

Textos e versões

Composição para Filmes.
De Theodor Adorno &
Hanns Eisler

Marcello Amalfi¹
Tradução e notas complementares.

Resumo

Publica-se a primeira parte da tradução da obra *Composing for Films*, de Theodor Adorno & Hanns Eisler. A obra é um marco nos estudos de dramaturgia musical.

Palavras-chave: Dramaturgia musical, música para filmes, Adorno, Eisler.

Abstract

The first part of the translation of the work Composing for Films, by Theodor Adorno & Hanns Eisler, is now published. The work is a landmark in the studies of musical dramaturgy.

Keywords: Musical Dramaturgy, Music for films, Adorno, Eisler.¹

1 NE. Maestro, Compositor e Pesquisador. Esta tradução integra suas investigações de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, a partir do projeto “MÚSICA DAS ARTES DA CENA: REFLEXÕES E CAMINHOS PARA SUA CRIAÇÃO (a partir de uma análise das proposições do livro *Composing for the Films*, de Theodor Adorno e Hanns Eisler).” Nesta tradução temos três tipos de notas: notas dos autores, não marcadas; notas do tradutor, marcadas como NT; e notas do editor/revisor técnico, marcadas como NE.

Conteúdo

Prefácio

Introdução

- 1 Preconceitos e hábitos ruins
- 2 Função e Dramaturgia
- 3 Os novos recursos musicais
- 4 Aspectos Sociológicos
- 5 Elementos de estética
- 6 O Compositor e o Processo de Produção de Filmes
- 7 Sugestões e Conclusões

Apêndice

Relatório sobre o Projeto Música para Filmes

Quatorze maneiras de descrever a chuva

Prefácio

Este pequeno livro, um relato de experiências teóricas e práticas com a música do cinema, é o resultado do *Film Music Project* da New School for Social Research, financiado pela Fundação Rockefeller². Quando assumi a direção deste Projeto, já estava previsto que os resultados teriam de ser publicados. Os vários anos que passei em Hollywood possibilitaram que eu expandisse o livro considerando os problemas da música dentro da configuração prática da indústria cinematográfica. No entanto, eu não almejei uma conclusão sistemática, tampouco pretendi fazer um levantamento da música cinematográfica contemporânea e suas tendências. O ponto de vista norteador foi o do compositor que tenta se conscientizar das exigências, condições e obstáculos intrínsecos ao seu ofício.

O *Film Music Project* está em dívida com Alvin Johnson, presidente emérito da New School; sua reitora, Clara Mayer; e John Marshall da Fundação Rockefeller, sem cuja cooperação ativa este estudo nunca viria a ser realizado.

Em relação ao presente livro, meus agradecimentos vão, acima de tudo, a T. W. Adorno, que conduziu a divisão musical de outro empreendimento Rockefeller, o *Princeton Radio Research Project*. Os problemas com os quais ele teve de se preocupar eram os de aspecto social, musical e mesmo técnico, intimamente relacionados com o cinema. As teorias e formulações apresentadas aqui evoluíram da cooperação com ele em questões estéticas e sociológicas gerais, bem como em questões puramente musicais.

2 NE. Localizada em Nova York, recebeu exilados europeus tanto entre as guerras como após o colapso dos regimes totalitários. Link: <https://www.newschool.edu/nssr/>

Desejo mencionar os nomes de Clifford Odets, Jean Renoir e Harold Clurman, cujo contato foi muito importante. Referência deve ser feita também ao poeta Bertolt Brecht, que destaca ao longo de sua obra os elementos gestuais da música.

A arte de Charles Chaplin provou ser uma inspiração contínua.

Finalmente, desejo expressar meus agradecimentos a George MacManus e Norbert Guterman por sua ajuda na tradução e edição do manuscrito. Os editores Harcourt, Brace and Company e Faber and Faber gentilmente permitiram o uso de citações e exemplos musicais de *The Film Sense* de Serge Eisenstein e *Film Music* de Kurt London.

HANNS EISLER³

Los Angeles, Califórnia

3 NE. A primeira edição do livro saiu em 1947, publicada pela Oxford University Press, apenas no nome de Hanns Eisler. Em 1949 saiu a edição alemão da obra, com algumas pequenas modificações.

Introdução

O filme não pode ser entendido isoladamente, como uma forma específica de arte; é compreensível apenas como o meio mais característico da indústria cultural contemporânea, que utiliza as técnicas de reprodução mecânica. As mensagens populares veiculadas por esta indústria não devem ser concebidas como uma arte originalmente criada pelas massas. Essa arte não existe mais ou ainda não existe. Até mesmo os vestígios de arte folclórica espontânea morreram nos países industrializados; na melhor das hipóteses, ela subsiste em regiões agrárias atrasadas. Nesta era industrial avançada, as massas são compelidas a buscar relaxamento e descanso, a fim de restaurar a força de trabalho que foi gasta no alienado processo de trabalho; e essa necessidade é a matéria base da cultura de massa. Nela surgiu a poderosa indústria do entretenimento, que constantemente produz, satisfaz e reproduz novas necessidades.

A indústria cultural não é um produto do século XX; no entanto, foi apenas no decorrer das últimas décadas que ela foi monopolizada e totalmente organizada. E, por causa desse processo, ela assumiu um caráter inteiramente novo – tornou-se inevitável. Gosto e receptividade tornaram-se amplamente padronizados; e, apesar da multiplicidade de produtos, o consumidor tem apenas uma aparente liberdade de escolha. A produção foi dividida em campos administrativos, e tudo o que passa pela maquinaria carrega a sua marca – é pré-digerido, neutralizado e nivelado para baixo. A velha distinção entre arte séria e arte popular, entre arte de baixa qualidade e arte autônoma e refinada, não se aplica mais. Toda arte, como uma forma de preenchimento do tempo de lazer, tornou-se entretenimento, embora ela absorva materiais e formas da arte autônomas tradicionais como parte do chamado “patrimônio cultural”. É

esse mesmo processo de fusão que abole a autonomia estética: aquilo que acontece com a *Sonata ao Luar*, quando é cantada por um coro e tocada por uma orquestra supostamente mística, agora realmente acontece com tudo⁴. A arte que não gera rendimentos é completamente desligada do consumo e conduzida ao isolamento. Tudo é desmontado, tem roubado seu significado real, e depois é remontado novamente. O único critério desse procedimento é alcançar o consumidor da maneira mais eficaz possível. A arte manipulada é a arte do consumidor.

De todas as mídias da indústria cultural, o cinema, por ser o mais abrangente, mostra com mais clareza essa tendência à fusão. O desenvolvimento e a integração de seus elementos técnicos – imagens, palavras, som, roteiro, atuação e fotografia – colocaram em paralelo certas tendências sociais para a fusão de valores culturais tradicionais que se tornaram *commodities*. Essas tendências eram operantes anteriormente – nos dramas musicais de Wagner, no teatro neo-romântico de Reinhardt, e nos poemas sinfônicos de Liszt e Strauss; posteriormente, elas foram consumadas no filme como a fusão do drama, do romance psicológico, das novelas baratas, da opereta, do concerto sinfônico e da revista.

O *insight* crítico sobre a natureza da cultura industrializada não implica glorificação sentimental do passado. Não é por acaso que essa cultura prospera parasitariamente nos produtos da velha era individualista. O velho modo de produção individualista não deve ser confrontado necessariamente como superior a ela, tampouco a tecnologia como tal deve ser considerada responsável pela barbárie da indústria cultural. Por outro lado, os avanços técnicos, que são os triunfos da indústria cultural, não devem ser aceitos em todas as circunstâncias. Quais recursos técnicos devem ser usados na arte precisam ser determinados por requisitos intrínsecos. A tecnologia abre oportunidades ilimitadas para a arte no futuro e, mesmo nos filmes mais pobres, há momentos em que tais oportunidades são impressionantemente aparentes. Mas o mesmo princípio que abriu tais oportunidades também as vinculou aos grandes negócios. Uma discussão sobre cultura industrializada deve mostrar a interação desses dois fatores: as potencialidades estéticas da arte de massa no futuro, e seu caráter ideológico no presente.

As páginas a seguir são uma contribuição parcial para esta tarefa. Nelas tratamos de um segmento estritamente delimitado da indústria cultural, nomeadamente as potencialidades tecnológicas e sociais, e as contradições da música em relação aos filmes.

4 NE. Referência à Sonata para Piano n. 14 (op. 27 n.2.), de Bethoven, terminada em 1801.

Capítulo Um: Preconceitos e hábitos ruins

O caráter da música para cinema foi determinado pela prática cotidiana. Foi uma adaptação em parte às necessidades imediatas da indústria cinematográfica, em parte a qualquer clichê musical e ideias sobre música que eventualmente eram atuais. Como resultado, uma série de padrões empíricos - regras de ouro - foram desenvolvidos, que correspondiam àquilo que a gente de cinema chamava de senso comum. Essas regras agora tornaram-se obsoletas com o desenvolvimento técnico do cinema, bem como da música autônoma, mas ainda assim persistiram com tanta tenacidade como se tivessem suas raízes em uma sabedoria antiga, e não em hábitos ruins. Elas se originaram no meio intelectual de Tin Pan Alley; e por causa de considerações práticas e problemas de pessoal, eles se entrincheiraram tanto que, mais do que qualquer outra coisa, impediram o progresso da música do cinema⁵. Eles só parecem fazer sentido como consequência da padronização dentro da própria indústria, que exige práticas padronizadas em todos os lugares.

Além disso, essas regras de ouro representam uma espécie de pseudo-tradição que remonta aos dias da espontaneidade e do artesanato, dos shows de medicina e dos vagões cobertos. E é precisamente essa discrepância entre práticas obsoletas e métodos de produção científica o que caracteriza todo o sistema. Os dois aspectos são inseparáveis em princípio, e ambos estão sujeitos a críticas. A compreensão pública do caráter antiquado dessas regras deveria ser suficiente para quebrar seu domínio.

5 NE. Referência às casas editoriais e compositores que determinaram a sonoridade da canção popular entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX a partir de Nova York.

Exemplos típicos desses hábitos, selecionados ao acaso, serão discutidos aqui a fim de mostrar concretamente o nível em que o problema da música do cinema é tratado hoje.

O Leitmotiv

A música do cinema ainda é remendada por meio de *leitmotifs*⁶. A facilidade com que são lembrados fornece pistas definitivas para o ouvinte, e também são uma ajuda prática para o compositor em sua tarefa de composição sob pressão. Ele pode citar onde, de outra forma, teria que inventar.

A ideia do *leitmotiv* é popular desde os dias de Wagner⁷. Sua popularidade estava em grande parte relacionada ao uso de *leitmotifs*. Eles funcionam como marcas registradas, por assim dizer, pelas quais pessoas, emoções e símbolos podem ser identificados instantaneamente. Eles sempre foram o meio mais elementar de elucidação, o fio pelo qual os inexperientes musicalmente se orientam. Eram martelados no ouvido do ouvinte por repetição persistente, muitas vezes com quase nenhuma variação, da mesma forma que uma nova música é tocada ou como uma atriz de cinema é popularizada por seu penteado. Era natural supor que este dispositivo, por ser tão fácil de pegar, seria particularmente adequado para filmes, que se baseiam na premissa de que devem ser facilmente compreendidos. No entanto, a verdade dessa suposição é apenas ilusória.

As razões para isso são, em primeiro lugar, técnicas. O caráter fundamental do *leitmotiv* – sua saliência e brevidade – estava relacionado às dimensões gigantescas dos dramas musicais wagnerianos e pós-wagnerianos. Só porque o *leitmotiv* como tal é musicalmente “rudimentar”, ele requer uma grande tela musical se se quer adquirir um significado estrutural para além daquele de uma placa de sinalização. A atomização do elemento musical é acompanhada pelas dimensões heróicas da composição como um todo. Essa relação é totalmente ausente no filme, que requer a contínua interrupção de um elemento por outro, em vez de uma continuidade. As cenas em constante mudança são características da estrutura dos filmes. Musicalmente, também, formas mais curtas prevalecem, e o *leitmotiv* é inadequado aqui por razão dessa brevidade das formas que devem ser completas em si mesmas. A música do cinema é tão facilmente compreendida que não necessita de *leitmotiv* para servir de

6 NE. O termo refere-se a uma prática recorrente em obras dramático-musicais de se associar sons a figuras ou situações extramusicais. O termo “leitmotif” ou “leitmotiv” significa “motivo condutor” ou “motivo guia”.

7 Um proeminente compositor de Hollywood, em entrevista citada nos jornais, declarou que não há diferença fundamental entre seus métodos de composição e os de Wagner. Ele, igualmente, usa o *leitmotiv*.

placa de sinalização, e sua dimensão limitada não permite a expansão adequada do *leitmotiv*.

Considerações semelhantes aplicam-se com relação ao problema estético. O leitmotiv wagneriano está inseparavelmente conectado à natureza simbólica do drama musical. O leitmotiv não é pensado para meramente caracterizar pessoas, emoções ou coisas, embora esta seja a concepção predominante. Wagner concebeu seu propósito como o de prover uma atribuição de significado metafísico aos eventos dramáticos. Quando no Anel as tubas executam estrondosamente o *leitmotiv* do Valhalla, não é meramente para indicar a morada de Wotan⁸. Wagner pretendia também conotar a esfera da “sublimidade”, a vontade cósmica, e o princípio primordial. O *leitmotiv* foi inventado essencialmente para esse tipo de simbolismo. Não há lugar para isso no filme, que busca retratar a realidade. Aqui a função de *leitmotiv* foi reduzida ao nível de um laçao musical, que anuncia seu mestre com um ar importante, embora o eminente personagem seja claramente reconhecível por todos. A técnica eficaz do passado torna-se, portanto, uma mera duplicação, ineficaz e anti-econômica. Ao mesmo tempo, uma vez que não pode ser desenvolvido em todo o seu significado musical no filme, seu uso leva a uma extrema pobreza de composição.

Melodia e Eufonia

A demanda por melodia e eufonia não é apenas considerada óbvia, mas também uma questão de gosto do público, conforme representada no consumidor. Não negamos que produtores e consumidores em geral concordam com relação a essa demanda. Mas os conceitos de melodia e eufonia não são tão evidentes quanto geralmente se acredita. Ambas são, em grande medida, categorias históricas convencionalizadas.

O conceito de melodia ganhou ascendência pela primeira vez no século XIX em conexão com o novo *Kunstlied*, especialmente o de Schubert⁹. A melodia foi concebida como o oposto do “tema” do classicismo vienense de Haydn, Mozart e Beethoven.¹⁰ Ela denota uma sequência tonal, constituindo não tanto

8 NE. Referência à tetralogia *O Anel do Nibelungo*, de Richard Wagner, apresentada em forma completa pela primeira vez em Bayreuth, em 13 de agosto de 1876.

9 NE. *Kunstlied* ou simplesmente *Lied* diz respeito à tradição de canção erudita alemã, especialmente a colocar em música poemas do Romantismo, entre os séculos XVIII e XIX. Em inglês muitas vezes usa-se o termo Art Song.

10 Na verdade, o conceito moderno de melodia se fez sentir tão cedo quanto dentro do classicismo vienense. Em nenhum lugar o caráter histórico desse conceito aparentemente natural se torna mais manifesto do que na famosa crítica sobre Mozart escrita por Hans Georg Naegeli, o contemporâneo suíço dos classicistas vienenses, que agora está acessível em uma reimpressão editada por Willi Reich. A história da música geralmente reconhece como um dos maiores méritos de Mozart o fato de ele ter introduzido o elemento da possibilidade do →

o ponto de partida de uma composição, mas uma entidade independente que é fácil para ouvir, cantável e expressiva. Essa noção levou ao tipo de presença melódica para a qual a língua alemã não possui um termo específico, mas que a palavra inglesa “*tune*” expressa com bastante precisão. Isso consiste em primeiro lugar no fluxo ininterrupto de uma melodia na voz mais aguda, de tal forma que a continuidade melódica pareça natural, pois é quase possível adivinhar de antemão exatamente o que se seguirá. O ouvinte insiste zelosamente pelo seu direito a essa antecipação, e se sente enganado se ela lhe é negada. Esse fetichismo em relação à melodia, que em certos momentos da última parte do período romântico suplantou todos os outros elementos da música, algeou o próprio conceito de melodia.

Hoje, o conceito convencional de melodia é baseado em critérios do tipo mais grosseiro. A fácil inteligibilidade é garantida pela simetria harmônica e rítmica, e pelo parafrasear de procedimentos harmônicos aceitos; a afinação é assegurada pela preponderância de pequenos intervalos diatônicos. Esses postulados assumiram a aparência de uma lógica, devido à rígida institucionalização dos costumes vigentes em que tais critérios são obtidos automaticamente. Nos dias de Mozart e Beethoven, quando o ideal estilístico de composição em filigrana dominava, o postulado da predominância de uma melodia previsível na voz mais aguda dificilmente teria sido compreendido. A melodia “natural” é uma invenção da imaginação, um fenômeno extremamente relativo, ilegitimamente absolutizado – nem obrigatório, nem um constituinte *a priori* do material, mas um procedimento entre muitos, escolhido para uso exclusivo.

A demanda convencional por melodia e eufonia está constantemente em conflito com os requisitos objetivos do filme. O pré-requisito da melodia é que o compositor seja independente, no sentido de que sua seleção e invenção se relacionem com situações que forneçam inspiração lírico-poética específica. Isso está fora de cogitação no que diz respeito ao filme. Toda sua música no filme está sob o signo da utilidade, ao invés da expressividade lírica. Além do

canto na forma sonata, em particular o complexo do segundo tema. Essa inovação, em grande parte responsável pelas mudanças musicais que levaram à cristalização da posterior *Lied*, não foi de forma alguma saudada com entusiasmo em todos os círculos. Para Naegeji, que certamente era tacanho e dogmático, mas tinha idéias filosóficas bastante articuladas sobre estilo musical, a síntese da escrita instrumental de Mozart e a possibilidade do canto pareceu tão chocante quanto seria uma composição moderna avançada para um viciado em música popular de hoje. Ele culpa Mozart, que agora é considerado pelo público musical como o maior representante da pureza estilística, pela falta do gosto e de estilo. A seguinte passagem é característica: “Seu gênio [de Mozart] era grande, mas seu defeito, o uso excessivo de contraste, era igualmente grande. Isso era ainda mais questionável em seu caso porque ele contrastava continuamente o não instrumental com o instrumental, a possibilidade do canto com o jogo livre das canções. Isso era anti-artístico, como é em todas as artes. Assim que o contraste contínuo se torna o efeito principal, a bela proporção das partes é necessariamente negligenciada. Esta falha estilística pode ser descoberta em muitas das obras de Mozart: (Hans Georg Naegeli, *Von Bach zu Beethoven*, Benno Schwabe & Co., Basel, 1946, p. 48-9.)

fato de que a inspiração lírico-poética não poder ser esperada do compositor para o cinema, esse tipo de inspiração iria contradizer a função de embelezamento e subordinação que a prática industrial ainda impõe ao compositor.

Ademais, o problema da melodia como “poética” é tornado insolúvel pela convencionalidade da noção popular de melodia. A ação visual no filme tem, é claro, uma irregularidade e assimetria prosaicas. Ela reivindica ser a vida fotografada; e, como tal, todo filme é um documentário. Como resultado, há uma lacuna entre o que está acontecendo na tela e a simetricamente articulada melodia convencional. Um beijo registrado não pode de fato ser sincronizado com uma frase musical de oito compassos. A disparidade entre simetria e assimetria torna-se particularmente acentuada quando a música é usada para acompanhar fenômenos naturais, como nuvens passageiras, nasceres do sol, vento e chuva. Esses fenômenos naturais poderiam inspirar poetas do século XIX; porém, enquanto registrados, eles ficam essencialmente irregulares e não rítmicos, excluindo assim aquele elemento de ritmo poético com o qual a indústria cinematográfica os associa. Verlaine poderia escrever um poema sobre a chuva na cidade, mas não se pode cantarolar uma música que acompanha a chuva reproduzida na tela.

Mais do que qualquer outra coisa, a demanda por melodia a qualquer custo e em todas as ocasiões tem sufocado o desenvolvimento da música cinematográfica. A alternativa certamente não é recorrer ao não melódico, mas libertar a melodia dos grilhões convencionais.

Apagamento¹¹

Um dos preconceitos mais difundidos na indústria cinematográfica é a premissa de que o espectador não deve estar consciente da música. A filosofia por trás dessa crença é uma vaga noção de que a música deve ter um papel subordinado em relação à imagem. Via de regra, o filme representa ação com diálogo. As considerações financeiras e o interesse técnico concentram-se no ator; qualquer coisa que possa obscurecê-lo é considerada perturbador. As indicações musicais nos roteiros são geralmente esporádicas e indefinidas. A música até agora não foi tratada de acordo com suas potencialidades específicas. É tolerada como uma estranha que é de alguma forma considerada indispensável, em parte por causa de uma necessidade genuína, e em parte por conta da ideia fetichista de que os recursos técnicos existentes devem ser explorados ao máximo.¹²

11 NE. No original “unobtrusiveness”, relativo a não ser observável, percebido. Algo ou fato que passa pela redução de sua presença ou impacto.

12 No domínio dos filmes, o termo “técnica” tem um duplo significado que pode facilmente levar à confusão. Por um lado, a técnica é o equivalente a um processo industrial para a →

Apesar da opinião frequentemente reiterada pelos magos da indústria cinematográfica, com a qual muitos compositores concordam, a tese de que a música deve ser “discreta” é questionável¹³. Existem, sem dúvida, situações nos filmes em que o diálogo deve ser enfatizado, e nas quais configurações com primeiros planos musicais detalhados seriam perturbadoras. Também parece certo que essas situações às vezes exijam complementação acústica. Mas, precisamente, quando esse requisito é levado a sério, a inserção de música supostamente “discreta” torna-se duvidosa. Em tais situações, um acompanhamento de som extramusical aproximaria mais do realismo do filme. Se, em vez disso, música for usada, música que se espera que seja música de verdade mas que não deve ser percebida, o efeito é aquele descrito em uma canção de ninar alemã:

Ich weiss ein schönes Spiel
Ich mal mir einen Bart,
Und halt mir einen Fächer vor,
Dass niemand ihn gewahrt.

[Eu conheço um jogo bacana:
Eu me enfeito com uma barba
E me escondo atrás de um leque
Para que eu não pareça muito estranho.]¹⁴

Na prática, o requisito desse apagamento é geralmente satisfeito não por uma aproximação de sons não musicais, mas pelo uso de música banal. Conseqüentemente, a música deve ser “discreta” no mesmo sentido que as seleções de *La Bohème* tocadas em um restaurante.

Além disso, a “música discreta”, tida como a solução típica do problema, é apenas uma, e certamente a menos importante, de muitas soluções possíveis. A inserção da música deve ser planejada junto com a escrita do roteiro, e a questão de saber se o espectador deve estar ciente da música é uma questão a ser decidida em cada caso de acordo com as exigências dramáticas do roteiro. A interrupção da ação por um episódio musical desenvolvido pode ser um importante artifício artístico. Por exemplo, em um filme antinazista, no

produção de bens: por ex. a descoberta de que imagem e som podem ser gravados na mesma película é comparável à invenção do freio a ar. O outro significado de “técnica” é estético. Designa os métodos pelos quais uma intenção artística pode ser realizada adequadamente. Enquanto o tratamento técnico da música nos filmes sonoros era essencialmente determinado pelo fator industrial, houve uma necessidade da música desde o início, devido a certos requisitos estéticos. Até agora nenhuma relação nítida entre os fatores foi estabelecida, nem na teoria nem na prática (Cf. cap. 5).

13 NE. Entre aspas para marcar uma tradução mais irônica de “unobtrusive”.

14 NE. Tradução a partir do alemão: “Eu conheço um jogo legal/eu pinto uma barba em mim/então me escondo atrás de um leque, pra que ninguém a perceba.”

ponto em que a ação se dispersa em detalhes psicológicos individuais, uma peça musical excepcionalmente séria ocupa toda a percepção. Seu movimento ajuda o ouvinte a se lembrar dos incidentes essenciais, e a concentrar sua atenção na situação como um todo. É verdade que, neste caso, a música é exatamente o oposto do que convencionalmente se espera que seja. Ela não exprime mais os conflitos de personagens individuais, nem convence o espectador a se identificar com o herói; ao contrário, ela o traz de volta da esfera da privacidade para a grande questão social. Em filmes de um tipo inferior de entretenimento – musicais e revistas dos quais todo traço de psicologia dramática é eliminado – encontra-se, mais frequentemente do que em qualquer outro lugar, rudimentos deste dispositivo de interrupção musical, e o uso independente da música em canções, danças e *finales*.

Justificativa Visual

O problema está menos relacionado com regras do que com as tendências, que já não são tão importantes como eram há alguns anos, mas ainda assim devem ser tidas em consideração. O temor de que o uso da música até certo ponto em que seria completamente impossível em uma situação real pareça ingênuo ou infantil, ou que imponha ao ouvinte um esforço de imaginação que possa distraí-lo da questão principal, leva a tentativas de justificar este uso de uma forma mais ou menos racionalista. Assim, muitas vezes são tramadas situações nas quais é supostamente natural que a personagem principal pare e cante, ou que a música que acompanha uma cena de amor se torne plausível ao se ter o herói ligando o rádio ou um fonógrafo.

O que segue é um exemplo típico. O herói está esperando por sua cara metade. Nenhuma palavra é dita. O diretor percebe a necessidade de se preencher o silêncio. Ele conhece o perigo da inação, da ausência de suspense e, portanto, prescreve música. Ao mesmo tempo, porém, ele coloca tanta ênfase na representação objetiva da continuidade psicológica, que uma irrupção gratuita da música o atinge como um risco. Assim, ele recorre ao truque mais trivial para evitar a trivialidade, e faz o herói se voltar para o rádio¹⁵. A desgaste desse artifício é ilustrado por aquelas cenas em que o herói se acompanha “de maneira realista” ao piano por cerca de oito compassos, após o que é substituído por uma grande orquestra e coro, ainda que sem uma mudança de cena. Na medida em que esse artifício, que foi obtido nos primórdios dos filmes sonoros, ainda é aplicado, ele impede o uso da música como um genuíno elemento de contraste. A música se torna um acessório do roteiro, uma espécie de propriedade acústica do palco.

15 No original “most artless trick in order to avoid artlessness”.

Ilustração

Há uma piada pronta muito comum em Hollywood: “Passarinho canta, a música canta”. A música deve seguir os incidentes visuais e ilustrá-los, quer seja imitando-os diretamente, quer seja usando clichês que são associados ao humor e ao conteúdo da imagem. O material preferido para imitação é “a natureza”, no sentido mais superficial da palavra, isto é, como a antítese do urbano - aquele domínio no qual as pessoas deveriam ser capazes de respirar livremente, estimuladas pela presença de plantas e animais. Esta é uma versão vulgar e estereotipada do conceito de natureza que prevaleceu na poesia do século XIX. A música é preparada para acompanhar letras vulgares. Particularmente, filmagens de paisagens sem ação parecem chamar por um acompanhamento musical, os quais então se acomodam aos padrões programáticos obsoletos. Os picos de montanhas invariavelmente invocam *tremolos* de instrumentos de cordas pontuados por motivo na trompa como uma chamada. O rancho para o qual o herói viril fugiu com a heroína sofisticada é acompanhado por murmúrios da floresta e uma melodia de flauta. Uma lenta valsa combina com uma cena ao luar em que um barco desce um rio ladeado por salgueiros-chorões.

O que está em questão aqui não é o princípio da ilustração musical. Certamente a ilustração musical é apenas um entre tantos recursos dramáticos, mas está tão sobrecarregado que merece um descanso, ou pelo menos, deveria ser usado com o maior discernimento. Isso é o que geralmente falta na prática predominante. Música moldada para se adequar ao estereótipo “a natureza” é reduzida ao caráter de um dispositivo {*gadget*} barato produtor de emoção {*mood*}, e os padrões associativos são tão familiares que realmente não há ilustração de nada, mas apenas o desencadear da resposta automática: “Aha, a natureza!”

O uso ilustrativo da música hoje resulta em duplicação infeliz. É anti-econômico, exceto onde efeitos bastante específicos são esperados, ou uma interpretação rápida da ação da imagem. As velhas óperas deixavam um certo espaço de manobra em seus arranjos cênicos para o que é vago e indefinido; isso poderia ser preenchido com *tone painting*¹⁶. A música da era wagneriana era, na verdade, um meio de elucidação. Mas no cinema, tanto a imagem quanto o diálogo são hiper explícitos. A música convencional não pode acrescentar nada à essa qualidade do que já está explícito, mas, ao invés disso, pode prejudicá-la, uma vez que mesmo os piores efeitos musicais padronizados falham ao tentarem acompanhar a elaboração concreta da ação na tela. Mas se a função elucidativa é abandonada como supérflua, a música nunca deve tentar acompanhar ocorrências precisas de maneira imprecisa. Ela deve se ater à sua tarefa – mes-

16 NT. Sons musicais representando literalmente palavras, imagens ou eventos.

mo que seja tão questionável quanto a de criar uma disposição emocional – renunciando a função de repetir o óbvio. Uma ilustração musical ou deve ser ela mesma hiper explícita – super iluminada, por assim dizer, e, portanto, interpretativa – ou deve ser omitida. Não há desculpa para melodias de flauta que forcem o canto de um pássaro dentro um padrão de acordes com nonas maiores.

Geografia e História

Quando a cena se passa em uma cidade holandesa, com seus canais, moinhos de vento e sapatos de madeira, espera-se que o compositor vá até a biblioteca do estúdio para encontrar uma canção folclórica holandesa, a fim de usar seu tema como base de trabalho. Como não é fácil reconhecer uma canção folclórica holandesa pelo que ela é, especialmente quando foi submetida aos caprichos de um arranjador, esse procedimento parece duvidoso. Aqui, a música é usada da mesma forma que figurinos ou cenários, mas sem um efeito caracterizador tão forte. Um compositor pode alcançar algo mais convincente escrevendo sua própria música com base em uma dança de aldeia para meninas holandesas do que agarrando-se ao original. De fato, a música folclórica atual de todos os países – exceto aquela que está basicamente fora da música ocidental – tende a uma certa mesmice, em contraste com as linguagens artísticas diferenciadas. Isso ocorre porque ela se baseia em um número limitado de fórmulas rítmicas elementares associadas a festividades, danças comunitárias e semelhantes. É tão difícil distinguir entre as características temperamentais das danças polonesas e espanholas, particularmente na forma convencionalizada que elas assumiram no século 19, quanto é discernir a diferença entre as canções de hillbilly e o Schnaderhüpferln da Alta Baviera¹⁷. Além disso, a música cinematográfica comum tem uma necessidade irresistível de seguir o padrão do “apenas música folclórica”. Características nacionais específicas podem ser capturadas musicalmente apenas se a contrapartida musical de embandeirar a cena com emblemas nacionais como uma exposição não for utilizada. Relacionado a isso está a prática de se investir em filmes de época com a música do período histórico correspondente. Isso lembra concertos em que senhoras idosas com vestidos de aro tocam entediadas peças pré-Bachianas para cravo à luz de velas em palácios barrocos. O absurdo de tais arranjos de “arte aplicada” é flagrante em contraste com a técnica do filme, que é necessariamente moderna. Se os filmes de época devem existir, eles podem existir melhor servidos pelo uso livre de recursos musicais avançados.

17 NE. Hillbilly: termo muitas vezes depreciativo para se referir a pessoas brancas das áreas rurais próximas ao rio Mississippi, nos Estados Unidos. Sinônimo de “caipira”. Schnaderhüpferln: canções animadas de improviso de caráter humorístico e provocativo, em forma de verso de quadras, típicas da Baviera e da Áustria.

Música pronta {Stock Music}

Uma das piores práticas é o uso incessante de um número limitado de peças musicais desgastadas que são associadas a determinadas situações de tela em razão de seus títulos reais ou tradicionais. Assim, a cena de uma noite de luar é acompanhada pelo primeiro movimento da *Sonata ao Luar*, orquestrada de uma forma que contradiz completamente o seu significado, porque a melodia de piano – sugerida por Beethoven com o máximo critério – é tornada intrusiva e ricamente sublinhada por instrumentos de cordas. Para tempestades, é usada a Abertura de *Guilherme Tell*; para casamentos, a marcha de *Lohengrin* ou a *Marcha Nupcial* de Mendelssohn. Essas práticas – à propósito, elas estão diminuindo e são mantidas apenas em filmes baratos – correspondem à popularidade de peças que são marca registrada na música clássica, como o *Concerto em Mi bemol* de Beethoven, que alcançou uma popularidade quase fatal sob o título apócrifo de *O Imperador*, ou a *Sinfonia Inacabada* de Schubert. A atual popularidade desta está, em certa medida, conectada com a ideia de que o compositor morreu antes dela ser concluída, enquanto ele simplesmente a deixou de lado anos antes de sua morte. O uso de músicas clássicas que são marcas registradas é um incômodo, embora deva ser reconhecido que a fé infantil na força simbólica eterna de certas marchas nupciais ou marchas fúnebres ocasionalmente tem um aspecto redentor, quando elas são comparadas com partituras originais fabricadas sob encomenda.

Clichês

Todas essas questões estão relacionadas a um estado geral das coisas. A produção em massa de filmes levou à elaboração de situações típicas, crises emocionais sempre recorrentes, e métodos padronizados de suscitar o suspense. Eles correspondem a efeitos clichê na música. Mas a música é frequentemente colocada em xeque exatamente quando efeitos particularmente característicos são procurados por causa do “disposição emocional{mood}” ou do suspense. O poderoso efeito pretendido não ocorre, porque o ouvinte foi familiarizado ao estímulo por inúmeras passagens análogas. Psicologicamente, todo o fenômeno é ambíguo. Se a tela mostra uma casa de campo pacífica enquanto a música produz sons sinistros familiares, o espectador sabe imediatamente que algo terrível está para acontecer, e assim o acompanhamento musical tanto intensifica o suspense quanto o anula ao trair a sequência.

Como em muitos outros aspectos do cinema contemporâneo, não é a padronização como tal que é questionável aqui. Filmes que francamente seguem um padrão estabelecido, como “*faroestes*” ou de *gângsters* e de terror, muitas vezes são, de certa forma, superiores a pretensiosos filmes de primeira classe. O que é questionável é o caráter padronizado de filmes que

alegam serem únicos; ou, por outro lado, o disfarce individual do modelo padronizado. Isso é exatamente o que acontece na música. Assim, por exemplo, arpejos de instrumentos de cordas latejantes e torrenciais – que levam ao que Wagner certa vez chamara de “motivo agitado” – são utilizados sem rima ou razão, e nada pode ser mais risível para qualquer um que os reconhece pelo que eles são.

Essas convenções musicais são ainda mais duvidosas porque seu material é geralmente retirado da fase mais recente da música autônoma, o que ainda se passa por “moderno” nos filmes. Quarenta anos atrás, quando o impressionismo e o exotismo musicais estavam no seu auge, a escala de tons inteiros era considerada um dispositivo musical particularmente estimulante, desconhecido e “colorido”. Hoje, a escala de tons inteiros é enfiada na introdução de todo sucesso popular, ainda que no cinema ela continue a ser usada como se tivesse acabado de ver a luz do dia. Assim, os meios empregados e o efeito alcançado são completamente desproporcionais. Tal desproporção pode ter certo encanto quando, como nos desenhos animados, serve para enfatizar o absurdo de algo impossível, por exemplo, como Pluto galopando sobre o gelo ao som da “Cavalgada das Valquírias”¹⁸. Mas a escala de tons inteiros, tão sobrecarregada na indústria do entretenimento, não pode mais fazer ninguém realmente estremecer.

O uso de clichês também afeta a instrumentação. O *tremolo* na ponte do violino, que há trinta anos atrás se destinava, até mesmo na música séria, a produzir um sentimento de suspense misterioso e expressar um “astral” {mood} irreal, hoje se tornou lugar comum. Geralmente, todos os recursos artísticos que foram originalmente concebidos em razão do seu efeito estimulante em vez de seu significado estrutural tornam-se gastos e obsoletos com extraordinária rapidez. Aqui, como em muitos outros casos, a indústria cinematográfica está cumprindo uma sentença há muito tempo pronunciada na música séria, e justifica-se atribuir uma função progressiva para o filme sonoro, na medida em que ele assim desacreditou os dispositivos vulgares destinados apenas para efeito. Estes há muito que se tornaram insuportáveis tanto para os artistas quanto para o público, tanto que, mais cedo ou mais tarde ninguém será capaz de desfrutar de clichês. Quando isso acontecer, haverá tanto necessidade quando espaço para outros elementos da música. O desenvolvimento da música de *vanguarda* ao longo dos últimos trinta anos abriu um reservatório inesgotável de novos recursos e possibilidades ainda praticamente intocadas. Não há razão objetiva para que a música cinematográfica não seja elaborada sobre ela.

18 Famoso trecho de abertura do ato III de *A Valquíria*, segunda obra da tetralogia *O anel do Nibelungo*, de Richard Wagner.

Interpretação Padronizada

A padronização da música cinematográfica é particularmente aparente no estilo de execução predominante. Em primeiro lugar, existe o elemento da dinâmica, que esteve outrora limitado pela imperfeição dos equipamentos de gravação e reprodução¹⁹. Hoje, esses equipamentos estão muito diferentes, e oferecem possibilidades dinâmicas muito maiores, tanto no que se refere aos extremos quanto às transições; todavia, a padronização da dinâmica ainda persiste. Os diferentes graus de força são nivelados e borrados para um *mezzo-forte* geral - a propósito, essa prática é bastante análoga aos hábitos de mixagem em transmissões radiofônicas. O objetivo principal aqui é a produção de uma eufonia confortável e polida, que não assuste com sua força (*fortissimo*) e nem requeira uma escuta atenta por causa de sua fraqueza (*pianissimo*). Em consequência desse nivelamento, perde-se a dinâmica enquanto um meio de elucidar contextos musicais. A falta de um triplo *fortissimo* e um *pianissimo* reduz o *crescendo* e o *diminuendo/decrescendo* a uma extensão muito pequena.

Nos métodos de performance, da mesma maneira, a padronização tem como contrapartida a pseudo-individualização.²⁰ Enquanto tudo é ajustado mais ou menos a um *mezzoforte* ideal, um esforço é empreendido, por meio da interpretação exagerada, para fazer com que cada motivo musical produza a máxima expressão, emoção e suspense. Os violinos têm que ser cintilantes, os metais têm que irromper de maneira atrevida ou bombástica, nenhuma expressão moderada é tolerada, e todo o método de execução é baseado no exagero. É caracterizada por uma mania de extremos, como era reservado, na época do cinema silencioso, para aquele tipo de violinista que comandava a pequena orquestra da sala do cinema. O *espressivo* usado perpetuamente se tornou completamente desgastado. Mesmo os incidentes dramáticos eficazes tornam-se banais devido a um acompanhamento excessivamente agradável ou a uma superexposição ofensiva. Um tipo “intermediário” de interpretação musical objetiva, que recorre ao *espressivo* apenas onde ele é realmente justificado poderia, por sua economia, aumentar muito a eficácia da música cinematográfica.

19 NE. Na dinâmica musical registram-se variações de volume ou pressão sonora, marcados entre o mais suave (ppp) ou o mais forte (fff). Ainda, temos outras indicações de dinâmica, como o *crescendo* (aumento gradual do volume) e *diminuendo* (redução gradual do volume).

20 Por pseudo-individualização queremos dizer dotar a produção cultural de massa com a auréola da livre escolha ou do livre comércio com base na própria padronização: (TW · Adorno, “On Popular Music”, em *Studies In Philosophy and Social Science*, vol IX, 1941, p. 25.)

Capítulo dois: Função e Dramaturgia

A função da música no cinema é um aspecto – em uma versão extrema – da função geral da música sob condições de consumo cultural controlado industrialmente. A música deve trazer à tona o espontâneo, elemento essencialmente humano em seus ouvintes e em praticamente todas as relações humanas. Como arte abstrata *par excellence*, e como a arte mais afastada do mundo das coisas práticas, ela está predestinada a desempenhar esta função. O ouvido humano não se adaptou ao racional burguês, e em última instância, à ordem altamente industrializada, tão prontamente quanto os olhos que se acostumaram a conceber a realidade como feita de coisas separadas, mercadorias, objetos que podem ser modificados pela atividade prática. O escutar comum, em comparação ao ver, é “arcaico”; não acompanhou o ritmo do progresso tecnológico. Pode-se dizer que reagir com o ouvido, que é fundamentalmente um órgão passivo em contraste com o olho rápido e ativamente seletivo, de certo modo não está em conformidade com a atual era industrial avançada e sua antropologia cultural.²¹

21 Uma observação de Goethe confirma isso. “Segundo meu pai, todos deveriam aprender a desenhar e, por essa razão, ele tinha grande consideração pelo imperador Maximiliano, que diziam ter dado ordens explícitas nesse sentido. Ele também me incentivou seriamente a praticar mais o desenho do que a música, o que, por outro lado, ele recomendou à minha irmã. até mesmo mantendo-a ao piano boa parte do dia, além das aulas regulares dela.” (*Dichtung und Wahrheit*, Part 1, Book IV.) O menino, visualizado pelo pai como um representante do progresso e do esclarecimento, deve treinar seus olhos, enquanto a menina, que representa a domesticidade historicamente ultrapassada e não tem nenhuma participação real na vida pública e na produção econômica, é confinada a música, como geralmente acontecia com a jovem mulher da classe alta no século XIX, bem distante do papel da música na sociedade oriental.

Por esta razão, a percepção acústica preserva comparativamente mais traços de coletividades pré-individualistas do passado do que a percepção óptica. Ao menos dois dos elementos mais importantes da música ocidental, o harmônico-contrapontístico e o de sua articulação rítmica, apontam diretamente para um grupo modelado na comunidade da igreja antiga como seu único “sujeito” intrínseco possível. Essa relação direta com uma coletividade, intrínseca ao próprio fenômeno, provavelmente está ligada às sensações de profundidade espacial, inclusão e absorção da individualidade, que são comuns a toda música.²² Mas esse mesmo ingrediente da coletividade, devido à sua natureza essencialmente amorfa, direciona ela própria ao mau uso deliberado para fins ideológicos. Uma vez que a música é antitética à definição das coisas materiais, ela também se opõe à definição inequívoca do conceito. Assim, pode facilmente servir como meio para criar retrocesso e confusão, tanto mais porque, apesar de seu caráter não conceitual, ela é em outros aspectos racionalizada, amplamente tecnificada, e é tão moderna quanto é arcaica. Isso se refere não apenas aos métodos atuais de reprodução mecânica, mas a todo o desenvolvimento da música pós-medieval. Max Weber chega a denominar o processo de racionalização de princípio histórico segundo o qual a música se desenvolveu.²³ Toda música da classe média tem um caráter ambivalente.²⁴ Por um lado, é em certo sentido pré-capitalista, “direta”, uma vaga evocação de união; por outro lado, por ter participado do progresso da civilização, tornou-se materializada, indireta e, em última análise, um “meio” entre muitos outros. Essa ambivalência determina sua função no capitalismo avançado. Ela é *par excellence* o meio pelo qual a irracionalidade pode ser praticada racionalmente.

Sempre foi dito que a música libera ou gratifica as emoções, mas essas emoções em si sempre foram difíceis de se definir. Seu conteúdo real parece ser apenas uma oposição abstrata à existência prosaica. Quanto maior a monotonia desta existência, mais doce a melodia. A necessidade implícita expressa por essa inconsistência brota das frustrações impostas às massas do povo pelas condições sociais. Mas essa necessidade em si é colocada a serviço do comercialismo. Por causa de sua própria racionalidade, tão diferente da ma-

22 Cf. Ernst Kurth: *Musikpsychologie*, Berlin 1931, pp. 116-86: por ex. “Não é apenas o espaço perceptivo que é atraído para a expressão musical de fora; há também um espaço ou escuta interna, que é um fenômeno musico-psicológico autônomo” (p. 134); ou: “As impressões espaciais da música também reivindicam sua independência; é essencial . . . que elas não devem surgir pelo desvio de qualquer imagem perceptual. Elas pertencem a processos energéticos e são autógenas” (p. 135).

23 NT. Referência à obra *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* (Trad. Gabriel Cohn. Publicada pela Edusp, 1995).

24 Isso talvez ajude a explicar por que a música moderna encontra resistência muito maior do que a pintura moderna. O ouvido se apegue à essência arcaica da música, enquanto a própria música está envolvida no processo de racionalização.

neira como é percebida, e de sua maleabilidade técnica, a música pode ser feita para servir à regressão “psico-tecnicamente” e nesse papel é mais bem-vinda na medida em que engana seus ouvintes em relação a realidade da existência cotidiana.

Essas tendências afetam a cultura como um todo, mas se manifestam com particular descaramento na música. O olho é sempre um órgão de esforço, trabalho e concentração; ele agarra um objeto definido. O ouvido do leigo, por outro lado, em contraste com o do especialista musical, é indefinido e passivo. Não é necessário abri-lo, como se faz com o olho, em comparação com o qual ele é indolente e estúpido. Mas essa indolência está sujeita ao tabu que a sociedade impõe a toda forma de preguiça. A música, como uma arte, sempre foi uma tentativa de contornar esse tabu, de transformar a indolência, o devaneio e a estupidez do ouvido em uma questão de concentração, esforço e trabalho sério. Hoje a indolência não está tão superada quanto está administrada e aprimorada cientificamente. Essa irracionalidade planejada racionalmente é a própria essência da indústria da diversão em todos os seus ramos. A música se encaixa perfeitamente no padrão.

Os exemplos discutidos abaixo se opõem a esse padrão. Eles pretendem mostrar em que considerações quaisquer novas tentativas de resolver os problemas da dramaturgia musical, ou da “função” da música no cinema, se baseiam. A fim de enfatizar as ideias “críticas” por meio das quais a estagnação existente pode ser superada, foram escolhidos exemplos drásticos, casos extremos que, entretanto, não excluem a possibilidade de uma relação menos afiada entre os filmes e a música. As soluções musicais serão examinadas aqui apenas do ponto de vista da dramaturgia, não da estrutura e do material puramente musicais. Cada uma dessas ideias dramáticas permite uma variedade de interpretações puramente musicais.

Coletividade fraudulenta

Uma cena de *No Man's Land*, um filme pacifista de Victor Trivas, datado de 1930²⁵: Um carpinteiro alemão recebe a ordem de mobilização de 1914. Ele tranca seu armário de ferramentas, tira sua mochila e, acompanhado por sua esposa e filhos, atravessa a rua a caminho de seu quartel. Vários grupos semelhantes são mostrados. A disposição emocional {mood} é melancólica, o

25 NE. O filme é uma alegoria sobre a futilidade da guerra, a partir de cenas da vida pessoal e profissional de cinco personagens: um carpinteiro alemão, um oficial britânico, um operário francês, um dançarino afrodescendente e um alfaiate judeu, isso durante a Primeira grande guerra. O nome original do filme, “Niemandsländ”, foi traduzido para “Hell on Earth” no mercado de língua inglesa. O filme é de 1931 e a música foi composta por Hanns Heisler. V. link <https://www.youtube.com/watch?v=S-4XhNMWoyw>

andamento é frouxo, sem ritmo. Música sugerindo uma marcha militar é introduzida suavemente. À medida que fica mais alto, o andamento dos homens se torna mais acelerado, mais rítmico, mais coletivamente unificado. As mulheres e crianças também assumem uma postura militar, e até os bigodes dos soldados começam a se eriçar. Segue-se um *crescendo* triunfante. Intoxicados pela música, os homens mobilizados, prontos para matar e morrer, marcham para o quartel. Então, *fade-out*.

O esclarecimento dramático dessa cena, a transformação de indivíduos aparentemente inofensivos em uma horda de bárbaros, pode ser alcançada apenas recorrendo-se à música. Aqui a música não é ornamental, mas é essencial para o significado da cena – e esta é sua justificativa dramática. Ela não produz apenas um astral, pois a imagem que acompanha torna esse astral totalmente aparente. A interpenetração da imagem e da música rompe o efeito convencional que geralmente conecta ambas, porque essa mesma conexão é explicitamente representada e, então, elevada à consciência crítica. A música é revelada como a droga que ela é na realidade, e sua função intoxicante, inebriante e nocivamente irracional torna-se transparente. A composição e execução da música combinada com a imagem deve demonstrar ao público a influência destrutiva e barbarizante de tais efeitos musicais. A música não deve ser continuamente heróica, do contrário o espectador ingênuo ficaria intoxicado por ela, como os homens retratados na tela. Seu heroísmo deve parecer refletido, ou para usar o termo de Brecht, “distanciado”. Nesse caso, o efeito desejado foi alcançado pela instrumentação super aguda e harmonização com uma tonalidade que ameaça constantemente ir à loucura.

Comunidade Invisível

A cena final de *Hangmen Also Die*, de Fritz Lang: o chefe da Gestapo, Daluge, está lendo o relatório oficial sobre o homicídio do suposto assassino de Heydrich²⁶. De acordo com este relatório, a Gestapo está ciente de que a pessoa em questão não é o assassino, mas um tcheco de confiança agente da Gestapo, que foi “incriminado” pelo movimento de resistência. Daluge assina o relatório depois de lê-lo com atenção. O episódio é calmo e prosaico, mas musicalmente é acompanhado por um coro e orquestra, que contrastam fortemente com a cena, executando uma canção de marcha em um andamento animado que aumenta dinamicamente de pianíssimo a fortíssimo. No final, há um *plano geral* da cidade de Praga, como se quisesse mostrar o verdadeiro herói do filme, o povo tcheco.

26 NE. Filme de 1943, dirigido por Fritz Lang, a partir de história de B. Brecht. A música do filme foi composta por Hanns Eisler. Link: <https://youtu.be/WiQFkEM1H00>.

Aqui novamente a música atua como representante da coletividade: não a coletividade repressiva embriagada com sua própria força, mas a invisível e oprimida, que não aparece em cena. A música expressa essa ideia paradoxalmente por sua distância dramática da cena. Sua função dramática aqui é a sugestão sensível de algo insensível: a ilegalidade.

Solidariedade Visível

La Nouvelle Terre, 1933, um documentário de Joris Ivens, mostrando a dragagem do Zuider Zee e sua transformação em terras aráveis²⁷: o filme inclui a cena de uma colheita nos campos recém-conquistados do mar. Mas não termina em triunfo: as mesmas pessoas que acabaram de colher os grãos estão lançando-os de volta ao mar. Esta incidente ocorreu durante a depressão econômica de 1931, quando alimentos foram destruídos para evitar o colapso do mercado. Apenas o final do filme revela o verdadeiro significado de seu papel “edificante”. Aqueles que drenaram o Zuider Zee são, de acordo com uma perspectiva sociológica, idênticos àqueles que tiveram para jogar a comida no mar. Depois os rostos dos trabalhadores na nova terra são vistos expressando fome. O tratamento musical de alguns episódios foi projetado para indicar este significado latente de todo o filme, mesmo durante as cenas de dragagem. Vinte trabalhadores são mostrados transportando lentamente um enorme conduto de aço. Eles andam curvados sob seu tremendo fardo, seus movimentos quase idênticos. A pressão e dificuldade de suas condições de trabalho são transformadas em solidariedade pela música. Para alcançar isto, a música não podia se limitar a reproduzir “pathos”{mood} da cena, um astral de tristeza e grande esforço. Esse mesmo astral teve que ser transcendido. A música tentou fazer o incidente significativo através de um tema austero e solene. Embora a pulsação rítmica da música sincronizada com o ritmo do trabalho do incidente na tela, a melodia era ritmicamente bastante livre e, contrastando fortemente com o acompanhamento, apontou para além do obstáculo representado na tela.

Os exemplos a seguir mostram como a música, em vez de limitar-se ao reforço convencional da ação ou do astral, pode colocar seu significado em relevo ao colocar-se em oposição ao que está sendo mostrado na tela.

27 NE. Georg Henri Anton “Joris”Ivens (1898-1989) é um documentarista holandês experimentalista. O filme “Nieuwe gronden”, conta com música de Hanns Eisler. Link: <https://youtu.be/XaZnGq7KewE>. A dupla trabalhou ainda em *Regen* (1929/1941) Link: <https://youtu.be/eNNI7knvh8o>

Movimento como contraste ao sossego{rest}

Kuhle Wampe, de Brecht e Dudow, 1931²⁸: Uma favela monótona, casas suburbanas deploráveis são mostradas em toda a sua miséria e imundice. O astral é passivo, desesperançado, deprimente. A música que acompanha é vigorosa, aguda, um prelúdio polifônico de caráter *marcato*, e sua forma estrita e tom austero, em contraste com a estrutura solta das cenas, age como um choque deliberadamente destinado a despertar resistência ao invés de simpatia sentimental.

Sossego{rest} como contraste ao movimento

Em seu *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, que contém muitas ideias para uma nova dramaturgia musical, Busoni cita o final do segundo ato de *Les contes d'Hoffmann*, no palácio da cortesã Giulietta, em que um duelo sangrento e a fuga da heroína com seu amante corcunda são acompanhados pela suave ondulação da Barcarola²⁹. Ao não participar da ação, a música expressa a fria indiferença das estrelas ao sofrimento humano, e está, por assim dizer, congelada em uma parte do cenário. Quase todo filme oferece uma oportunidade para tais idéias dramáticas.

Dans les Rues, 1933: A tela mostra uma luta sangrenta entre jovens desordeiros contra o pano de fundo de uma paisagem do início da primavera³⁰. A música, na forma de variações, é terna, triste, um tanto remota; ela expressa o contraste entre o incidente e a cena, sem tocar na ação. Seu caráter lírico cria uma distância quanto à selvageria do evento: aqueles que cometem as brutalidades são eles próprios vítimas.

Hangmen also Die: Uma curta cena mostra Heydrich em uma cama de hospital, após o atentado contra sua vida. Ele tem a coluna quebrada e está recebendo uma transfusão de sangue. Há um clima sombrio de hospital em toda a cena, que dura apenas quatorze segundos. A atenção do espectador está centrada no gotejamento do sangue. A ação está paralisada, por assim dizer, e por essa razão a cena necessita de música. A solução mais natural era tomar o gotejamento do sangue como ponto de partida. Não poderia haver dúvida sobre expressar as emoções do moribundo ou duplicar o astral hospitalar exi-

28 NE. Título completo: *Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt?* : *Kuhle Wampe*, ou Quem é o dono do mundo? Filme dirigido por Slatan Dudow em 1932, com roteiro de B. Brecht e música de Hanns Heisler. Link: https://youtu.be/C8M5Mv__kxg .

29 NE. Obra do compositor, pianista e editor italiano Ferruccio Busoni (1866-1924), publicada em 1907, traduzível como “Esboço de uma nova estética da música”. A ópera citada, *Os Contos de Hoffman*, é de Jacques Offenbach. A ária mais famosa é a da barcarola, que retoma as canções dos gondoleiros venezianos e seu ritmo característico.

30 NE. Filme de Victor Trivas e música de Hanns Eisler. Para uma versão orquestral do material do filme, v. <https://youtu.be/LSY-oea55Y0> .

bido na tela. Como Heyclrich é um carrasco, a formulação musical é uma questão política; um filme alemão fascista, ao recorrer à música trágica e heróica, poderia ter transformado o criminoso em herói. A tarefa do compositor era transmitir a verdadeira perspectiva da cena ao espectador, e trazer à tona o ponto significativo por meios brutais. A solução dramática foi sugerida associativamente pela morte de um rato. A música consiste em sequências brilhantes, estridentes, quase elegantes, em um registro muito alto, sugerindo a frase coloquial alemã *auf dem letzten Loch pfeifen* (literalmente, “soprar pelo último buraco,” que corresponde ao inglês: “To be on one’s last legs”³¹). A divisão rítmica do acompanhamento está sincronizada com o motivo associativo da cena: o gotejamento do sangue é marcado por um pizzicato nas cordas e uma divisão rítmica de piano em registro agudo.

A solução aqui buscada é quase comportamental. A música promove uma adequação das reações por parte dos ouvintes e impede associações erradas.

Suspense e interrupção

As técnicas musicais para suscitar suspense foram desenvolvidas em grande parte desde meados do século XVIII. O desenvolvimento do *crescendo* da orquestra pela Escola de Mannheim pavimentou o caminho, e os classicistas vieneses e os românticos do século XIX até Strauss e Schönberg exploraram essas potencialidades ao máximo. Nesse sentido, é suficiente mencionar a técnica dos pontos pedais dinâmicos – por exemplo, a transição do terceiro para o quarto movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven ou o início do Allegro da Abertura *Leonore No. 3* – a falsa finalização e extensão das cadências. A possibilidade de recorrer a tais meios de suspense no cinema é muito óbvia. Sua música estereotipou esses meios quase ao ponto do absurdo.

No entanto, a interrupção, o complemento e contrapeso do suspense, foi musicalmente inexplorada. No drama, ele desempenha um papel predominante como episódio ou “ação retardadora”. As interrupções não são estranhas ao drama; pelo contrário, o antagonismo entre essência e aparência, cujo desenrolar é o próprio cerne do drama, é aprofundado pela introdução de elementos aparentemente acidentais que não estão diretamente ligados à ação principal. Pode-se pensar, digamos, sobre o monólogo do vigia bêbado na manhã seguinte ao assassinato do rei em *Macbeth*. Essas interrupções poderiam ser particularmente eficazes na música do cinema.

Por exemplo, em *Dans les Rues*, há uma cena mostrando um casal que acaba de declarar seu amor um pelo outro. A cena deve ser desenhada para mostrar a genuinidade de suas emoções por meio de pequenos maneirismos de

31 NT. Em português, corresponde a “estar com os dias contados”.

comportamento, pois os heróis são dois jovens que depois de seu “eu te amo” realmente não têm nada a dizer; eles estão dominados pela presença do amor. Nesse caso, a solução mais crua provou ser a mais sensível. A proprietária do bistrô canta uma canção. Seu texto nada tem a ver com o casal, mas representa as angústias de amor de uma jovem criada que enumera as diferentes estações de metrô de Paris nas quais em vão esperou pelo seu namorado. Essa interrupção dá aos envergonhados jovens amantes uma oportunidade para sorrirem.

De maneira convencional, a música é inserida episodicamente repetidas vezes em todas as revistas e operetas cinematográficas. Suas tramas são repetidamente interrompidas por canções e danças. Nos presentes exemplos, entretanto, as interrupções desempenham uma função dramática, ajudando a dominar indiretamente uma situação que não poderia ser desdobrada diretamente como ação principal.

Uma consideração um pouco mais geral da forma do filme lançará luz sobre essas possibilidades. O filme é um híbrido de drama e romance. Como o drama, ele apresenta pessoas e acontecimentos diretamente, na carne, e o elemento de descrição não intervém entre os acontecimentos e o espectador. Daí a exigência de “intensidade” no filme, manifestada como suspense, emoção ou conflito. Por outro lado, um elemento de narração de histórias é inerente aos filmes. Todo longa-metragem tem, até certo ponto, o caráter de uma reportagem pictórica; é articulado em capítulos, ao invés de atos, e é construído sobre episódios. Não é por acaso que romances e contos podem ser mais facilmente adaptados para a tela do que peças de teatro; além das considerações de bilheteria, esse fato está diretamente relacionado à forma épica do filme. Para ser adequada para a tela, uma peça deve ser investida de características de romance. Mas há uma disparidade entre os elementos dramáticos e os elementos épicos do filme - seu curso unidimensional e continuidade épica são depreciados pela intensa concentração exigida pela qualidade dramática dos acontecimentos na tela. Isso determina a tarefa objetiva da música - ela deve pelo menos substituir, se não criar, essa intensidade para as partes “épicas”. A música serve como um tapa-buraco para o drama no romance. Seu lugar dramático legítimo é qualquer lugar onde a intensidade diminui e a ação assume a forma de exposição, que a música sozinha pode retraduzir em presença direta.

Aqui está uma ilustração simples. O herói está voltando para casa após uma briga de namorados. A música é necessária para dar intensidade para esta cena, que, de outra forma, poderia descambar. Essa função da música é mais clara nos pontos em que o filme salta para a frente ou para trás no tempo, como um romance. Quando a passagem do tempo deve ser expressa - e visualmente isso geralmente é feito de uma maneira desajeitada e mecânica - a música é necessária para neutralizar o afrouxamento do suspense. O elemento narrativo necessário para fundir o enredo e conectar ou separar os tempos e as cenas de ação, todo aquele maquinário oneroso de exposição e construção de histórias, é tornado pela música mais fluido e mais intenso, e elevado ao nível da expressão dramática.