

Textos e versões

Composição para Filmes.
De Theodor Adorno & Hanns Eisler.
Terceira parte.

Marcelo Amalfi

Tradução e notas.

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).”

Resumo

Publica-se a terceira 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 third 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.

Capítulo cinco

Elementos da estética

Estabelecer princípios estéticos da música do cinema é uma empreitada tão duvidosa quanto escrever sua história. Até agora, todas as tentativas de uma análise estética do cinema e do rádio, os dois meios mais importantes da indústria cultural, foram mais ou menos formalistas. O domínio do grande business acorrentou a liberdade de criação artística, que é o pré-requisito para uma interação frutífera entre forma e conteúdo; e uma estética concreta deve necessariamente referir-se a tal interação. Devido ao materialismo vulgar do conteúdo dos filmes inteiramente alheio à arte, as considerações estéticas sobre eles até agora tiveram que se esquivar de toda a questão do conteúdo. É por isso que elas têm sido unicamente abstratas. Elas se lidaram predominantemente com tecnicidades como as leis do movimento ou cor, a sequência, a edição, ou com categorias vagas como “o ritmo interno”. Embora os critérios derivados de tais análises possam, em certa medida, circunscrever a estrutura do *métier* dentro de uma determinada produção, eles são completamente insuficientes para determinar

se o produto é bom ou ruim. É possível imaginar um filme - e isso se aplica à sua música também - que está em conformidade com todos esses critérios, no qual uma enorme quantidade de trabalho consciente e conhecimento especializado foi gasto, e que, no entanto, é totalmente desprovido de qualquer valor real, porque a falsidade e o vazio da concepção de base degradaram as conquistas formais em ingredientes meramente técnicos.

Além da influência prejudicial do comercialismo, análises estéticas do cinema facilmente tornam-se inadequadas porque estão menos enraizadas em desejos artísticos do que no fato de que, no século vinte, a técnica visual e acústica atingiu um estágio definitivo, que é essencialmente alheio, ou relacionado apenas muito indiretamente, a qualquer ideia estética possível. Uma tentativa de formular as leis estéticas da tragédia grega, por exemplo, deve ser baseada em fatores sociais e históricos concretos, como os ritos simbólicos da religião grega, o sacrifício, o julgamento, os conflitos familiares primitivos e a nascente atitude crítica em relação à mitologia. Tentar qualquer coisa desse tipo em relação ao cinema seria pueril. Sua conexão com as tendências desenvolvimentistas da arte dramática ou novelística é definida apenas pelo fato de que ele toma como certas e assimila essas formas tradicionais, ou seja, as reproduz com algumas modificações ditadas por exigências de conformidade técnica ou social. Suas potencialidades estão muito mais intimamente ligadas às do desenvolvimento da fotografia e do som elétrico. Essas mídias, no entanto, evoluíram inteiramente fora do domínio da estética, e os princípios estéticos em relação a elas são tão rasos que nem precisam ser questionados. A possível contribuição desses campos para a estética do cinema é praticamente a mesma que a da teoria física das cores contrastantes para a arte da pintura, ou a dos overtones para a música.

Portanto, é especialmente aconselhável cautela com relação às considerações pseudo-estéticas no estilo funcionalista, tal como era popular na Alemanha em nome do princípio de *Materialgerechtigkeit*, ou adequação ao material dado. No que diz respeito ao instrumento mais essencial na música do cinema - o microfone - a experiência do rádio mostrou há muito que a criação de composições "adequadas" ao microfone leva, na prática, a uma super-simplificação injustificável da linguagem musical.

O chamado ajuste a tais condições materiais supostamente objetivas restringe a imaginação musical, geralmente em nome daquele tipo de popularidade que é a principal preocupação da indústria cinematográfica. O postulado da adequação ao material só faria sentido caso se referisse ao material musical no sentido próprio do termo, a saber, aos sons e suas relações, e não às exteriores e relativamente acidentais técnicas de gravação. Um procedimento verdadeiramente funcional consistiria em adaptar o microfone aos requisitos da música, e não vice-versa. Mesmo na arquitetura, que é praticada com um material tangível, o termo funcional não seria aplicado a uma estrutura que é adaptada à natureza dos caminhões e guindastes que servem para transpor-

tar o material de construção, mas sim àquela que é adotada para a natureza do material de construção disponível e a finalidade do todo. O microfone é um meio de comunicação, não de construção. A propósito, o progresso das técnicas de gravação de hoje tornou obsoletas este tipo de especulações sobre as limitações estéticas.

Ainda mais duvidosas são as especulações que buscam desenvolver leis a partir da natureza abstrata da mídia como, por exemplo, da relação entre as informações ópticas e fonéticas em termos da psicologia da percepção. Na melhor das hipóteses, isso resulta na duplicata, em arte ornamental aplicada, da imagem “abstrata”. O antídoto para o comercialismo no cinema não é a fundação de seitas que se concentram, digamos, na afinidade entre certas cores e sons, e que confundem suas obsessões por ideias *avant-guarde*. Regras arbitrariamente estabelecidas para brincar com o caleidoscópio não são critérios artísticos. Se a beleza artística deriva exclusivamente do material de uma determinada arte, ela é degradada ao nível de natureza, mas sem alcançar desse modo uma beleza natural. Uma arte que almeja a pureza geométrica, as proporções perfeitas e a regularidade dos objetos naturais acaba infectando as formas belas, se é que elas ainda são belas, com o elemento reflexivo que inevitavelmente dissolve a beleza natural. Para este último, “tanto para a unidade abstrata da forma quanto para a simplicidade e pureza do material sensível”, ele é “sem vida em sua abstração, e não é verdadeiramente uma unidade real. Pois a verdadeira unidade pressupõe subjetividade espiritual, e este elemento é totalmente ausente da beleza natural”.¹

Relação básica entre a música e a imagem

Até agora, Sergei Eisenstein foi o único diretor de cinema importante a entrar em discussões estéticas. Ele, igualmente, polemiza contra especulações formalistas sobre a relação entre a música e o filme, muito menos sobre a relação entre música e cor. “Concluimos”, escreve ele², ‘que a existência de equivalentes som-cor “absolutos” - mesmo se encontrados na natureza - não pode desempenhar um papel decisivo no trabalho criativo, exceto de uma maneira “suplementar” ocasional.

Esses “equivalentes absolutos” são, por exemplo, aqueles entre certas tonalidades ou acordes e cores, dos quais a miragem tem assombrado os teóricos desde Berlioz. Alguns deles são obcecados pela ideia de associar todas as tonalidades de cor em uma imagem a um som “idêntico”. Mesmo se tal identidade existisse - e ela não existe - e mesmo que o método não fosse tão ato-

1 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, W. W. I. Band, 1. Abteilung. ed. Hotho, Berlin, 1842, p. 180.

2 Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, New York, 1942, p. 157.

místico a ponto de negar flagrantemente qualquer continuidade da intenção artística, o propósito dessa identidade ainda seria questionável. Por que uma mesma coisa deveria ser reproduzida por duas mídias diferentes? O efeito obtido por tal repetição seria mais fraco, em vez de mais forte.

Eisenstein também rejeita a busca de equivalentes dos “elementos puramente representativos na música”, ou seja, o esforço para alcançar a unidade entre imagem e música pela adição de equivalentes pictóricos às associações expressivas de simples temas musicais ou peças inteiras.

No entanto, o próprio Eisenstein não está totalmente livre do tipo de pensamento formalista que ele ataca com tanta propriedade. Ele investe contra a superficialidade de filmes baseados em uma estreita ideia ilustrativa da música; assim, a Barcarolle de *Tales of Hoffmann* inspirou um cineasta a mostrar um casal de namorados se abraçando em um cenário de paisagem veneziana. “Mas pegue das ‘cenas’ venezianas”, escreve ele, “apenas os movimentos de aproximação e recuo da água combinados com o jogo da luz saltando e recuando que é refletido sobre a superfície dos canais, e você imediatamente se afasta, por pelo menos um grau, da série de fragmentos ‘ilustrativos’, e você está mais perto de encontrar uma resposta para a sensação do movimento interno de uma Barcarolle.”³

Tal procedimento não transcende o princípio errôneo de relacionar imagem e música por pseudo-identidade ou por associação; ele simplesmente transfere o princípio para um nível mais abstrato, no qual sua cruza e caráter redundante são menos óbvios. Reduzir as ondas visíveis ao mero movimento da água e o jogo de luz sobre ela, que se supõe coincidir com o caráter ondular

3 Ibid. p. 161. O exemplo que Eisenstein dá para a interpretação do movimento interno da Barcarolle não é convincente. Em *Silly Symphony Birds of a Feather* (1921), Walt Disney relacionou essa peça a “um pavão cuja cauda tremula ‘musicalmente’, e que olha para a piscina para lá encontrar contornos idênticos aos das penas multicoloridas da sua cauda, cintilando de cabeça para baixo. Todos as aproximações, recuos, ondulações, reflexos e brilhos multicoloridos que vieram à mente como uma essência adequada para originar os desenhos das cenas venezianas foram preservados por Disney na mesma relação com o movimento da música: a cauda que se espalha e seu reflexo se aproximam e recuam de acordo com a proximidade da cauda florida com a piscina - as penas da cauda estão, elas próprias, ondulando e tremulando - e assim por diante.” No entanto, a bela ideia da Disney não implica a transformação direta de um meio em outro. A transformação é indireta, literalmente no personagem, com base na premissa geralmente aceita de que esta peça popular está associada a água, gôndolas e, portanto, a efeitos venezianos coloridos. A intenção aqui é mostrar, pela interpolação de um conceito, que as cores de um pássaro podem simbolizar Veneza. A ideia da intercambialidade lúdica de diferentes elementos da realidade, bem como a sutil ironia em relação a Veneza, que é comparada em seu caráter pitoresco a um pavão, são ingredientes inseparáveis do efeito da interpretação de Disney. Esse efeito é certamente legítimo, mas a *doutrina do movimento interno* nem mesmo começa a explicá-lo. É um efeito altamente sofisticado e a interpretação puramente formal e literal de Eisenstein erra o alvo. Este exemplo mostra a inadequação das discussões estéticas-formais até mesmo de filmes altamente estilizados e não realistas; no que diz respeito aos filmes mais realistas, essa inadequação é ainda mais flagrante.

da música, é mover-se em direção ao mesmo tipo de “equivalência absoluta” que Eisenstein rejeita. Ele deve seu caráter absoluto meramente à ausência de qualquer elemento limitante concreto.

A lei básica formulada por Eisenstein diz: “Devemos saber reconhecer o movimento de uma determinada peça musical situando seu caminho (sua melodia ou forma) como nossa fundamentação para a composição plástica que deve corresponder à música.”⁴ A maneira de pensar exemplificada aqui ainda é formalista, tanto muito estreita quanto muito vaga. O conceito básico de movimento é ambíguo em ambas as mídias. Na música, o movimento significa principalmente a inerente unidade de tempo constante, conforme ela é aproximadamente indicada pelo metrônomo, embora possa sugerir algo diferente; por exemplo; os menores grupos de notas (como as semicolcheias de uma peça do tipo *O vôo do Besouro*, cuja unidade básica é, porém, a semínima)⁵.

Ou “movimento” é usado em um sentido mais elevado, o do chamado *Grossrhythmus*, a proporção entre as partes e sua relação dinâmica, a progressão ou a parada do todo, o padrão de respiração, por assim dizer, da forma total.

O conceito de movimento conforme é usado em filmes é ainda mais ambíguo. Ele pode significar o ritmo tangível e mensurável de estruturas visuais simétricas, como desenhos animados ou balés. Se, em nome de uma unidade superior, imagem e música fossem feitas para apresentar esse ritmo incessante e simultaneamente, as relações entre os dois meios seriam monotonicamente restritas, e o resultado seria uma monotonia insuportável. Movimento também pode significar uma qualidade estética superior do filme; e é essa qualidade que Eisenstein obviamente tem em mente. Kurt London, também, a apresenta sob o nome de “ritmo”, declarando que é “derivada dos vários elementos em sua composição dramática, e no ritmo novamente é baseada a articulação do estilo como um todo.”⁶

Tal “ritmo” inquestionavelmente existe no filme, embora uma discussão sobre ele possa facilmente degenerar em fraseologia vazia. Esse ritmo resulta da estrutura e das proporções dos elementos formais - como nas composições musicais. Para mencionar apenas dois desses princípios “superiores” de movimento, existem no cinema formas semelhantes a formas do drama, i.e. diálogos extensos que empregam a técnica dramática, com relativamente poucas mudanças de câmera; e formas semelhantes às formas épicas, i.e. sequências de cenas curtas, “episódios” que estão conectados apenas por seu conteúdo e significado, frequentemente contrastando fortemente entre si, sem unidade de espaço, tempo ou ação principal. *The Little Foxes* é um exemplo da forma dramática, e *Citizen Kane* da forma épica. Mas essa estrutura rítmica do filme não

4 Ibid. p. 168

5 NE. Interlúdio orquestral da ópera *O Conto do Czar Saltan*, de Rimsky-Korsakov. O compositor escreveu uma versão para piano, que se tornou bem popular.

6 London, op. cit. p. 73.

é necessariamente complementar nem paralela à sua estrutura musical. Ela pode entrar no processo de composição, e.g., pela escolha de formas musicais curtas “episódicas” ou longas e elaboradas, mas essa relação seria necessariamente de natureza muito indireta e vaga. Mesmo a ideia de ajustar a estrutura total da música à do filme permanece problemática, se não por uma razão mais profunda, porque a música não acompanha todo o filme, e portanto, não pode seguir sua totalidade temporal. Pode-se admitir que uma relação perfeita entre a forma visual e musical pode ser estabelecida, sendo o denominador comum a “sequência”. Desde que, entretanto, um permaneça no nível das generalidades no tocante ao movimento ou “ritmo”, e procure por um acordo entre as duas estruturas, o resultado real provavelmente será uma afinidade nos estados de espírito - em outras palavras, algo suspeitosamente banal que contradiz o próprio princípio de adequação ao filme em nome do qual aquele “ritmo” ou “movimento superior” é invocado. Não é exagero afirmar que o conceito de estados de espírito é totalmente inadequado para o cinema, bem como para a música avançada. Não é por acaso que os filmes que devem expressar estados de espírito geralmente se assemelham a paisagens fotografadas ou pinturas de gênero, e parecem espúrios e afetados. E não se pode imaginar Schönberg ou Stravinsky rebaixarem-se para compor música de gênero.

É verdade que deve haver alguma relação significativa entre o filme e a música. Se silêncios, momentos em branco, segundos tensos são preenchidos com música indiferente ou ingenuamente heterogênea, o resultado é um aborrecimento completo. Filme e música, ainda que indiretamente, ou estabelecendo uma antítese entre si, devem corresponder um à outro. É um postulado fundamental que a natureza específica da seqüência do filme deve determinar a natureza específica da música que o acompanha, ou que a música específica deve determinar a seqüência específica, embora este último caso seja hoje amplamente hipotético. A verdadeira tarefa inventiva do compositor é compor uma música que “se encaixe” precisamente no filme dado; a falta de relacionamento intrínseca é aqui o pecado capital. Mesmo em casos marginais - por exemplo, quando a cena de um assassinato em um filme de terror é acompanhada por uma música deliberadamente alheia - a falta de relação do acompanhamento deve ser justificada pelo significado do todo como um tipo especial de relacionamento. A unidade estrutural deve ser preservada mesmo quando a música é usada como contraste; a articulação do acompanhamento musical normalmente corresponderá à articulação da seqüência do filme, mesmo quando as expressões musicais e pictóricas são diametralmente opostas.

No entanto, a unidade das duas mídias é alcançada indiretamente; ela não consiste na identidade entre quaisquer elementos, quer seja entre tom e cor, ou aquela dos “ritmos” como um todo. O significado ou função dos elementos é intermediário; eles nunca coincidem *per se*. Se o conceito de montagem, tão enfaticamente defendido por Eisenstein, tem alguma justificativa, ela está para ser encontrada na relação entre o filme e a música. Do ponto de vista estético,

essa relação não é de similaridade, mas, via de regra, de pergunta e resposta, afirmação e negação, aparência e essência. Isso é ditado pela divergência dos meios em questão, e pela natureza específica de cada um. A música, embora bem definida em termos de sua própria estrutura, nunca é nitidamente definida em relação a qualquer objeto fora de si mesma com o qual ela está relacionada por imitação ou expressão. Por outro lado, nenhuma imagem, nem mesmo uma pintura abstrata, é completamente emancipada do mundo dos objetos.

O fato de que é o olho, não o ouvido, que percebe o mundo dos objetos afeta até o processo artístico mais livre: por um lado, mesmo as figuras puramente geométricas da pintura abstrata aparecem como fragmentos quebrados da realidade visível; por outro lado, mesmo a mais grosseiramente ilustrativa música programática está, no máximo, relacionada a essa realidade como um sonho está relacionado à consciência desperta. A característica jocosa de toda música programática que não tenta ingenuamente algo que lhe é impossível deriva dessa mesma circunstância: ela manifesta a contradição entre o mundo refletido dos objetos e o meio musical, e explora essa contradição para potencializar o efeito da música. Falando a grosso modo, toda música, incluindo a mais “objetiva” e não expressiva, pertence principalmente à esfera da interioridade subjetiva, ao passo que mesmo a pintura mais espiritualizada está pesadamente carregada de objetividade não resolvida. A música do cinema, estando à mercê dessa relação, deve tentar torná-la produtiva, em vez de negá-la em identificações confusas.

Montagem

A aplicação do princípio da montagem à música dos filmes ajudaria a torná-la mais adequada à presente fase de desenvolvimento, para começar, simplesmente porque essas mídias evoluíram independentemente uma da outra, e a técnica moderna pela qual são reunidas não foi gerada por elas, mas pelo surgimento de novos recursos de reprodução. A montagem tira o melhor proveito da forma esteticamente acidental do filme sonoro, transformando uma relação inteiramente estranha em um elemento virtual de expressão.⁷ A fusão direta de duas mídias de origens históricas tão distintas não faria muito mais sentido do que os roteiros de cinema idiotas nos quais um cantor perde a voz e depois a recupera a fim de fornecer um pretexto para esgotar todas as possibilidades do som fotografado. Tal síntese limitaria os filmes aos casos acidentais em que ambas as mídias coincidem de alguma forma, isto é, ao domínio

7 “Dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente se combinam em um novo conceito, uma nova qualidade, surgindo dessa justaposição.” (Eisenstein. Op. Cit. P. 4.) Isso se aplica não apenas ao choque de elementos pictóricos heterogêneos, mas também ao choque entre música e imagem, especialmente quando eles não são assimilados um pelo outro.

da sinestesia, a magia dos estados de espírito, semi-escuridão e intoxicação. Em suma, o cinema ficaria confinado àqueles conteúdos expressivos que, como mostrou Walter Benjamin, são basicamente incompatíveis com a reprodução técnica. Os efeitos nos quais filme e música podem ser diretamente unidos são inevitavelmente do tipo que Benjamin chama “auráticos”⁸ - na verdade, são formas degeneradas da “aura”, na qual o feitiço do aqui e agora é tecnicamente manipulado.

Não pode haver erro maior do que produzir filmes cujas ideias estéticas sejam incompatíveis com suas premissas técnicas e que, ao mesmo tempo, camuflam essa incompatibilidade. Nas palavras de Benjamin,

É digno de nota que ainda hoje escritores particularmente reacionários sigam a mesma linha de pensamento, e vejam como o principal significado dos filmes sua capacidade de expressar, se não o ritual, pelo menos os elementos sobrenaturais da vida. Assim, ao discutir a produção de Reinhardt, *Midsummer Night's Dream*, Werfel diz que é sem dúvida a imitação estéril do mundo externo com suas ruas, interiores, restaurantes de estação ferroviária, carros e praias que, até agora, impediu a ascensão do cinema ao campo da arte. “O filme”, para citar suas palavras, “ainda não compreendeu seu verdadeiro significado, suas reais potencialidades... Estes consistem em sua capacidade única de expressar o universo dos contos de fadas, o milagroso e o sobrenatural com meios naturais e incomparável poder de convencimento.”⁹

Essas imagens mágicas seriam caracterizadas pela sua tendência para fundir música e a imagem, e por evitar a montagem como instrumento de cognição da realidade. É desnecessário enfatizar a implicação artística e social do programa de Werfel - pseudo-individualização alcançada pela produção industrial em massa.¹⁰ Também marcaria um retrocesso em relação às conquistas da mú-

8 “O que é atrofiado na era da reprodutibilidade técnica é a aura da obra de arte.” A Aura é “o irrepetível, a impressão única de algo apresentado como remoto, por mais próximo que seja. Percorrer com os olhos de alguém uma cadeia de montanhas numa tarde de verão ou um galho de árvore que projeta sua sombra sobre alguém que está descansando debaixo dele - é respirar a aura dessas montanhas, desse galho”. A Aura está “ligada ao aqui e agora, não pode haver cópia dela”. (Walter Benjamin, ‘L’oeuvre d’art a l’époque de sa reproduction mécanisée, em *Zeitschrift für Sozialforschung*, V., Paris, 1936-7, pp. 40 ff.) [A versão em inglês do ensaio é ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’, in *Benjamin’s Illuminations* (Londres: Fontana, 1992) pp. 215 ff.]

9 A citação é de Franz Werfel, “Ein Sommernachtstraum, Ein Film von Shakespeare und Reinhardt” in *Neus Wiener Journal*, citado em LU, 15 de novembro de 1935.

10 Eisenstein está ciente das potencialidades materiais do princípio da montagem: a justaposição de elementos heterogêneos os eleva ao nível da consciência e domina a função da teoria. Este é provavelmente o significado da formulação de Eisenstein: “A montagem tem um significado realista quando os partes separadas produzem, em justaposição, a generalidade, a síntese do tema de alguém” (op. cit. p. 30). A verdadeira conquista da montagem é sempre a interpretação.

sica moderna, que se libertou do Musikdrama, a escola programática, e sinestesia, e está trabalhando com vigor na tarefa dialética de se tornar não-romântica enquanto preserva seu caráter de música. A imagem sonora sem montagem equivaleria a uma “liquidação” da ideia de Richard Wagner - e seu trabalho se desintegra mesmo em sua forma original.

Modelos estéticos de música cinematográfica genuína podem ser encontrados na música incidental escrita para dramas ou nas atuais canções e números cantados em comédias musicais. Estas podem ter pouco mérito musical, mas nunca serviram para criar a ilusão de uma unidade das duas mídias, ou para camuflar o caráter ilusório do todo, mas funcionavam como estimulantes, porque eram elementos estranhos, que interrompiam o contexto dramático, ou tendiam a elevar esse contexto do âmbito do imediatismo literal para o do significado. Nunca ajudaram o espectador a se identificar com os heróis do drama e foram um obstáculo a qualquer forma de empatia estética.

Foi apontado acima que a indústria cultural de hoje involuntariamente executa o veredicto de que é objetivamente pronunciado pelo desenvolvimento das formas e materiais da arte. Aplicando essa lei à relação entre imagens, palavras e músicas nos filmes, podemos dizer que a heterogeneidade intransponível dessas mídias favorece, desde o lado de fora, a liquidação do romantismo, que é uma tendência histórica intrínseca dentro de cada arte. A alienação de uma mídia das outras reflete uma sociedade alienada de si mesma, homens cujas funções são separadas umas das outras, mesmo dentro de cada indivíduo. Portanto, a divergência estética da mídia é potencialmente um meio legítimo de expressão, não apenas uma deficiência lamentável que deve ser ocultada o melhor possível. E esta talvez seja a razão fundamental pela qual muitos filmes de entretenimento leve que estão muito abaixo dos padrões pretensivos do filme usual parecem ser mais substanciais do que filmes que flertam com a arte real. As revistas de cinema geralmente chegam mais perto do ideal de montagem, conseqüentemente, a música cumpre nelas sua funcionalidade de forma mais adequada. Suas potencialidades são desperdiçadas apenas devido a sua própria padronização, seu romantismo espúrio, e seus estupidamente super-impostos enredos com carreiras de sucesso. Elas podem ser evocadas se o filme for emancipado das convenções dos dias atuais.

No entanto, o princípio da montagem é sugerido não apenas devido a relação intrínseca entre imagens e música, e a situação histórica da obra de arte reproduzida mecanicamente. Esse princípio está provavelmente implícito na necessidade que originalmente juntou imagens e música, e que tinha um caráter de antítese. Desde o seu início, os filmes são acompanhados por música. O cinema puro deve ter produzido um efeito fantasmagórico, como o dos jogos de sombras - sombras e fantasmas sempre estiveram associados. A função mágica da música que foi sugerida acima provavelmente consistia em apaziguar os espíritos malignos inconscientemente temidos. A música foi introduzida como uma espécie de antídoto contra a imagem. Sentiu-se a necessidade

de poupar o espectador do desconforto de ver representações de pessoas vivas, atuantes e mesmo falantes, que eram ao mesmo tempo silenciosas. O fato de estarem vivos e não-vivos ao mesmo tempo é o que constitui seu caráter fantasmagórico, e a música foi introduzida não para fornecer-lhes a vida que lhes faltava - isto se tornaria seu objetivo apenas na era do planejamento ideológico total - mas para exorcizar o medo, ou para ajudar o espectador a absorver o choque.¹¹

A música do cinema corresponde ao assobio ou canto da criança no escuro. A verdadeira razão para se ter medo não é, nem mesmo, a de que essas pessoas cujas efígies silenciosas se movem na frente de alguém parecem ser fantasmas. As legendas fazem o seu melhor para o auxílio dessas imagens. Mas, confrontadas com máscaras que gesticulam, as pessoas se sentem como criaturas da mesma espécie, sendo ameaçadas pela mudez. A origem da música cinematográfica está inseparavelmente ligada à decadência da linguagem falada, que foi demonstrada por Karl Kraus. Não é por acaso que os primeiros filmes não tenham recorrido ao aparentemente mais natural dispositivo para acompanhar as imagens, os diálogos de atores ocultos como é feito nas apresentações das marionetes Punch e Judy, mas tenham recorrido sempre à música, embora nos filmes antigos de horror ou de estilo pastelão elas não apresentem quase nenhuma relação com os enredos.

Os filmes sonoros mudaram essa função original da música menos do que se poderia imaginar. *Em razão de que a imagem falante, igualmente, é muda.* Os personagens nela não são pessoas falantes, mas representações falantes, dotadas de todas as características do pictórico, da bi-dimensionalidade fotográfica, da falta de profundidade espacial. Suas bocas sem corpo pronunciam palavras de uma maneira que deve parecer inquietante para qualquer um mal

11 Kurt London faz a seguinte observação esclarecedora: “Ela [a música do cinema] começou não como resultado de qualquer impulso artístico, mas da extrema necessidade de algo que abafasse o ruído feito pelo projetor. Em razão de que, naqueles tempos, ainda não havia paredes absorventes de som entre a máquina de projeção e o auditório. Esse ruído penoso perturbava em grande medida o prazer visual. Instintivamente, os proprietários dos cinemas recorreram à música, e era o caminho certo, usando um som agradável para neutralizar outro menos agradável.” (Londres, op. Cit. P. 28.) Isso parece bastante plausível. Mas permanece a questão: por que o som do projetor era tão desagradável? Dificilmente por causa do seu barulho, mas sim porque parecia pertencer àquela esfera misteriosa que qualquer pessoa que se lembra das brincadeiras das lanternas mágicas pode facilmente suscitar. O som áspero e estrondoso precisava, na verdade, ser “neutralizado”, “apaziguado”, não apenas silenciado. Se reconstruíssemos uma cabine de cinema do tipo usado em 1900 e fizéssemos o projetor funcionar na sala de audiência, poderíamos aprender mais sobre a origem e o significado da música cinematográfica do que com uma extensa pesquisa. A experiência em questão é provavelmente uma experiência coletiva semelhante ao pânico, e envolve a percepção instantânea de ser uma massa indefesa e inarticulada entregue ao poder de um mecanismo. Esse impulso é facilmente racionalizado, por exemplo, como o medo de fogo. É basicamente a sensação de que algo pode acontecer a um homem, mesmo que ele seja “muitos”. Esta é precisamente a consciência que se tem da própria mecanização.

informado. Embora o som dessas palavras seja suficientemente diferente do som das palavras naturais, elas estão longe de fornecer “imagens de vozes” no mesmo sentido em que a fotografia nos fornece imagens de pessoas.

Essa disparidade técnica entre imagem e palavra é ainda mais acentuada por algo muito mais profundo - o fato de que toda fala em filmes tem um caráter artificial e impessoal. O princípio fundamental do cinema, sua invenção básica, é a fotografia de movimentos. Esse princípio é tão onipresente que tudo o que não se resolve em movimento visual tem um efeito rígido e heterogêneo em relação à lei inerente à forma cinematográfica. Todo diretor de cinema está familiarizado com os perigos dos diálogos de teatro filmados; e a inadequação técnica dos filmes psicológicos deriva, em parte, da incapacidade deles para se libertarem do domínio do diálogo. Pelo seu material, o cinema é essencialmente relacionado com o ballet e a pantomima; a fala, que pressupõe o homem como um indivíduo, ao invés da primazia do gesto, em última análise, é apenas vagamente sobreposta aos personagens.

A fala em filmes é a herdeira legítima das legendas; é um rolo re-traduzido para algo acústico, e é assim que soa, mesmo que a formulação das palavras não seja como a dos livros, mas simule o “natural”. As divergências fundamentais entre palavras e imagens são inconscientemente registradas pelo espectador, e a unidade importuna do filme sonoro, que é apresentada como uma reduplicação completa do mundo externo com todos os seus elementos, é percebida como fraudulenta e frágil. A fala no filme é um tapa-buraco, não muito diferente da música mal-empregada que visa ser idêntica aos eventos na tela. Um filme sonoro sem música não é muito diferente de um filme silencioso, e há até razão para acreditar que, quanto mais intimamente imagens e palavras são coordenadas, mais enfaticamente sua contradição intrínseca e a mudez real daqueles que parecem estar falando são sentidas pelos espectadores. Isso talvez explique - embora as exigências do mercado forneçam uma razão mais óbvia - porque os filmes sonoros ainda precisam de música, enquanto eles parecem ter todas as oportunidades do palco, e uma mobilidade muito maior à sua disposição.

A teoria de Eisenstein a respeito do movimento pode ser avaliada à luz da discussão acima mencionada. O fator concreto da unidade da música e das imagens consiste no elemento gestual. Isso não se refere ao movimento ou “ritmo” do filme como tal, mas aos movimentos fotografados e sua função no filme como um todo. A função da música, entretanto, não é “expressar” esse movimento - aqui Eisenstein comete um erro sob a influência das idéias wagnerianas sobre o *Gesamtkunstwerk* e a teoria da empatia estética - mas liberar, ou mais precisamente, justificar o movimento. A imagem fotografada, como tal, carece de motivação para movimento; só indiretamente percebemos que as imagens estão em movimento, que a réplica congelada da realidade externa repentinamente foi dotada da espontaneidade de que foi privada por sua fixação, e que algo petrificado está manifestando uma espécie de vida própria.

Nesse ponto a música intervém, fornecendo impulso, energia muscular, uma sensação de corporeidade, por assim dizer. Seu efeito estético é um estímulo de movimento, não uma reduplicação de movimento. Da mesma forma, a boa música de balé, por exemplo a de Stravinsky, não expressa os sentimentos dos bailarinos e não visa qualquer identidade com eles, mas apenas os convoca para dançar. Assim, a relação entre música e imagens é como uma antítese no exato momento em que a unidade mais profunda é alcançada.

O desenvolvimento da música do cinema será medido pela medida em que ela for capaz de tornar fecunda essa relação de antítese e dissipar a ilusão de unidade direta. Os exemplos no capítulo sobre dramaturgia foram discutidos com referência a essa ideia. Por uma questão de princípio, a relação entre os dois meios deve ser transformada em muito mais móvel do que ela tem sido. Isso significa, por um lado, que as orientações padrão para interpolar música - como para efeito de fundo, ou em cenas de suspense ou alta emoção - devem ser evitadas tanto quanto possível, e que a música não deve mais intervir automaticamente em certos momentos como se estivesse obedecendo uma orientação. Por outro lado, devem ser desenvolvidos métodos que levem em conta a relação entre as duas mídias, da mesma forma que têm sido desenvolvidos métodos que levam em conta as modificações das exposições fotográficas e instalações de câmeras. Graças a eles, seria possível tornar a música perceptível em diferentes níveis, mais ou menos distante, como personagem ou um cenário, exageradamente distinta ou bastante vaga. Mesmo complexos musicais como estes podem ser articulados em seus diferentes elementos sonoros por meio de uma técnica de gravação apropriada.

Ademais, deve ser possível introduzir música em certos pontos, sem quaisquer imagens ou palavras, e em outros pontos, em vez de concluir gradualmente a música ou ir tirando seu volume cautelosamente, interrompê-la abruptamente, por exemplo, em uma mudança de cenário. A verdadeira mudez do filme sonoro seria assim revelada, e teria que se tornar um elemento de expressão. Ou o filme pode ser tratado como um tema musical, para o qual a música propriamente dita serviria de mero acompanhamento, consistindo em personagens musicais básicas sem nenhuma voz principal.

Por outro lado, a música pode ser usada para “escancarar” a ação na tela, e assim alcançar o extremo oposto do que é exigido pelo lirismo convencional. Esta última possibilidade foi efetivamente explorada na cena orquestrada de *Algiers*, onde o ruído do instrumento mecânico ensurdeceu os gritos de medo mortal. No entanto, mesmo aqui o princípio da montagem não foi totalmente aplicado, e o velho preconceito de que a música deve ser justificada pelo enredo foi respeitado.

O problema de Estilo e Planejamento

As análises anteriores têm certas implicações em relação ao estilo da música cinematográfica. O conceito de estilo se aplica principalmente à unidade ininterrupta da obra de arte orgânica. Visto que o cinema não é tal obra de arte, e a música não pode nem deve fazer parte dessa unidade orgânica, a tentativa de impor um ideal estilístico à música do cinema é absurda. Já enfatizamos suficientemente o fato de que o estilo pretensório-romântico predominante é inadequado e espúrio. Se fosse substituído por um estilo radicalmente “funcional”, como poderia ser a tentação em vista do caráter técnico do filme, e exclusivamente música mecânica fosse empregada de uma maneira neoclássica, o resultado dificilmente seria mais desejável. As deficiências presentes - empatia estética pseudo-psicológica e reduplicação redundante - apenas dariam lugar ao defeito da irrelevância. Nem se pode esperar que um compromisso, o meio-termo entre os extremos, um estilo ao mesmo tempo expressivo e construtivista, remediaria o mal. O acúmulo de princípios antagônicos com a intenção de salvaguardar a composição de todos os lados apenas frustra seu propósito e, na prática, resulta na obtenção de antigos efeitos por novos meios. Um acompanhamento de arrepiar os cabelos, “eletrizante” para uma cena de crime será essencialmente o mesmo, mesmo se a escala de tons inteiros for substituída por dissonâncias acentuadas.

Mera vontade de estilo não adianta. O que é necessário é o planejamento musical, a utilização livre e consciente de todos os recursos musicais com base em uma visão precisa da função dramática da música, que é diferente em cada caso concreto. Esse planejamento musical consciente e tecnicamente adequado foi tentado apenas em alguns casos muito excepcionais. Mas é preciso afirmar desde já que, mesmo que os obstáculos rotineiros do negócio fossem superados, esse tipo de planejamento ainda teria que enfrentar grandes dificuldades objetivas. A tendência para o planejamento era inerente à evolução da própria música, e levou a um controle cada vez maior do compositor autônomo sobre seu material. Mas, nas condições da indústria do cinema comercial, essa tendência tem muitos aspectos desfavoráveis. Através do planejamento, o compositor autônomo se emancipou do diletantismo da chamada inspiração. Ele governa como um soberano sobre sua própria imaginação; foi dito há muito tempo que em todos os domínios o artista genuíno deve dominar suas idéias espontâneas. Isso é possível se toda a concepção da obra está enraizada em sua liberdade, é verdadeiramente sua, e não é imposta a ele por outra agência. Sua regra arbitrária somente é legítima na medida em que a concepção da obra, que é o objetivo de seus esforços, preserva um elemento não arbitrário, puramente expressivo. No filme, a situação é bem diferente. O trabalho, o objetivo, é determinado extrinsecamente em uma proporção muito maior do que, até mesmo, a do texto na ópera tradicional. Como resultado, o elemento arbitrário é privado daquela seiva de não arbitrariedade no processo produ-

tivo, o que eleva o que foi feito ao nível de algo mais do que apenas “o que foi feito”. As conquistas ligadas ao domínio da matéria degeneram facilmente em truques calculados, e o elemento espontâneo - indispensável, embora seu valor como qualidade isolada seja duvidoso - ameaça encolher. O avanço do domínio subjetivo sobre o material musical põe em risco o sujeito expressar-se musicalmente.

Além disso, a seleção consciente entre as possibilidades em vez de submeter-se a um “estilo” pode levar ao sincretismo, à utilização eclética de todos os materiais concebíveis, procedimentos e formas. Ela pode produzir canções de amor indiscriminadamente compostas em termos de expressividade romântica, acompanhamentos insensivelmente funcionais de cenas nas quais se pretende negar a relação com a música, e o modo de expressionismo em cenas para as quais a música supostamente deveria fornecer explosões tempestuosas. Esses perigos se fazem sentir na confusa prática atual. É apenas um exemplo especial da prática geral de vasculhar toda a nossa herança cultural para fins comerciais, o que caracteriza a indústria cultural.

Uma maneira eficaz de enfrentar esse perigo pode ser formulada com base em um exame mais minucioso do conceito de estilo. Quando se levanta a questão de um estilo adequado para a música cinematográfica, geralmente se tem em mente os recursos musicais de uma fase histórica específica. Assim, o impressionismo é identificado com a escala de tons inteiros, acordes com nona e harmonias alternantes; o romantismo sugere as mais notáveis fórmulas de compositores como Wagner e Tchaikovsky; o funcionalismo é concebido como a soma total de harmonias “esgotadas”, movimentos rudes de estampagem, motivos *de início* pré-clássicos, formas escalonadas, e certos padrões que podem ser encontrados em Stravinsky e, até certo ponto, em Hindemith.

Tal ideia de estilo é incompatível com a música cinematográfica, que pode empregar recursos dos mais variados caracteres. O que conta é a forma como esses recursos são tratados. Claro, os dois elementos, os recursos e seu tratamento, não podem ser separados mecanicamente. O procedimento de Debussy é consequência das necessidades inerentes ao seu material musical e, vice-versa, esse material é derivado de seu método de composição. Porém, pode-se arriscar a tese de que a música hoje atingiu uma fase em que seus recursos e métodos de composição estão se tornando cada vez mais independentes uns dos outros. Como resultado, o material tende a ser, em alguns aspectos, bastante irrelevante para o método de composição.

Em outras palavras, o processo de composição tornou-se tão lógico que não precisa mais ser a consequência de seu material e pode, figurativamente falando, dominar todo tipo de material ao qual é aplicado. Não é por acaso que Schönberg, após desenvolver a técnica dodecafônica e alcançar o domínio completo e consistente de seu material em todas as suas dimensões, testou sua maestria em uma peça composta apenas de tríades, como o último coro da opus 36, ou aquela que ele adicionou, o *finale* da Segunda Sinfonia de

Câmara. Este *finale*, escrito quarenta anos depois da sinfonia ter sido concebida, traz à tona os princípios construtivos da técnica dodecafônica dentro do material musical que representa o estágio de desenvolvimento de cerca de quarenta anos atrás. Claro, tal feito representa apenas uma tendência e é inseparável do incomparável poder produtivo de Schönberg.

Por uma questão de princípios, a prioridade vai para os recursos musicais verdadeiramente novos. No entanto, a música cinematográfica pode também convocar outros recursos musicais das mais variadas naturezas, desde que alcancem os mais avançados modos contemporâneos de composição, que se caracterizam pela aprofundada construção, e pela determinação inequívoca de cada detalhe pelo conjunto, e que estão, portanto, alinhados com o princípio do planejamento universal, tão fundamental para a música cinematográfica. Assim, a negação do conceito tradicional de estilo, que se vincula à ideia de materiais específicos, pode levar à formação de um novo estilo adequado aos filmes.

Nem é preciso dizer que esse estilo ainda não foi alcançado quando um compositor só é astuto o suficiente para acompanhar uma sequência com algum material que por acaso se encaixa. Somente haveria justificativa para se falar de um novo estilo caso a disposição de tal material selecionado arbitrariamente refletisse a experiência mais desenvolvida da composição moderna. Se essa experiência estiver realmente presente, o compositor também pode usar tríades; quando submetidos ao princípio da construção, eles soarão tão estranhos em qualquer evento que nada terão em comum com a oscilação lírica da convenção romântica-tardia e impactarão os ouvidos convencionais como dissonância. Em outras palavras, material musical obsoleto, se for realmente utilizado e não apenas comercializado pelo filme, sofrerá, pela aplicação do princípio da construção, uma refração relacionada tanto ao seu conteúdo expressivo quanto à sua essência puramente musical. Ocasionalmente, o planejamento musical pode prever a aplicação do princípio da montagem à própria música, ou seja, pode empregar elementos estilísticos contraditórios sem mediação e explorar sua própria inconsistência como elemento artístico.

Em tudo isso, não se deve esquecer a situação do próprio compositor. Seria infrutífero decretar “objetivamente” o que é oportuno ou não esquivando-se da questão de saber se o compositor é capaz de fazer o que os tempos parecem exigir. Porque ele não é apenas um órgão executivo do conhecimento, um espelho para necessidades externas a ele; ele representa o elemento da espontaneidade, e não pode ser privado de sua subjetividade em nenhuma de suas manifestações objetivas. Qualquer planejamento musical que ignorasse isso degeneraria em regras mecânicas arbitrárias.

Isso não se refere meramente ao fato de que muitos compositores, e não necessariamente os piores, ficam aquém do nível intelectual do planejamento de procedimentos em seu método de composição; a teoria não pode condenar nem mesmo eles como inaptos para escrever música do cinema. Mas a situação de

qualquer compositor de música do cinema, incluindo o mais moderno, é, em alguma medida, contraditória. Sua tarefa é mirar em certos perfis musicais nitidamente definidos em relação a enredos e situações, e transformá-los em estruturas musicais; e ele deve fazer isso de forma muito mais drástica e com muito mais indiferença objetiva do que jamais foi exigido nas formas mais antigas de drama musical. No final da era da música expressiva, é o princípio da *musica ficta* que triunfa - o postulado de que ela deve representar algo a que se refere, em vez de ser apenas ela mesma. Isso, apenas por si, já é paradoxal o suficiente, e envolve as maiores dificuldades. Espera-se que o compositor expresse algo, mesmo que seja por meio da negação da expressão, mas não para expressar a si mesmo; e se isso pode ser feito por uma música que se emancipou de todos os padrões tradicionais de expressão, é impossível decidir de antemão.

O compositor é confrontado com uma verdadeira tarefa de Sísifo. Ele deve se abstrair de suas próprias necessidades expressivas, e cumprir os requisitos objetivos do planejamento dramático e musical. Mas ele pode conseguir isso apenas na medida em que suas próprias possibilidades subjetivas, e até mesmo seus próprios impulsos subjetivos, possam assimilar esses requisitos e satisfazê-los espontaneamente - qualquer coisa diferente disso seria mero trabalho enfadonho. Assim, o pré-requisito subjetivo do trabalho do compositor é o próprio elemento que a suposta objetividade do seu trabalho exclui; ele deve, por assim dizer, ser e, ao mesmo tempo não ser, o sujeito de sua música. Para onde essa contradição nos levará, não podemos prever no estágio atual de desenvolvimento, quando isso nem mesmo foi visualizado pela produção normal. Mas pode-se observar que certas soluções aparentemente sofisticadas, indiferentes e soluções objetivas que sacrificam os impulsos expressivos para evitar o jargão romântico, e.g., alguns compositores do cinema francês na órbita do Círculo dos Seis, resultam em uma tendência em direção ao automatismo e a enfadonhos maneirismos aplicados a arte.

Não apenas a reflexão teórica, mas também a experiência tecnológica levanta a questão do estilo. Todas as músicas para filmes exibiram, até agora, uma tendência à neutralização¹² - quase sempre há um elemento de imperceptibilidade, fraqueza, adaptação excessiva e familiaridade nelas. Com bastante frequência, elas fazem exatamente o que se espera que façam de acordo com o preconceito corrente, ou seja, desaparecem e passam despercebidas pelo espectador que não está especialmente interessado nelas.¹³ As razões

12 Cf. T. W. Adorno: "The Radio Symphony", in *Radio Research 1941*, New York, 1941, pp. 110-139.

13 Isso pode ser verificado por métodos empíricos. Se o público de um filme recebesse um questionário após a apresentação, e se perguntasse quais cenas foram acompanhadas por música e quais não foram, e se pedisse para que caracterizassem esta música de uma forma geral, é provável que dificilmente algum deles fosse capaz de responder a estas questões com uma exatidão aproximada, nem mesmo músicos, a menos que tivessem ido assistir o filme por motivos profissionais.

para isso são complexas. Em primeiro lugar, há o sistema da indústria cultural com a sua padronização, e inúmeros mecanismos de censura conscientes e inconscientes, que resultam em um processo de nivelamento geral, de modo que cada um dos incidentes se torna um mero espécime do sistema, e sua apreensão como algo específico é praticamente impossível. Isso, no entanto, afeta tanto as imagens quanto a música, e explica a desatenção geral na percepção dos filmes, correlacionada ao relaxamento a que supostamente servem, e não ao fato de a música não ser percebida. Esta última circunstância é o resultado da concentração dos espectadores no roteiro visual e no diálogo, o que lhe deixa pouca energia para a percepção musical. O esforço fisiológico necessariamente ligado ao ato de acompanhar um filme desempenha um papel primordial neste contexto.

Além disso, no entanto, os procedimentos de registro existentes são, eles mesmos, responsáveis pela neutralização. A música do cinema, como a música do rádio, tem o caráter de fio condutor - ela parece ser desenhada ao longo da tela diante do espectador, é mais uma imagem da música do que a música em si. Ao mesmo tempo, ele passa por mudanças acústicas de longo alcance, a sua escala dinâmica encolhe, sua intensidade de cor é reduzida e sua profundidade espacial é perdida. Todas essas mudanças convergem em seus efeitos; se alguém está presente na gravação de uma trilha sonora avançada, depois ouve as faixas gravadas e, por fim, assiste à exibição do filme com sua música "impressa", os graus progressivos de neutralização podem ser observados. É como se a música fosse gradualmente despojada de sua agressividade e, na performance final, a questão de saber se a música é moderna ou antiquada tivesse muito menos importância do que se poderia esperar meramente lendo-a, ou mesmo ouvindo a mesma música na sala de concerto. Até mesmo os ouvintes conservadores no cinema engolem sem protestar a música que, em uma sala de concertos, despertaria suas reações mais hostis.

Em outras palavras, como resultado da neutralização, o estilo musical no sentido usual, ou seja, os recursos empregados em cada caso, torna-se amplamente indiferente. Por essa razão, o objetivo de uma montagem genuína e de uma utilização da música como sendo uma antítese não será introduzir o maior número possível de sons dissonantes e cores novas na máquina, que apenas os cospe de novo de forma digerida, atenuada e convencionalizada, mas para quebrar o próprio mecanismo de neutralização. E essa é a própria função da composição planejada. Claro, sempre pode haver situações que exigem música imperceptível, como um mero fundo. Mas faz toda a diferença no mundo se tais situações fazem parte do plano e se a imperceptibilidade da música é composta e construída, ou se a expulsão da música para o fundo acústico e estético é o resultado de uma cega e automática compulsão. Na verdade, um efeito de fundo genuíno pode ser obtido apenas por planejamento, não como resultado de ausência mecânica de articulação. A diferença entre os dois tipos de efeitos pode ser comparada àquela entre Debussy, que

mais perfeita e distintamente criou uma impressão vaga, indistinta e dissolvente, e algum desajeitado que exalta sua própria estrutura involuntariamente vaga, amorfa e confusa, o produto de uma técnica insuficiente como a corporificação de um princípio estético.

O planejamento objetivo, a montagem e a superação da neutralização universal são aspectos da emancipação da música do cinema de sua opressão comercial. A necessidade social de uma função não pré-digerida, não censurada e crítica da música está alinhada com a inerente tendência tecnológica de eliminar os fatores de neutralização. Música objetivamente planejada, construída organicamente em relação com o significado do filme, iria, pela primeira vez, tornar produtivas as potencialidades das novas e aprimoradas técnicas de gravação.

A introspecção nas contradições características das relações entre o filme e a música mostra que não pode haver dúvida em estabelecer critérios estéticos universais para essa música. É supêrfluo e prejudicial, diz Hegel, “trazer os próprios parâmetros e aplicar as suas intuições e ideias pessoais à investigação; é apenas omitindo-as que somos capazes de examinar o assunto como ele é, em e por si mesmo.”¹⁴ A aplicação deste princípio não submete a música cinematográfica à arbitrariedade; significa que os critérios desta música devem ser derivados em cada caso dado, da natureza dos problemas que suscita. A tarefa das considerações estéticas é lançar luz sobre a natureza desses problemas e seus requisitos, nos conscientizar de seu próprio desenvolvimento inerente, não para fornecer receitas.

Capítulo Seis

O compositor e o processo de fazer filme

Está além do escopo deste livro fornecer uma descrição do processamento ao qual a composição da música de um filme está sujeita. Este processamento inclui gravação, edição, regravação e modificações finais relacionadas ao filme como um todo. Envolve numerosos fatores puramente tecnológicos que pouco têm a ver com os aspectos dramáticos e estéticos em questão, e que o compositor não precisa entender mais do que o autor de um livro precisa entender sobre a arte da impressão. Além disso, os fatores tecnológicos relevantes variam consideravelmente.

No entanto, a analogia entre a feitura de um filme e a impressão de um livro não deve ser levada muito longe. No que diz respeito ao conteúdo e ao valor literário, um livro permanece substancialmente, embora não completamente, o mesmo, independentemente de como é impresso. Mas não existe

14 *Phänomenologie des Geistes*, ed. Lasson, 2. Auflage, Leipzig, 1921, p.60.

algo do tipo um filme independente de processos técnicos de gravação. O manuscrito de um livro é, na verdade, o próprio livro; o roteiro de um filme consiste, na melhor das hipóteses, nas instruções para a criação do filme. Essa é a base para a discussão a seguir, na qual trataremos dos aspectos artísticos do processo de produção, indicaremos os centros nervosos musicais da indústria cinematográfica, e enfatizaremos elementos essenciais na composição musical de cinema. Tentaremos comunicar experiências reais, não desenvolver uma teoria a respeito da técnica musical dos filmes. O fato de que nessas considerações os problemas técnicos da composição estão em primeiro plano é um corolário do ponto de vista escolhido para este livro como um todo. Além disso, o compositor será lembrado em quais pontos deve proceder com cuidado se não quiser ser intimidado por certos elementos obrigatórios do processo produtivo, que ele muitas vezes não entende, capitulando a eles em vez de torná-los o mais fecundos possível.

Os Departamentos de Música

Devido ao caráter comercial da indústria cinematográfica, é impossível separar seus aspectos organizacionais de seus aspectos técnicos, e o compositor deve familiarizar-se, desde o primeiro momento, com os princípios organizacionais vigentes. Como resultado da rígida divisão de funções dentro das grandes companhias, onde todos os cargos importantes há muito foram ocupados e controlados, foram criados departamentos especiais de música, que são responsáveis, perante os produtores, pelos aspectos artísticos, técnicos e comerciais da música cinematográfica, e que assim assumiram plena autoridade em relação aos compositores. A situação é diferente no caso de alguns produtores independentes; lá o compositor deve se contentar com recursos relativamente limitados, mas também é menos restrito. Mas, em condições normais, o compositor está longe de ter direitos iguais aos do produtor, roteirista ou diretor de cinema. Ele está subordinado ao chefe do departamento de música, que o considera uma espécie de especialista. Como todos os especialistas, ou ele tem um contrato de longo prazo, ou é contratado para um trabalho específico. Assim, o compositor geralmente está em uma posição dependente; ele está apenas vagamente conectado com a companhia, e pode ser facilmente dispensado.

Dada a composição dos departamentos, que foi discutida no capítulo 4, os conflitos são praticamente inevitáveis. Os chefes dos departamentos de música geralmente selecionam os compositores de acordo com seus próprios gostos, assim como os diretores “escalam” seus atores; apenas em casos excepcionais compositores são nomeados por agências diferentes e, ainda assim, a sua situação nem sempre é fácil. Em relação à organização como um todo, o compositor, por mais importante que seja, ocupa um lugar subsidiário; ele deve, acima de tudo, satisfazer o chefe do departamento que é seu “chefe”. Ele é visto com

sendo um dos assistentes deste último, como o arranjador, o regente ou o homem do som. A extensão do quanto ele consegue influenciar o planejamento musical, execução e procedimento de gravação depende de sua autoridade, competência e, mais importante, do apoio que ele obtém de fora do departamento. Cabe a ele enfrentar essas condições sem quaisquer ilusões, e abordar seu trabalho de uma maneira que lhe permitirá realizar o máximo possível dentro da configuração existente. Até agora, se provou ser impossível romper com isso, e colocar o compositor no mesmo nível que está o roteirista.

Apesar disso, o compositor estaria errado em considerar o departamento como seu inimigo *a priori*, e em começar seu trabalho com um sentimento de rebeldia. O papel dos departamentos de música reflete um estado das coisas muito mais abrangente. Apesar da inadequação, da muitas vezes grotesca incompetência artística dos chefes, e da presunção que prevalece nos departamentos, os aspectos técnicos e econômicos da indústria cinematográfica são tão complexos que, sem a organização e divisão de funções da qual o departamento é uma expressão, nada poderia ser realizado, pelo menos nas condições vigentes. O compositor pode sentir que o departamento nada mais é do que um impedimento burocrático e um órgão de controle para homens de negócio, mas sem ele o compositor estaria completamente perdido na engrenagem. O caminho da partitura até o produto musical acabado, ou a realização de intenções artísticas, geralmente leva à incompetência artística e à agências dedicadas ao negócio de ganhar dinheiro. Os departamentos são supérfluos e indispensáveis. Eles poderiam ser dispensados se a produção artística fosse emancipada da motivação do lucro; mas hoje é impossível realizar qualquer coisa sem recursos, sem serviços de mediação e, muitas vezes, sem a sua experiência. O compositor deve levar essa contradição inevitável em consideração. Embora ele não deva ser um conformista, ele também não deve fazer papel de bobo. Ambas as atitudes apenas manifestariam sua impotência.

Observações gerais sobre composição

O filme não requer *prima facie* nenhuma técnica específica de composição. O fato de tanto o cinema quanto a música serem artes temporais não implica a necessidade de uma técnica musical *sui generis* e, apesar de todas as conversas sobre tal técnica, o cinema não deu um novo impulso genuíno à música. A música cinematográfica apenas adaptou certos procedimentos empregados na música autônoma.

No entanto, certos princípios estão começando a tomar forma. Um foi mencionado acima - a necessidade de formas musicais curtas, correspondentes às sequências curtas do filme. Essas formas esboçadas, rapsódicas ou aforísticas são características do filme em sua irregularidade, fluidez e ausência de repetições. A tradicional forma da canção tripartida - a-b-a - com a última par-

te repetindo a primeira, é menos adequada do que as formas contínuas, como prelúdios, invenções ou tocatas. O método de exposição e conexão de diversos temas e seus desenvolvimentos parece estranho ao cinema, porque essas formas musicais complexas requerem muita atenção para serem usadas em combinação com formas visuais complexas. Mas mesmo isso não é uma regra absoluta. Grandes formas musicais relacionadas não a sequências de imagens, mas a continuidades de significado, não são inconcebíveis.

Em formas musicais curtas, cada elemento deve ser auto-suficiente ou capaz de uma expansão rápida. A música cinematográfica não pode “esperar”. Além disso, o compositor deve diferenciar entre as próprias formas curtas. Por exemplo, uma sequência de dois minutos é mais adequada para se desenvolver um motivo curto do que para uma melodia completa, e um tema de trinta segundos aqui estaria fora de lugar. Mas isso não significa que em uma *peça* de trinta segundos o tema deva ser ainda mais curto; pelo contrário, ele pode muito bem consistir em uma longa melodia que cobre toda a sequência.

A lógica musical específica que atribui a cada um desses elementos um lugar definido e os conecta também deve ser adequada às exigências do filme. Caracterizações musicais que mudam rapidamente, transições repentinas e reversões, elementos de improvisação e “fantasia” devem ser predominantes. Para conseguir isso sem sacrificar a continuidade musical, deve-se recorrer a uma técnica de variação altamente desenvolvida. Cada pequena forma musical que acompanha um filme é uma espécie de variação, embora não tenha sido precedida por um tema manifesto. A função dramática é o tema real.

Conforme já foi apontado, o compositor não pode desconsiderar o planejamento que é exigido pela preocupação dramática com o todo do filme e sua relação com os detalhes. Mas, embora até agora o planejamento tenha sido burocrático e artisticamente estéril, ele precisa tentar torná-lo frutífero. Ele deve usar conscientemente o simples e o complexo, o contínuo e o descontínuo, o imperceptível e o impactante, os elementos apaixonantes e os elementos frios da música. A utilização livre e consciente das potencialidades criadas pela evolução intrínseca da música tornará fértil a música cinematográfica, se é que uma música cinematográfica específica algum dia virá a existir. O planejamento deve ser transformado ao ponto de significar uma nova espontaneidade. A negação da “invenção” naïve e inspiração na música do cinema deve levar ao seu ressurgimento em um nível mais alto.

Devemos mencionar ao menos as consequências mais simples do tipo de composição aqui defendido. No que se refere à lógica e à gênese da obra, existem, grosso modo, dois tipos de composição. No primeiro, o todo é derivado dos detalhes, concebido como germes musicais, e desenvolvido cegamente sob a compulsão de seu impulso intrínseco. As obras de Schubert e Schumann pertencem a este tipo, e originalmente também as de Schönberg, que disse que ao compor uma canção ele se deixava impulsionar pelas palavras iniciais sem levar em consideração todo o poema. No segundo tipo, que é o inverso do pri-

meiro, os detalhes são derivados do todo. As obras de Beethoven pertencem ao segundo tipo. A grandeza de um compositor é essencialmente definida pela extensão em que ambos os tipos são integrados em sua obra - Bach, Mozart, Beethoven e Schönberg são exemplares a esse respeito. Se o compositor se apega de maneira não dialética ao primeiro tipo de composição, como fez Dvorak por exemplo, ele produz um *potpourri* de “ideias” conectadas arbitrariamente ou esquematicamente. O outro extremo é representado por Händel, e leva a uma abrangente, embora um tanto abstrata, concepção do todo, com detalhes esquemáticos, incompletos e muitas vezes superficiais. Compositores de música do cinema são levados a adotar o segundo tipo de composição, como é, aliás, o caso da maioria das obras feitas por encomenda. Na música cinematográfica, a ideia do todo e sua articulação possuem primazia absoluta, às vezes na forma de um padrão abstrato que evoca ritmos, sequências de tons e figuras em um determinado lugar, sem a antecedência de um conhecimento específico do compositor sobre eles. O compositor deve inventar formas e relações formais, não “ideias”, se quiser escrever de forma significativa. Ele pode dominar as dificuldades resultantes apenas percebendo-as claramente e traduzindo-as em problemas técnicos bem definidos, dividindo seu procedimento racionalmente em diferentes etapas e, finalmente, alcançando a “invenção”. Ele deve ter uma espécie de projeto em mente, uma estrutura que ele deve preencher em cada lugar determinado, e só então, fazer com que os preenchimentos sejam vívidos e impactantes. Em um certo sentido, ele deve ter controle total sobre elementos que na composição tradicional são, muitas vezes erroneamente, considerados como involuntários e puramente intuitivos.

Essa ação de preenchimento, essa consumação do concreto, é o calcanhar de Aquiles da composição para o cinema. Uma vez que a ação de preenchimento é planejada, por sua natureza ele ameaça, a cada passo, degenerar em um mero estofamento, que parecerá seco, sintético e mecânico no caso do compositor falhar em trazer espontaneidade suficiente para conter o impacto de seu próprio plano. O resultado é então uma daquelas composições peculiares, que apesar da sua substância musical medíocre, tem uma certa eficácia que deriva de uma ideia feliz do todo. A demanda atual sobre a parte que cabe ao compositor, para ser uma apresentadora de programa de auditório, refere-se a essa habilidade musical específica, ao talento natural para a função, sem exigir um sentido equivalente do material pelo qual está sendo preenchida. Uma vez que o compositor atingiu o nível de composição planejado, ele deve concentrar toda a sua energia e julgamento crítico na ação de preencher.

Quanto à tese da primazia do todo, ou forma em um sentido amplo, na música do filme, deve-se enfatizar que a galáxia de formas desenvolvida pela música tradicional e exposta em teorias acadêmicas é em grande parte inútil. Muitas formas tradicionais devem ser descartadas: outras devem ser completamente modificadas. Realizar a primazia do todo na música do cinema, portanto, não significa assumir as formas da música absoluta e adaptá-las, custe

o que custar, às películas do filme - por analogia com certas tendências da ópera contemporânea, como por exemplo aquelas de Berg e Hindemith - mas exatamente o oposto. Isso significa construir estruturas formais completas de acordo com os requisitos específicos da sequência de filme dada e, em seguida, “preencher”. A boa música do cinema é fundamentalmente anti-formalista. A inadequação das formas tradicionais e a possibilidade de substituí-las por música avançada foi discutida em um capítulo anterior, e o caráter prosaico dos filmes e sua incompatibilidade geral com repetições e simetrias musicais foram definidos como os fatores mais importantes nessa inadequação. Devemos discutir agora uma série de outros problemas formais do ponto de vista dos requisitos do filmert’f, desconsiderando os recursos musicais específicos.

A qualidade da prosa dos filmes não pode ser levada em consideração pela mera omissão de repetições em suas várias formas, como a parte “a” da forma de três partes de uma canção, embora em todos os outros aspectos a composição seguir o padrão tradicional, como por exemplo, o da exposição de uma sonata, que tem sido o protótipo de todas as formas musicais por mais de 150 anos. Na música autônoma, há uma série de elementos que têm significado apenas dentro de uma determinada configuração formal, em “olhar para a frente” ou “olhar para trás” para algum conteúdo puramente musical. A recapitulação na sonata clássica, com sua mudança estrutural do esquema de modulação que fecha o círculo do movimento da forma, é apenas a instância mais tangível desse fato. Mas tais elementos são encontrados até na exposição tradicional. Toda a forma da sonata clássica repousa na premissa de que nem todos os momentos musicais são igualmente relevantes como tais - na verdade, que nem todos eles estão presentes na mesma medida - mas que a presença de eventos musicais é mais intensa com a entrada e reentrada dos temas, e é significativamente menos intensa em outras passagens. A própria essência da forma sonata tradicional é definida pelo grau variável da presença de eventos musicais, ou seja, sua diferenciação conforme sejam percebidos como “eles próprios”, como antecipados ou lembrados, ou apenas preparados ou afastados de tais antecipações ou lembranças. Sua articulação equivale a sua diferente densidade ou presença em diferentes momentos. Não o movimento sinfônico em que tudo está igualmente presente, ou, para usar termos técnicos, em que tudo é igualmente temático, é o melhor, mas o movimento sinfônico em que o momento presente e o momento não presente estão relacionados da maneira mais profunda e abrangente.

Apenas nos últimos estágios da música autônoma, em obras como *Erwartung* de Schönberg, todos os elementos musicais estão igualmente próximos do centro. E mesmo Schönberg, desde que introduziu a técnica dodecafônica, parece ter buscado a diferenciação de acordo com os diferentes graus de presença. Partes de transição, campos de tensão, e os campos de liberação de tensões são alguns dos recursos dessa diferenciação. Foram justamente esses elementos da forma que, em contraste com as “invenções” ou os próprios te-

mas, foram os mais expostos a um mau tratamento esquemático, mas também foi por meio desses mesmos elementos que o princípio da construção dinâmica do todo se afirmou triunfalmente em grandes obras, como a Eroica. Esses elementos, cujo significado consiste no desdobramento de uma continuidade musical autônoma, são negados ao cinema, que exige uma música perfeitamente e completamente presente, uma música que não seja auto-contemplativa, auto-reflexiva, que não abrigue antecipações em si mesma. Quando as transições ou campos de tensão são necessários, eles vêm da sequência do filme, não do movimento interno da música. Essa circunstância, por si só, define limites muito estreitos para a adoção de padrões tradicionais.

Por outro lado, o compositor é confrontado com problemas de forma que dificilmente ocorreram na música tradicional. Por exemplo, uma sequência pode requerer a “exposição” de um evento, mas esta deve ser feita com uma brevidade concentrada que é completamente estranha à forma de exposição da sonata antes da desintegração da tonalidade. Assim, o compositor deve ser capaz de escrever música de caráter preparatório, que além disso esteja inteiramente presente, e que não utilize meios obsoletos para criar astrais, como o repulsivo tremolo *crescendi* ou outros dispositivos do mesmo tipo. Ele deve ser capaz de compor passagens conclusivas, que arredondem um desenvolvimento dramático prévio da imagem ou do diálogo, sem um desenvolvimento prévio puramente musical e fechado - algo como uma *estreta* sem um *più moderato* precedente. O caráter conclusivo deve ser encontrado na estrutura da própria música, na drástica caracterização de seus menores componentes, não em sua relação com os componentes prévios, que não existem neste caso. Os clímax às vezes devem ser provocados diretamente, sem crescendos, ou apenas com um mínimo de preparação.

Isso apresenta uma dificuldade considerável, pois musicalmente há a maior diferença entre uma passagem simples *forte* ou *fortissimo* e uma que tem o efeito de clímax. Mas, embora antes um clímax resultasse de todo o desenvolvimento, aqui ele deve ser alcançado, por assim dizer, separadamente, “em si mesmo”. Não existe uma regra geral para tal procedimento, mas o compositor deve estar ciente do problema. Pode ser que ele tenha dito que tal clímax “absoluto” sem intensificação anterior pode ser alcançado através da natureza e ênfase dos próprios perfis musicais, não através do mero impacto do ruído. Todo músico sabe que existem temas com um inerente caráter de “conclusão”, que é difícil de se descrever em palavras, mas que é acessível através de uma análise cuidadosa. A seção de encerramento da exposição do primeiro movimento da Sinfonia Pastoral, o breve tema de encerramento do primeiro movimento da Sonata para piano op. 101, ou o compasso 82 e os seguintes no *larghetto* da Segunda Sinfonia são exemplos de tais temas em Beethoven. Da mesma forma, existem caracterizações “primárias” e “auxiliares” como tais. O compositor de música do cinema deve estar ciente de tais qualidades em seu material e tentar produzi-las diretamente, sem o desvio de preparação e re-

solução. Os efeitos em questão não requerem nada que seja estranho à música. Eles se cristalizaram amplamente dentro da concha da linguagem da forma tradicional. Mas o ponto é dar-lhes uma nova validade concebendo-os como um resultado independente dessa linguagem da forma. É preciso emancipá-los de seus pressupostos formais usuais, que são incompatíveis com o cinema, para torná-los fluidos, por assim dizer.

As formas não esquemáticas também são conhecidas na música tradicional com o nome de fantasias e rapsódias. Embora estas últimas frequentemente se aproximem do *potpourri* ou, como a opus 79 de Brahms e, em certa medida, a *Wanderer Fantasy* de Schubert, sejam formas de canção ou sonatas disfarçadas, existe algo como uma forma específica da fantasia, como as famosas fantasias para piano em Dó menor e em Ré menor de Mozart. A teoria musical oficial manteve-se indiferente a essas obras, e contentou-se em declarar que não tinham forma definida. No entanto, as duas fantasias de Mozart mencionadas acima não são menos cuidadosamente organizadas do que as sonatas, na verdade, talvez até mais cuidadosamente, porque não estão sujeitas a uma ordem heterônoma. Seu princípio formal pode ser denominado como o do segmento, ou a “entonação”. Eles consistem em uma série de partes, cada uma delas unificada, relativamente completa, cada uma seguindo um único padrão temático, em diferentes tempos e tonalidades. A arte da fantasia consiste não tanto na elaboração e no desenvolvimento de uma totalidade que flui uniformemente, mas no equilíbrio dos vários segmentos por meio de semelhanças e contrastes, proporções cuidadosas,¹⁵ caracterizações moduladas e uma certa frouxidão de estrutura. Os segmentos podem ser freqüentemente interrompidos repentinamente. Quanto menos definida a sua forma, mais facilmente eles podem ser unidos a outros e continuados por eles. Tudo isso é semelhante aos requisitos da música do cinema. Seu compositor frequentemente será compelido a pensar em termos de segmentos ao invés de desenvolvimentos, e o que é realizado em outro lugar pela forma resultante do desenvolvimento temático, ele terá que conseguir fazer relacionando um segmento a outro. Esta é uma consequência direta do postulado da “presença” na música do cinema, e se refere a peças relativamente grandes, que por enquanto são raras.

A inter-relação de várias formas também levanta questões que não podem ser resolvidas apenas com os recursos tradicionais. O contraste através do andamento é insuficiente. De um ponto de vista dramático, ele pode ser considerado necessário que vários movimentos no mesmo andamento sigam um ao outro e que, como na velha forma musical da suíte, eles devam diferir nitidamente, mas apenas no caráter. Por exemplo, um ritmo lento estava fora de lugar na música recém-composta para o filme *Rain* de Joris Ivens, não porque fosse necessário ilustrar

15 Cf. O “fechamento” quase uma modificação de coda do adágio introdutório na fantasia em Dó-menor em sua repetição. Ela difere de sua primeira forma mais do que qualquer recapitulação de sonata de Mozart.

a queda da chuva, mas porque a tarefa da música era empurrar para a frente este filme sem enredo e, portanto, estático. O compositor foi forçado a adotar meios de contraste mais sutis do que o *allegro* seguido por um *adágio*. Assim, a música para cinema não leva necessariamente ao uso de meios mais grosseiros; pelo contrário, se ela for emancipada, será um estímulo para novas diferenciações.

Deve-se ter em mente que o planejamento da música só pode ser eficaz se não está separado do planejamento do filme; os dois aspectos devem estar em uma inter-relação produtiva. Se o compositor se depara com determinadas sequências e lhe dizem para contribuir com trinta segundos de música em um lugar, e com dois minutos em outro, seu planejamento se limita à própria função burocrática da qual ele deveria ser libertado. Tal planejamento é baseado na divisão mecânica e administrativa de competências, não nas condições inerentes ao trabalho. O planejamento livre significa planejamento combinado, o que poderia frequentemente levar a uma adequação do filme à música, em vez do procedimento inverso usual. É claro que isso pressupõe um trabalho coletivo genuíno na indústria de filmes. Eisenstein parece estar trabalhando nessa direção.

Música e ruído

Sob condições de planejamento responsável, faixas de ruído bem organizadas podem, em muitos casos, ser preferíveis à música. Isso é particularmente verdadeiro para música de fundo com diálogo simultâneo. O papel de um mero cenário de palco é incompatível com a natureza da música desenvolvida e articulada, e com sua percepção adequada. Ou ela retém seu caráter musical, e então desvia a atenção do espectador, ou tende espontaneamente para aproximar-se do que é um ruído, e então a aparência musical torna-se supérflua. Claro, muitas vezes é necessário misturar música e ruído, porque o ruído sozinho pode produzir um efeito de monotonia e de vazio. Mas, em tais casos, o ruído e a música devem ser ajustados mutuamente. Em termos de música, isso significa que ela deve “se manter aberta” para o ruído, o que significa estar integrada a ele. A função do ruído é dupla: por um lado, é naturalista e, por outro, é um elemento da própria música, com um efeito que pode ser melhor comparado aos acentos dos instrumentos de percussão.

Do exposto pode-se inferir: (1) que as batidas rítmicas do ruído estão previstas na música, que, por assim dizer, reserva um lugar para elas; e (2) que a cor do tom da música, ou é semelhante à do ruído, ou é deliberada e distintamente contrastada com ele. Por exemplo, um homem foge do perigo em uma rua movimentada e chega a uma porta. O toque da campainha conclui rápidas figuras rítmicas de cordas na forma de uma cadência. Assim, a música pode se dissolver em ruídos, ou ruídos podem se dissolver em música, como se fossem dissonâncias.

Ocasionalmente, ruído e música podem ser planejados em coordenação para uma longa sequência. Por exemplo, a tela mostra uma vista dos telhados

em uma cidade. Todos os sinos da cidade começam a tocar enquanto novas massas de telhados e torres são projetadas. Um close-up mostra a figura simbólica da morte emergindo de um mecanismo de relógio e batendo em um sino com um martelo. No final da sequência, um caixão é mostrado, enquanto o eco surdo de um toque de igreja ainda é audível. A música que acompanha é caracterizada por uma frieza monumental, e usa sinos como ingrediente. Mas isso é insuficiente para produzir a densidade do som resultante do toque de muitos sinos, o que é necessário por razões dramáticas. Tal efeito não pode ser alcançado se o filme e a música forem gravadas simultaneamente, pois a irregularidade rítmica dos sons do sino não pode ser adaptada à pulsação de um regente. Por essa razão, no exemplo aqui citado, o som teve que ser produzido sinteticamente pela combinação de várias faixas musicais: somando-se à faixa da música, havia quatro faixas separadas para os sinos, e mais duas para o toque da igreja e o golpe do martelo da morte. As quatro faixas do sino foram arranjadas para formar um todo correlacionado. Na regravação, todas as faixas foram combinadas com a faixa da música, e vários elementos foram destacados alternadamente. O objetivo dessa discussão é que efeitos desse tipo não podem ser deixados ao acaso. Um resultado satisfatório foi alcançado neste caso apenas porque as faixas de ruído foram produzidas com a devida consideração para a música, e porque o efeito total foi cuidadosamente preparado.

A gravação de ruídos acabou com a música programática. A reprodução musical de uma tempestade não pode competir com a gravação de uma tempestade real. *Tone painting* tornou-se surpreendentemente supérfluo - na verdade, sempre foi. É justificado apenas se atingir o que Beethoven exigiu dela na Sinfonia Pastoral, i.e., “a expressão de sentimentos, em vez da descrição”, ou se ele adicionar ênfase, luz super-explicita, por assim dizer, e tender ao virtuosismo, introduzindo deliberadamente artificialidade, em vez de buscar efeitos realistas. As tentativas de superar uma chuva real por uma chuva musical, ou de inventar o som musical de uma queda de neve (“é assim que a neve caindo deve soar”) podem levar a efeitos deliciosos, mas estes, é claro, não têm nada em comum com a ideia tradicional de música programática.

Técnica de Configuração¹⁶ e Instrumentação

16 A palavra “configuração” é usada como uma tradução do alemão Satz em um significado específico para o qual não há equivalente em inglês preciso. Refere-se à forma como a “textura” de uma composição, como ela é “configurada”, leva em consideração as condições de sua realização real no som, por e.g., a invenção de temas a partir do caráter específico de um instrumento, o escolha de sonoridades agudas ou graves, a distância entre diferentes partes simultâneas, complexidade ou simplicidade contrapontística, de acordo com a necessidade de tornar cada ideia musical clara e compreensível. Em outras palavras, “configuração” é a maneira pela qual as necessidades da escrita musical se expressam na estrutura da música, e será usada nesse sentido ao longo da discussão a seguir.

No que diz respeito à técnica de “configuração” e instrumentação - para um bom compositor ambas são idênticas - a primeira coisa a ser notada é que o postulado da adequação ao microfone, que ainda estava na moda em 1932, tornou-se obsoleto desde então. O progresso da gravação musical tornou possível reproduzir qualquer partitura com razoável adequação. Nem sempre foi assim. Cordas duplas e triplas em instrumentos de cordas, instrumentos com tessituras extremas, como o contrabaixo e a flautim, e trompas, flautas e oboés, na verdade toda a tradicional seção de cordas, eram mais difíceis de reproduzir do que outros instrumentos e combinações de sons. Hoje, o aparato de gravação de som foi consideravelmente melhorado. Isso também significa, naturalmente, que uma composição mal orquestrada soará tão ruim na gravação quanto soava originalmente.

Os limites de “configuração” e instrumentação não são mais determinados pela inadequação do aparato de gravação, mas pela função dramática da música. Na música de concerto, um estilo complexo como o de Schönberg é o resultado de uma evolução musical específica. Ele somente seria legítimo na música do cinema se correspondesse a requisitos dramáticos definidos. Quando a música é dirigida para a margem do campo de atenção, como é o caso no filme, sua perceptibilidade é estreitamente restrita. Seria absurdo escrever músicas mais complexas do que realmente pode-se perceber em qualquer momento dado. Mesmo os problemas mais sutis da configuração musical dependem do planejamento do filme como um todo.

Hoje o planejamento musical é alcançado apenas de maneira distorcida, como resultado da separação mecânica entre a composição - “configuração” - e arranjo - “instrumentação”. Tal planejamento é mais uma fachada industrial do que um procedimento genuinamente organizado, e não pode ser justificado objetiva ou economicamente. Esta divisão particular do trabalho tem um caráter espúrio, e está baseada apenas em considerações de pessoal. Na realidade, qualquer compositor qualificado deveria ser capaz de inventar sua instrumentação junto com sua música, ao invés de primeiro compor e então orquestrar. Não leva mais tempo para compor uma partitura do que reduzir uma versão orquestral ainda inexistente a uma dúbia partitura para piano. A divisão do trabalho aqui leva a confiar a própria composição a amadores, que assim são encorajados a escrever, porque seus erros mais grosseiros são corrigidos pelo arranjador, enquanto outros especialistas comandam o supostamente misterioso domínio da orquestração, como é o caso de Tin Pan Alley. Por outro lado, o surgimento de arranjadores especializados levou à padronização da própria instrumentação. Tudo isso resulta em uma uniformidade cansativa de todas as músicas de filmes. Até o arranjador mais talentoso se torna estéril devido ao manuseio constante de material pobre. No entanto, esse procedimento absurdo é quase inevitável nas atuais condições na indústria. Os compositores costumam trabalhar sob grande pressão e têm que produzir enormes quantidades de música - oitenta minutos de acompanhamento para

um filme - de modo que eles próprios são incapazes de fazer o considerável trabalho de escrita exigido por uma partitura, mesmo quando imaginam os instrumentos tão vividamente quanto possível durante a composição. Não é por acaso que mesmo entre os compositores altamente qualificados de Hollywood quase ninguém faz a orquestração de suas próprias obras. Considerando o padrão relativamente alto dos arranjadores, isso não parece um infortúnio muito grande. Na realidade, porém, a divisão do trabalho significa que uma parte importante do trabalho de composição é omitida. Qualquer compositor autocrítico, ao preparar a partitura final, retoca e corrige, nunca transcreve mecanicamente. O uso de arranjadores elimina esta parte delicada da instrumentação, porque o arranjador ou segue fielmente as indicações originais do compositor ou, na falta de tais indicações, as substitui pelos mais seguros e mais experimentados efeitos, enquanto o próprio compositor poderia ter encontrado o que era especificamente necessário na passagem dada. Assim, um outro fator de nivelamento é introduzido.

Até certo ponto, essa esterilidade também pode ser atribuída ao tipo de orquestra predominante nos estúdios de hoje. É verdade que um bom compositor pode alcançar grande variedade mesmo com os recursos instrumentais mais modestos. No entanto, certas restrições padronizadas na disposição dos instrumentos tendem a padronizar o próprio som. Isso refere-se sobretudo aos créditos de abertura e créditos finais pseudo-glamourosos, à homofonia monótona sempre com vozes intermediárias desfocadas, ao predomínio dos sons de violino melados, ao tratamento indiferenciado dos sopros, entre os quais apenas o fagote se destaca como o palhaço da aldeia, e o oboé como o cordeiro inocente, e os pesados acordes dos metais. Além de uma espécie de diálogo entre as cordas e os metais, quase nada pode ser ouvido, exceto uma voz superior intrusiva acompanhada por um baixo fraco.

A disposição da seção de cordas é particularmente absurda. Com poucas exceções, ela consiste de doze a dezesseis violinos, geralmente tratados como uma voz (i.e. primeiro e segundo violinos em uníssono), duas ou três violas, dois ou três violoncelos e dois contrabaixos. A desproporção entre instrumentos de tessitura aguda e grave impede qualquer polifonia distinta nas cordas, e leva à prática de “sobrepôr em camadas” com meras vozes tapa-buracos.

Existe uma desproporção semelhante entre madeiras e metais. Quatro trompas, três trompetes, dois ou três trombones e uma tuba são frequentemente equilibrados por duas flautas e, deve-se garantir, três clarinetes (que geralmente duplicam as cordas), um e raramente dois oboés, alternando com o Corne Inglês, e frequentemente, apenas um fagote. O problema de um baixo de sopros adequado não foi resolvido de forma satisfatória nem mesmo em orquestras de concerto e ópera; as orquestras de estúdio o ignoram. Mas mesmo os sopros mais agudos são geralmente usados como enchimento, ou tocam em uníssono com as cordas.

Via de regra, orquestras completas são empregadas apenas no início e no final, e para sequências particularmente importantes; todo o resto - música

Íntima, música de fundo para diálogos, acompanhamentos para sequências curtas - é fornecido por uma pequena orquestra, faltando quase todos os metais e sopros, mas mantendo a maior parte das cordas. O resultado é uma música que soa insuportavelmente parecida com a de um café. A harpa e o piano, que nunca estão ausentes, contribuem com sua coloração açucarada, nitidez mecânica e plenitude espúria.

Se deve haver uma orquestra grande e uma pequena, elas devem ser melhor proporcionalizadas e mais drasticamente diferenciadas entre si, não apenas pelo número, mas também pela natureza de seus instrumentos. A orquestra completa deve se aproximar muito mais da orquestra sinfônica do que é a prática hoje, com um número suficiente de segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos, e com duas ou três vezes mais sopros. Isso é feito em casos isolados, mas deveria ser a regra. Por outro lado, a pequena orquestra deve corresponder a um conjunto de câmara genuíno - flautas, clarinetes, violino solo, violoncelo solo e piano - ou deve consistir em um quarteto de cordas, flauta, clarinete e fagote. Muitas dessas combinações poderiam ser facilmente formadas; elas há muito tempo provaram seu valor extraordinário para a música de câmara; a primeira mencionada, por exemplo, é usada por Schönberg em seu *Pierrot Lunaire*. Se novos instrumentos também forem incluídos, como o novachord, piano elétrico, guitarra elétrica, violino elétrico e outros, e estes forem empregados de forma independente e não, como é usual hoje, para meros efeitos de cor e duplicação, o caminho estará aberto para inúmeras possibilidades interessantes, um verdadeiro paraíso do compositor. As duas combinações a seguir provaram seu valor: (1) clarinete, trompete, novachord, piano elétrico e guitarra; e (2) novachord, piano elétrico, violino e flauta.

Ultimamente tem aparecido uma tendência a relaxar a padronização das orquestras cinematográficas pela introdução de cores inusitadas obtidas, além dos instrumentos elétricos, por meio do uso de instrumentos de sopro delicados, como a flauta alto e o clarinete contrabaixo. É bom lembrar que a instrumentação nunca é uma questão de selecionar cores como tal, mas uma questão de “configuração”, de compor de uma forma que realmente ative cada instrumento. A tarefa não é compor música comum para instrumentos incomuns; é mais importante compor música incomum para instrumentos comuns. Isso se refere não apenas à estrutura da música, mas, acima de tudo, ao dom particular de “inventar” em um sentido instrumental específico. Como regra, os conjuntos de música de câmara demandam composições em um estilo de música de câmara de verdade. A composição de orquestra de salão comum é inadequada para tal conjunto. A parte do piano ou novachord deve ser tratada de maneira solista; seu propósito não deve ser meramente indicar a harmonia.

Composição e Gravação

O principal fator a ser considerado aqui é a sincronização. A música deve atingir pontos definidos, o tempo da música e do filme devem coincidir até os mínimos detalhes. Conseqüentemente, a música deve ser flexível, de modo que ocasionalmente compassos ou frases inteiras possam ser omitidos, adicionados ou repetidos; o compositor deve ter em mente a possibilidade de fermatas e rubati; ele precisa ter sob seu comando uma certa quantidade de improvisações planejadas - o oposto de uma composição improvisada acidental e ruim - a fim de alcançar a sincronização completa e uma performance vívida. Exemplos de tal improvisação planejada podem ser encontrados particularmente na música operística.

Apesar disso, o regente às vezes é compelido a desacelerar ou acelerar a música para melhorar a sincronização. Se isso ocorrer, a música se torna distorcida e sem sentido. Embora compositores e regentes experientes tentem evitar tais distorções acidentais, *ritenuti* e *accelerandi* são freqüentemente usados sem qualquer justificativa real. A mesma falha pode ser observada em performances ruins de música moderna avançada.

Em sequências longas que requerem a coincidência contínua de imagens e música, a sincronização deve ser automatizada. Para obter exatidão matemática, a incapacidade dos seres humanos de observar relações de tempo mecânicas deve ser corrigida por dispositivos mecânicos. Os ritmogramas permitem que o compositor em sua mesa veja, por exemplo, que as nuvens fluam na tela da segunda semínima do primeiro compasso até a terceira semínima do décimo quarto compasso, e que entre a primeira e a terceira semínimas do décimo segundo compasso a heroína levanta a mão. Assim, ele pode escrever uma partitura que segue cada detalhe, por mais complicado e diferenciado que seja, com a maior precisão. Em tal partitura, todas as modificações de andamento devem ser claramente calculadas; elas não estão mais sujeitas aos caprichos de um regente ou ao condicionante de sincronização. O regente apenas controla e ensaia, ele não mais interpreta a música.

Esse tipo de técnica afeta o caráter da música, excluindo toda a "fluides", os elementos acidentais. A maior precisão da estrutura, desde o menor detalhe até o trabalho completo, é uma consideração primordial. A música deve funcionar como um mecanismo de relógio, a arte de compor aqui consiste em relacionar de forma significativa todo o minuto e os detalhes muitas vezes divergentes. Nem é preciso dizer que essa música é fria e remota, ao invés de expressiva.

O nível técnico geral de gravação musical é surpreendentemente alto, considerando que o filme sonoro existe há pouco tempo. No entanto, o aparato ainda é deficiente em muitos aspectos importantes. Em primeiro lugar, o ruído básico que acompanha cada filme sonoro ainda é muito alto. Além disso, o som total não tem profundidade espacial, e a música é plana, com caráter de primeiro plano, como se fosse percebida com apenas um ouvido. Por esse mo-

tivo, peças densamente escritas são difíceis de gravar com clareza. Os tons de sons de 16 pés (contrabaixo, tuba, contrafagote) e os registros mais agudos (flautim) são ainda menos precisos do que o registro de frequências intermediárias. Embora muitos desses defeitos pudessem ser eliminados com um maior cuidado, maior gasto de tempo e outras reformas na rotina do estúdio, um avanço decisivo somente pode ser feito com base em novos padrões técnicos, não por meio de esforços isolados. A ciência já tornou esses padrões possíveis, mas a indústria não os assumiu por medo de ter que fazer novos investimentos - todo cinema teria que instalar uma nova máquina de projeção. O procedimento aplicado por Disney no questionável filme *Fantasia*, que ele chamou de “som de fantasia”, dá uma ideia da nova técnica.

Os compositores de música do cinema estão expostos a um perigo especial que outros compositores dificilmente têm de enfrentar: cortes arbitrários feitos pelo diretor do filme quando ele não gosta de algo, quando algum som contradiz seu ideal convencional de beleza, ou simplesmente quando uma passagem envolve problemas de dificuldade para os instrumentistas, de modo que o ensaio tomaria muito tempo. Tais cortes são feitos com total desconsideração da lógica musical, e a posição do compositor na indústria é tal que seus protestos não têm chance de serem ouvidos, muito menos atendidos. Essa prática é outra razão para o que chamamos de improvisação planejada, i.e., escrever um tipo de música que não ficaria completamente fora de controle em razão de certos cortes antecipados. A situação da música como meio secundário e auxiliar é dolorosamente manifestada aqui por tais ameaças, e por sua frequente distorção por meio de uma execução inadequada. Nas condições prevalecentes, a única coisa que o compositor pode fazer sobre isso é ser o mais cuidadoso possível com relação à segurança da sua “configuração”, isto é, ele não só deve evitar escrever qualquer compasso a menos que possa imaginar com precisão seu som, mas também deve ter certeza de que tudo o que ele escreve é totalmente realizável sob condições medianas de execução. Nem é preciso dizer que esse autocontrole impede constantemente a liberdade de sua imaginação.

Maestros e músicos

Como regra, os estúdios de cinema não seguem a prática dos teatros de ópera europeus, que contratam jovens músicos talentosos depois de terem terminados os seus estudos. Os empregos de regente ainda vão para os intérpretes convencionais de boates ou shows musicais, ou para músicos de orquestra que trabalharam seu caminho de ascensão por meio de diligência ou conexões, a menos que seja o próprio compositor que dirige suas obras para melhor ou para pior. Os regentes comuns de orquestras cinematográficas substituem a experiência e o conhecimento musicais genuínos pelo hábito do ajuste automá-

tico às condições de gravação e, particularmente, de sincronização. Via de regra, não sabem ensaiar ou, muitas vezes, nem mesmo sabem bater o pulso musical corretamente; eles simplesmente mantêm a orquestra funcionando com um mínimo de preparação. Com tudo isso, eles mantêm a ficção de que são especialistas cujo conhecimento é algo bem diferente da musicalidade comum.

Deve-se admitir que as condições de trabalho do regente de estúdio dificilmente permitem performances adequadas. A consciência de que cada hora adicional de ensaio ou gravação significa um gasto adicional coloca o regente sob pressão permanente e, como é o caso em todas as hierarquias, ele simplesmente transmite essa pressão quando procede autocraticamente. Todo o processo de produção é marcado pela pressa; o compositor deve trabalhar com pagamentos que mal cobrem sua alimentação, o regente quase não tem tempo para estudar sua partitura e, se ele é compelido a fazê-lo, geralmente não pode ir além da tarefa mais primitiva de sincronização, o fornecimento de deixas nos momentos apropriados. Uma vez que ele deve aproveitar cada minuto, ele e a orquestra são tremendamente sobrecarregados. Muitas frequentemente, ele precisa assimilar a música recém-copiada apenas durante o ensaio, e tê-la tocada por tempo suficiente para consolidá-la de alguma forma, e isso novamente significa perda de tempo para um ensaio real.

O nível dos músicos da orquestra é, pelo contrário, muito alto. Os melhores instrumentistas tentam conseguir trabalho nos estúdios por razões financeiras. Mas eles têm que pagar um preço alto pelo dinheiro que ganham. Eles sofrem com trilhas sonoras de cinema impróprias e muitas vezes insuportavelmente pobres que eles devem executar, com um regime que combina pedantismo sem sentido com trapalhada irresponsável, e com a inadequação dos regentes. Dificuldades particulares são impostas pelas jornadas de trabalho absurdas e imprudentes, que resultam mais da incompetência do que da necessidade. Os músicos são convocados nos horários mais inconvenientes, muitas vezes no meio da noite; e os fazem tocar até que estejam completamente exaustos, em casos extremos, os mesmos miseráveis dezesseis compassos por oito horas a fio, enquanto problemas relativos à execução da difícil música são frequentemente ignorados por falta de tempo. Curtos períodos de tensão desumana são frequentemente seguidos por semanas de ociosidade. (A propósito, essas práticas estão entre as mais desmoralizantes de toda a indústria do cinema.) Os dons dos músicos são desperdiçados e arruinados. Eles se tornam insensíveis e indiferentes e, na verdade, são treinados para serem descuidados. Em defesa própria eles acabam assumindo uma atitude de desprezo silencioso em relação a todo o negócio. Eles descarregam seu ressentimento em tudo que é difícil e incomum, isto é, particularmente na música moderna, que deve esperar encontrar seus melhores aliados entre os músicos de orquestra objetivamente orientados. Em vez disso, eles reagem friamente a sons incomuns e aplaudem quando um brilhante Mi maior parece feliz.