

MÚSICA, CINEMA E A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO TEÓRICO

Suzana Reck de Miranda¹

Resumo: *O artigo introduz o campo teórico dos Estudos da Música no Cinema com o objetivo de ampliar a discussão em torno do hibridismo da área, que agrega tanto a Musicologia quanto a Teoria do Cinema. A estratégia, aqui, é destacar a noção de Unheard Melodies, de Claudia Gorbman (1987), seus desdobramentos e, também, as críticas que recebeu de outros autores. Justifica-se a abordagem em função de se considerar que os estudos destacados confirmam a importância de se abordar o cinema levando em conta sua porção musical.*

Palavras-chave: *Música e Cinema, Teoria do Cinema, Musicologia.*

Abstract: *This paper presents an introduction to Film Music Theory aiming at widening the discussion of its interdisciplinary nature with the overlap of Musicology and Film Studies. The paper explores Claudia Gorbman's (1987) notion of Unheard Melodies, highlighting the importance of studying a film through the perspective of its music.*

Key words: *Music and Cinema, Film Theory, Musicology.*

Abordar a música no cinema envolve, inevitavelmente, uma contextualização híbrida que se materializa em algum ponto entre os Estudos de Cinema e a Musicologia e, em ambos os campos, é uma tradição recente. Nos Estudos de Cinema, durante décadas, som e música foram temas periféricos diante da hegemonia do campo visual e, na Musicologia Tradicional, historicamente engajada com o ideal de uma música absoluta, afastar-se do texto musical em direção a uma priorização de significações externas, naturalmente encontrou resistência. Um dos autores que diagnosticam tal situação é David Neumeyer, que vê o nascente campo teórico com certo pessimismo afirmando que, apesar de ter notoriamente crescido a partir dos anos 1990, este ainda não tem um papel relevante dentro do largo espectro de suas disciplinas geradoras (Buhler, Flinn & Neumeyer, 2000: 2). Para o autor, o problema está em sua “interdisciplinaridade irreduzível”, que faz com que musicólogos deplorem as falhas interpretativas de quem não possui um conhecimento musical amplo, da mesma forma que os teóricos do cinema não respeitam análises musicais que não levam em conta elementos cinematográficos.

¹ Professora Adjunta do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Email: suzana@ufscar.br.

Em artigo conjunto com James Buhler, Neumeyer lembra que os primeiros textos sobre música e cinema, em parte oriundos da transição do cinema silencioso para o sonoro, foram escritos por compositores (Morton, Sternfeld, London, Sabaneev, Eisler, entre outros), o que explicaria o foco maior em práticas musicais e não nos efeitos da interação entre música, narrativa e aspectos visuais (Neumeyer & Buhler, 1994: 369). Especificamente sobre esta interação, há esboços modestos nas primeiras teorias sobre o uso geral do som no cinema, que surgiram tão logo o cinema sonoro se consolidou, momento em que realizadores e teóricos se preocuparam com uma possível ameaça do som à especificidade cinematográfica conquistada pela imagem silenciosa.

Guardadas as diferenças, o principal destaque dos textos deste período (como os de Serguei Eisenstein ([1928] 1985), Jean Epstein ([1947] 1985) René Clair ([1930] 1985) e de Rudolf Arnheim ([1938] 1985), por exemplo) era denunciar o domínio abusivo da voz em sincronia e defender o uso do som de modo a acrescentar elementos à narrativa ao invés de redundá-la. A música não estava diretamente no foco nestas discussões iniciais, mas lentamente foi incorporada em textos posteriores, embora raramente em publicações específicas.

De um modo geral, o interesse acadêmico em som/música no cinema aumentou após a viabilidade técnica de maior integração entre os elementos sonoros, no final dos anos 1970, cujo marco é o conceito de *sound design* cunhado por editores de som norte-americanos como Walter Murch e Ben Burt. Entretanto, curiosamente, a produção teórica nascente - específica sobre música e cinema e que tenta, num esforço nem sempre unanimemente reconhecido, dialogar com os dois campos disciplinares geradores - foca, sobretudo, a tradição da chamada “época de ouro”, voltando-se para as funções e a estética das partituras (com linguagem sinfônica), originalmente compostas para o cinema hollywoodiano entre os anos 1930 e 1940. Este texto pretende apresentar algumas destas abordagens (produzidas em língua inglesa), e situá-las dentro dos Estudos de Cinema, com eventuais destaques ao campo da Musicologia, bem como contextualizar as motivações metodológicas de cada autor que, de acordo com nossa leitura, fundamentam-se a partir de estreita ligação com os filmes analisados. Tal fato convida a uma reflexão para além dos exemplos selecionados e, embora não seja isso que objetivamos, foi motivador das linhas que seguem.

Gorbman, Flinn, melodias inaudíveis e a tradição wagneriana

Em 1987, Claudia Gorbman publicou o *Unheard Melodies*, livro que inicia uma discussão acadêmica rigorosa que, além dos Estudos de Cinema, abrange também preocupações musicológicas. Um dos seus argumentos de impacto é 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.

Boa parte das publicações posteriores ampliou, questionou e/ou criticou este e outros postulados de Gorbman. Destacaremos, inicialmente, dois livros do começo dos anos 1990, também focados no uso tradicional da música no cinema narrativo clássico: *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*, de Caryl Flinn (1992), e *Settling the Score: Music and Classical Hollywood Film*, de Kathryn Kalinak (1992).

Como Gorbman, Flinn também dialoga com conceitos de Sutura e de Enunciação, decorrentes de abordagens de cunho psicanalítico em voga entre os anos 1970 e 1980 na Teoria do Cinema. Guardadas as divergências, esses conceitos contextualizam o modo como a narrativa clássica cinematográfica consegue “esconder” as possíveis marcas da sua construção e forjar uma posição na qual o espectador “funde-se” ao universo ficcional. Ambas as autoras defendem que a música possui importante papel neste contexto, por causa da sua tendência em “não ser ouvida” e dos seus poderes de abstração.

Para Gorbman, a música típica do cinema narrativo clássico contribui para o processo de Sutura porque estimula uma espécie de fusão do sujeito com a diegese, fato que o levaria a uma identificação narcisística com o filme. A música tem esse poder porque envolve o espectador ao afastar aquilo que pode atrapalhar o seu prazer. Ela acredita que isso ocorre tanto num campo semiótico (a música usa códigos culturais e conotações para colocar ou reforçar um significado na imagem, afastando possíveis dúvidas do espectador), quanto psicológico (a música desvia a atenção do espectador em relação ao dispositivo técnico do discurso cinematográfico, amenizando brechas, descontinuidades temporais e espaciais, entre outros).

Inicialmente, Gorbman se aproxima do binômio música/cinema abordando questões sobre a significação da música em filmes. Ela explica como códigos puramente musicais, códigos culturais e códigos cinematográficos se mesclam e promovem interpretações. Após, ancorada em questionamentos de Jean-Louis Baudry (de que o cinema narrativo clássico encoraja o espectador-sujeito a retornar a um estado de regressão), defende que a música é um

dispositivo de sutura importante e que a sua relação com mecanismos de prazer é fundamental.

Para sustentar tais mecanismos, Gorbman cita Guy Rosolato e Didier Anzieu, autores que, à luz da psicanálise, teorizaram sobre o papel do som na constituição do sujeito. Para ambos, o espaço auditivo é o primeiro espaço psíquico, pois antes do nascimento experimentamos um ambiente sonoro variado, dentro do útero materno. Anzieu define, então, a existência de um “envelope sonoro” no qual o bebê em formação se encontra, banhado em sons, num momento em que não há distinção entre o seu corpo e o da mãe. Logo após, Gorbman frisa que, entre outras coisas, para estes autores, a voz da mãe, entendida como uma interface entre o simbólico e o imaginário, é fundamental em constituir uma audição também imaginária, antes e após a entrada da criança na esfera do simbólico.

Dentro desse contexto, o prazer musical teria uma ligação com essas percepções de uma audição das origens, indefinidas e alucinatórias, independentemente de a música ser um discurso altamente organizado e codificado, uma vez que a ausência de significação linguística e/ou representação a preservaria como uma experiência sonora desejável, aprazível. O “sentimento oceânico” - oriundo do prazer da escuta musical - relaxa a censura do ouvinte e desperta um efeito hipnótico. Isso motivaria uma espécie de regressão temporária, um retorno a um reino prazeroso de fantasias infantis.

Gorbman ainda ressalta que Rosolato também relaciona o prazer da harmonia musical tonal, calcada em estruturas de tensão e repouso, com a “nostalgia” pela fusão imaginária do sujeito com o corpo materno. Tal relação seria possível em função da simbólica dramatização sonora das estruturas harmônicas típicas da música tonal ocidental, que se afastam e retornam à tônica o tempo todo.

Diante deste quadro, do mesmo modo que a narrativa clássica estimula o retorno do sujeito a um narcisismo primitivo (onde não há fronteiras entre corpo e ambiente, entre o eu e o outro, como defende Baudry), a música também estimula, principalmente nas situações analisadas por Gorbman, a diminuição do grau de vigilância do espectador que, hipnotizado e receptivo à fantasia do filme, “não perceberá as manipulações típicas da música de fundo” (Gorbman, 1987: 64).

Já o ponto de partida de Caryl Flinn se centra em características da estética wagneriana estendidas ao cinema narrativo clássico. Através de conceitos como *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total, na qual os elementos devem reforçar uns aos outros), *unendliche melodie* (melodia infinita, técnica de escrita que prioriza a continuidade musical em um contexto dramático) e *leitmotiv* (conexão do material musical ao conteúdo dramático), a autora analisa

como as práticas musicais hollywoodianas adaptaram os padrões estéticos e ideológicos oriundos do romantismo musical. Ela, então, conclui que a subordinação da música à imagem, no cinema, retoma os ideais de Wagner, pois o desejo de unidade e totalidade na obra de arte se assemelha, para ela, à ideia de resgate ao pleno e total que a música no cinema narrativo clássico promoveria. Afirmo, ainda, que é a “intenção de narratividade” que leva a música a se ajustar subordinadamente à imagem e que auxilia a torná-la “não perceptível” (Flinn, 1992: 13-50).

Flinn também recorre a uma abordagem próxima ao feminismo para discutir “funções utópicas”, levantando possíveis formas de a música atuar no discurso crítico que envolve os filmes clássicos hollywoodianos. Ela explica o conceito de utopia a partir da abordagem marxista de Ernest Bloch, e defende que o potencial utópico da música originalmente composta para o cinema clássico hollywoodiano é relevante por causa da tendência “retrospectiva” que o idioma musical (sinfônico e repleto de elementos do romantismo tardio) traz como marca. Sendo assim, a música de filmes se converteria em um símbolo de ambição utópica, via um desejo de reconstruir o cotidiano através de uma harmonia ilusória, ativando a nostalgia por um mundo perdido e idealizado (Flinn, 1992: 70-90). Por fim, volta-se para o filme *noir* e para o melodrama feminino, e escolhe exemplos da relação da música com a nostalgia em filmes que retratam obsessivamente um passado ou algo perdido ou que estimulam o desejo de retorno a um momento anterior.

Como Gorbman, Flinn também discorre sobre a música ter o poder de despertar uma plenitude infantil, embora não se preocupe com “um sujeito em estado de regressão”, pois não é o devaneio escapista que a interessa, mas sim um “desejo de superação” oriundo de dimensões utópicas.

Kalinak, Smith e a crítica à Gorbman

O livro de Kalinak contribui de forma detalhada para o campo da análise e da interpretação narrativa e, embora tenha traços comuns com Flinn, afasta-se da abordagem de Gorbman. Suas ideias se harmonizam com as aproximações cognitivistas do grupo de Wisconsin (Bordwell, 1985,1993, Staiger, 1985, Thompson, 1993), entre outros). Após uma introdução que define termos musicais e comenta possíveis funções narrativas da música, a autora constrói um modelo teórico que, obviamente, escapa do mote ideológico e psicanalítico. Kalinak analisa filmes de diferentes épocas, priorizando uma leitura de acordo

com as suas músicas e demonstrando, de certo modo, a persistência das funções e dos estilos musicais empregados no cinema clássico hollywoodiano.

Ela assume que a música é tão importante quanto a imagem e dá vários exemplos nos quais sons e vozes somem em detrimento de um destaque musical, seja para promover unidade entre diferentes sequências ou para apontar uma sensação de contemplação. Diante desses exemplos, o espectador inevitavelmente percebe a música como parte da experiência fílmica. Entretanto, esses momentos seriam tão codificados que não atrapalhariam nem enfraqueceriam a conformação da diegese e, ao contrário, estimulariam o entendimento narrativo. Sendo assim, Kalinak não chega a questionar o fato de que o espectador possa não prestar tanto a sua atenção na música, mas deixa claro que não acredita em processos inconscientes e defende a existência de uma cognição.

Seu modelo teórico, sobretudo, tenta contrapor o viés visual que predomina nos estudos cinematográficos. Aponta que tanto teorias clássicas quanto modernas perpetuam um paradigma comum (que confere um poder transcendente à imagem uma vez que o som é teorizado de acordo com sua função em relação a ela), e expõe a ideia de “interdependência”, argumentando que música e imagem dividem poder. Tal asserção é importante não apenas no estudo da música no cinema, mas para os estudos do cinema como um todo, pois assume que a música é parte do processo “geral” que transmite informação narrativa, não sendo esta, então, agenciada apenas pelos elementos visuais. Para a autora, este é o ponto de partida para entender o “como” da operação da música no texto fílmico (Kalinak, 1992: 29-31).

A noção de interdependência de Kalinak não se pauta em uma abordagem ideológica, ou seja, não pretende dar conta de temas como mascarar o aparato fílmico, acalmar os ouvintes ou evocar lembranças de um mundo mais integrado. Ao contrário, acredita que o poder da música está mais nas convenções que existem e circulam na cultura e que este poder também depende de uma coexistência com a imagem. (Kalinak, 1992: 39).

Embora Kalinak discorde de Gorbman, é no artigo *Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of film Music*, de Jeff Smith (1996), que encontramos um posicionamento mais crítico ao corpus teórico que tanto ela quanto Flinn adotam. O autor rebate possíveis “afirmações” de que a música, nos filmes de narrativa clássica, tende a não ser escutada conscientemente. Como Noël Carroll (1996), Smith acredita em processos cognitivos constantes por parte do espectador, ainda que em um nível nem sempre consciente. Para tanto, defende diferentes tipos de escuta entre os quais o espectador transitaria constantemente, e ancora seus argumentos nos quatro tipos de interação (entre música e ouvintes) descritos pelo filósofo da música Peter Kivy (1990), que são: resposta fisiológica,

associação livre via representações da cultura, expressividade emocional e reconhecimento da forma/estrutura.

Os cognitivistas, de um modo geral, afirmam que reagir a uma expressividade emocional, em música, exige um complexo conjunto de operações mentais. Sendo assim, Smith explica que onde Gorbman vislumbra (inspirada em Barthes) um processo de ancoragem (uma interpretação, via música, somada à imagem) como algo que emocionalmente afasta o desprazer, Carroll, por exemplo, vê uma atividade cognitiva em potencial (Smith, 1996: 239-240).

Smith, então, levanta o seguinte paradoxo: se a música faz parte da construção de significado em um filme, tal característica não pode ser ativada no inconsciente, uma vez que, para tal, ela precisa ser percebida e interpretada pelo espectador. Entretanto, não deixa de destacar que tanto Gorbman quanto Flinn, embora próximas das teorias psicanalíticas, não ignoraram que a música possa ser “escutada” pelo espectador. O problema do modelo psicanalítico, diz o autor, é que ele não esclarece como o espectador muda de uma apreensão “inconsciente” para uma “consciente” dos efeitos da música como parte da narrativa fílmica (Smith, 1996: 236).

Mesmo eximindo as duas autoras, Smith não poupa ataques às abordagens psicanalíticas e ao conceito de Sutura e afirma que acha problemático fixar-se nestas ideias para a construção de um modelo teórico. Também provoca o leitor ao colocar outras questões. Por exemplo, se a ausência de um dispositivo, como a música, invalidaria o processo de Sutura (Smith, 1996: 238).

Sua hipótese principal, neste artigo, é de que os filmes estão frequentemente educando os seus espectadores sobre como “perceber” suas músicas e que isso pode ser mensurado, inclusive, pela autonomia (fora do texto fílmico) que a música alcançou, sobretudo entre os anos 1930 e 1940, no mercado hollywoodiano de vendas de partituras e álbuns. Ou seja, usa o sucesso da música de filmes, em termos de consumo, como argumento para comprovar a percepção consciente do espectador.

Smith irá aprofundar a reflexão sobre questões de mercado no livro *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, publicado dois anos após, em 1998. Nele, porém, ruma em direção ao uso da música popular no cinema, seja como idioma estilístico de composições originais ou em trilhas musicais formadas por compilações de canções (ou músicas) pré-existentes. Para tanto, foca sua análise nas décadas seguintes, especificamente na pressão do mercado e da indústria na conformação do estilo musical dos compositores hollywoodianos dos anos 1950 e 1960 que, notadamente, acoplaram elementos da música

popular em suas composições. Porém, introduz o tema levantando a interação entre a música popular e os filmes desde o cinema silencioso até a “época de ouro”, o que o leva, outra vez, a contra-argumentar a noção de melodias inaudíveis de Gorbman.

Os filmes de cada autor

Como é de se esperar, os quatro autores aqui contextualizados orquestram de modo singular os objetos caros às suas reflexões. Claudia Gorbman, por exemplo, dedica um capítulo inteiro ao estilo de Max Steiner, em função da influência e da presença numerosa de suas obras nos filmes da chamada “época de ouro”. Nele, afirma que a “música de fundo” é um elemento constitutivo importante para a narrativa clássica - a ponto de estar presente em todos os gêneros - e que princípios de composição, edição e mixagem norteiam a aderência da música à narrativa fílmica, bem como contribuem para a sua subordinação aos demais elementos.

Embora cite outros exemplos, *Alma em Suplício* (1945)² é o filme que conduz a descrição das principais características de Steiner: a predileção pela abundante presença de música não diegética em melodramas e as específicas articulações dos *leitmotifs* que, mesmo retornando inúmeras vezes, portam-se de forma discreta, ou seja, propositalmente poucos irão percebê-los ao longo do filme.

As análises de Caryl Flinn relacionam a música à nostalgia principalmente em dois filmes cujas trilhas musicais, harmonicamente construídas, evocam o desejo de trazer ao cotidiano algo que ficou perdido num outro tempo: *Curva do Destino* (1945)³ e *Serenata Prateada* (1941)⁴, exemplos do gênero *noir* e do melodrama feminino, respectivamente. Embora ao longo do livro o potencial utópico da música seja frisado em situações nas quais ela atua fora da diegese, os exemplos citados a trazem também inserida na ação, como parte de momentos que evocam um passado utópico, em muitas das sucessões de *flashbacks*. Em *Serenata Prateada*, por exemplo, a protagonista rememora, entre outras coisas, a época na qual trabalhou em uma loja de discos (local repleto de melodias), fato que inevitavelmente colabora para o tipo de reflexão que a autora propõe.

Já Kalinak prioriza uma pluralidade de exemplos ao invés de destacar um ou mais filmes de modo especial. Foca em compositores importantes como Max Steiner, Bernard

² O título original é *Mildred Pierce* e foi dirigido por Michael Curtiz.

³ *Detour*, de Edgar G. Ulmer.

⁴ *Penny Serenade*, de George Stevens.

Herrmann, Erich Korngold, David Raskin e o contemporâneo John Williams, entre outros, e elege gêneros consagrados como objetos de estudo, com destaque para os seguintes títulos: *O Delator* (1935), de John Ford; *Capitão Blood* (1935), de Michael Curtiz; *Laura* (1944), de Otto Preminger; *Soberba* (1942), de Orson Welles, *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock, e o Episódio V da saga *Star Wars*, *O império contra ataca* (1980), de Irvin Keshner. Além de dissecar exemplos narrativos calcados na música, enfatiza a continuidade de certos artifícios ao longo das décadas e, embora considere situações em que música e imagem potencializam divergências, demonstra que a ilusão fílmica é preservada neste estilo de composição típico da narrativa clássica.

Finalmente, o artigo de Jeff Smith destaca o filme *Um amor na tarde* (1957)⁵, cuja composição original, assinada por Franz Waxman, faz uso de seis melodias populares, entre elas o conhecido tema *Fascinação*, de F.D. Marchetti. Este tema percorre a trilha musical de várias formas: como fundo discreto, cantarolada e assoviada pelos protagonistas, executada diegeticamente por um grupo de ciganos, como intervenção de natureza épica (não diegética) via orquestração grandiosa, entre outros. Por ser um tema muito conhecido, certamente ele é facilmente percebido pelo espectador. Smith, que não ignora esse fato, defende-se ao escolher justamente esse objeto explicando que, para ele, o que importa não é exatamente o tipo de escuta geral (perceptível ou não) que está em questão, mas sim evidenciar como, nesse filme, a condição de escuta difere o tempo todo, fato amplamente ignorado pelas teorias de cunho psicanalítico. Diante desse quadro, é tentador não nos questionarmos, por exemplo, sobre como Smith analisaria *Alma em Suplício* e Gorbman, *Um amor na tarde*. Porém, mais do que explicitar a polêmica em torno da ideia de melodias inaudíveis, o que desejamos, neste artigo, é destacar que esses e outros autores, de forma rigorosa, ouvem, percebem, analisam e reconhecem a importância da música no cinema. Neste sentido, todos somam forças para, a cada nova publicação, colaborarem de forma concreta para que a música de cinema seja conscientemente percebida enquanto área reflexiva consistente, no *corpus* maior de suas disciplinas geradoras.

⁵ *Love in the afternoon*, de Billy Wilder.

Referências Bibliográficas:

- ARNHEIM, Rudolf [1938] “A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film” in: *Film Sound: theory and practice*. WEIS, E. & BELTON, J. (eds.) New York: Columbia University Press, 1985.
- BORDWELL, David; STEIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. *Classical Hollywood Cinema: Film, Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BORDWELL, D. & THOMPSON, K. *Film Art: an introduction* (4th ed.). New York: McGraw-Hill, 1993.
- BUHLER, James; FLINN, Caryl & NEUMEYER, David. (eds.) *Music and Cinema*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.
- CARROLL, Noël. “Popular Film and TV” (cap. IX, part II *Notes on Movie Music*) in: *Theorizing The Moving Image*. Cambridge: University Press, 1996, pp. 139-145.
- CLAIR, René [1930] “The art of Sound” in: *Film Sound: theory and practice*. WEIS, E. & BELTON, J. (eds.) New York: Columbia University Press, 1985.
- EISENSTEIN, Sergei et al. [1928] “A Statement” in: *Film Sound: theory and practice*. WEIS, E. & BELTON, J. (eds.) New York: Columbia University Press, 1985.
- EPSTEIN, Jean. [1947] “Slow-Motion Sound” in: *Film Sound: theory and practice*. WEIS, E. & BELTON, J. (eds.) New York: Columbia University Press, 1985.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- FLINN, Caryl. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- KALINAK, Kathryn. *Settling the Score: Music and Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- KIVY, Peter. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca, NY.: Cornell University Press, 1990.
- NEUMEYER, David & BUHLER, James. “Film Music/Film Studies” in: *Journal of the American Musicological Society* 47, no. 2, 1994, 364-85.
- SMITH, Jeff. “Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of film Music” in: *POST-THEORY - Reconstructing Film Studies*. BORDWELL, D. & CARROLL, N. (eds.) Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

SMITH, Jeff. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.