações diversas. Durante um bom tempo, na ainda recente Teoria da Música de Cinema, o interesse acadêmico centrou-se nelas, tanto em relação ao material musical empregado quanto na sua aderência à estrutura narrativa dos filmes.

Por exemplo, Adorno e Eisler, no texto anteriormente citado, reagem negativamente à subserviência total das técnicas hollywoodianas (em relação à imagem e às necessidades dramáticas). Destacam que a “grandiosa técnica wagneriana” foi empobrecida e que uma proliferação inescrupulosa de clichês dominava nas composições, fato que depunha contra a crença ideológica dos autores, que defendiam uma autonomia estética e artística para a música de filmes, posição fortemente alinhada com a crítica geral à cultura de massas (ADORNO & EISLER, 1976 [1947]).

O interesse dos teóricos mais recentes, principalmente nos EUA, deu-se em outra direção, em um viés que entende esta música não como uma obra que deve preservar um discurso autônomo e formal em si mesma. A reflexão centrou-se na natureza de sua recepção e de suas operações

narrativas dentro dos filmes, como é o caso de Claudia Gorbman, cujo livro gerou forte impacto nos estudos da música de cinema. Entre outras coisas, a autora acredita que, ao favorecer os elementos narrativos do filme, a música típica do cinema narrativo clássico permanece a maior parte do tempo “transparente” e imperceptível para o espectador. Para explicar este efeito, apoia-se, sobretudo, em teorias de cunho psicanalítico (aplicadas aos estudos de cinema) que observam como a narrativa clássica cinematográfica consegue apagar as possíveis marcas da sua construção e ainda amarrar o espectador no universo ficcional. Um de seus argumentos é que a música típica do cinema narrativo clássico, por conta de sua tendência em não chamar a atenção para si e dos seus poderes de abstração, contribui para o processo de “sutura”, tanto auxiliando a fusão do sujeito na diegese quanto o encorajando a uma identificação narcisística com o filme (GORBMAN, 1987).

Autores ligados à corrente cognitivista, como Jeff Smith (1996) e Noël Carroll (1996), criticam esta suposição de que a música nos filmes de narrativa clássica não é escutada conscientemente. Ambos vislumbram, nestes casos, processos cognitivos por parte do espectador, ainda que em um nível não tão consciente, e defendem diferentes tipos de escuta, em que o espectador ficaria constantemente transitando.

Por fim, é preciso destacar que, embora atualmente as publicações debruçam-se com mais frequência no uso de compilações de música popular¹⁷ - seja para explicar novas demandas mercadológicas e/ou sua atuação em funções que tradicionalmente as composições originais e sinfônicas desempenhavam (música de fundo, leitmotiv, atmosferas emocionais, entre outras) - o

¹⁷ O uso de canções populares como trilha musical não diegética é uma prática que se intensifica no cinema norte-americano a partir dos anos 60.

modelo clássico hollywoodiano é constantemente revisitado. Principalmente por autores que, como Kathryn Kalinak (1992) e Anahid Kassabian (2001), refletem, mesmo que por caminhos bem distintos, sobre a persistência de determinados padrões, que não apenas abundam no cinema, mas na televisão, nos jogos eletrônicos, na internet e em outros meios audiovisuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. e EISLER, H. El cine y la musica. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.

ALTMAN, Rick. Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som. In: *Imagens*, n. 5. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

AUMONT, J. e MARIE, M. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. Campinas: Papirus, 2003.

CARRASCO, Ney. Sygkhronos: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera, 2003.

_____. A infância muda: a música nos primórdios do cinema. In: *ouvirOUver*, vol. 1, n. 1. Uberlândia: Editora da UFU, 2005.

CARROLL, Noël. Popular Film and TV. In: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: University Press, 1996. p. 139-145.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

KALINAK, Kathryn. *Settling the score: Music and Classical Hollywood film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York/London: Routledge, 2001.

LONDON, Kurt. *Film Music*. London: Faber & Faber, 1936.

MARKS, Martin M. *Music and Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

SMITH, Jeff. Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music. In: BORDWELL, D. & CARROLL, N. (eds.) *POST-THEORY - Reconstructing Film Studies*. Madison/Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996.

TOULET, E. & BELAYEG, C. *Musique d'Écran: l'accompagnement musical du cinema muet en france 1918-1995*. Paris: Éditions de la réunion des Musées Nationaux, 1994.



REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Cabíria. PASTRONE, Geovanne, Itália: 1914, 181 minutos.

Don Juan. CROSLAND, Alan, EUA: 1926, 167 minutos.

King Kong. COOPER, Merian; SCHOEDSACK, Ernest, EUA: 1933, 100 minutos.

L'assassinat du Duc de Guise. CALMETTES, André; LE BARGY, Charles, França: 1908, 18 minutos.

La Roue. GANCE, Abel, França: 1923, 273 minutos.

La Suprême Épopée. DESFONTAINES, Henri, França: 1919.

O Cantor de Jazz (The Jazz Singer). CROSLAND, Alan, EUA: 1927, 88 minutos.

O Encouraçado Potemkin. EISENSTEIN, Sergei, Rússia, 1925, 74 minutos.

O Nascimento de uma Nação. GRIFFITH, David, EUA: 1915, 190 minutos.

Quo vadis?. GUAZZONNI, Enrico, Itália: 1913, 120 minutos.

A clássica música das telas: A formação do tradicional
estilo sinfônico
Suzana Reck Miranda

Data do Envio: 18 de março de 2011.

Data do aceite: 13 de junho de 2011.

