



A música nos créditos de abertura do documentário *Entre o Mar e o Tendal*: breve estudo sobre o valor agregado pela trilha musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rodrigo Garcia
PPGMUS/UFBA–rodrigo.garci@hotmail.com

Guilherme Maia de Jesus
PÓSCOM/UFBA–maia.audiovisual@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar como a trilha musical adiciona estímulos afetivos e cognitivos ao documentário *Entre o Mar e o Tendal* (1953), dirigido por Alexandre Robatto Filho. Partindo da análise do segmento que compõe os créditos de abertura do filme, serão explicitados o tipo de complementação que a música agrega à imagem. Para tanto, utiliza-se do conceito de “valor acrescentado”, proposto por Chion (2008), bem como de preceitos básicos da teoria psicológica da expressão, formulada por Meyer (1956).

Palavras-chave: Música de cinema. Análise, apreciação. Cinema. Música. *Entre o Mar e o Tendal* (filme).

The opening credits music from documentary *Entre o Mar e o Tendal*: A brief study on value added by the film score

Abstract: This article aims to analyze how the film score from documentary *Entre o Mar e o Tendal* (1953), directed by Alexandre Robatto Filho, adds affective and cognitive stimuli for the audience. Through this analysis, based on the opening credits of the film, will be explained the type of supplement that music adds to image. For this purpose, it will be used the concept of “Value added by music”, From Chion (2008), along with basic precepts of the theory of Emotional Expression from Meyer (1956).

Keywords: Film Music. Analysis, appraisal. Cinema. Music. *Entre o Mar e o Tendal* (film).

1. A música como recurso de expressão da voz do documentário

Após analisar as diferentes vozes que compõe o discurso no cinema não-ficcional, Nichols (2008, p. 76) propõe que os documentários são construídos a partir da combinação de um ou mais modos de representação (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático), onde instruções textuais apresentam-se codificadas para, muito além do apregoamento de uma lógica friamente fatural, atuarem, conjuntamente, na persuasão do público, por meio do agenciamento da voz do documentário, termo que designa o conjunto de recursos mobilizados para a expressão de um argumento ou um ponto de vista do realizador.

De fato, Nichols (2008, p. 76) observa que a voz do documentário “não está restrita ao que é dito verbalmente”, já que atinge aos espectadores por meio de todos os recursos de “seleção e arranjo de som e imagem”, os quais são mobilizados não só para a construção da representação sobre o assunto do filme, mas também para persuadir-nos a adotar um ponto de vista a respeito do que nos é representado. Mais além, ao reconhecer a

música como um dos subsistemas agenciados pela voz do documentário, Nichols (p. 128) vê a incorporação do acompanhamento musical tanto como meio de proporcionar “realismo psicológico” (representar sentimentos experimentados pelos atores sociais) quanto “realismo emocional” (despertar emoções nos espectadores). Dentro dessa perspectiva, Nichols trabalha dimensões psicológicas e emocionais de vínculo com a realidade::

Realismo psicológico implica a transmissão dos estados íntimos dos personagens e atores sociais de maneira plausível e convincente. Ansiedade, felicidade, raiva, êxtase etc. podem ser retratados e transmitidos realisticamente. Consideramos realística a representação desses estados quando sentimos que a vida interior de um personagem foi transmitida de modo eficiente, mesmo se, para isso, o diretor teve de recorrer à inventividade, prolongando um plano mais do que usual, adotando um ângulo revelador, acrescentando uma música sugestiva ou sobrepondo uma imagem ou sequência à outra. (...) Realismo emocional diz respeito à criação de um estado emocional adequado no espectador. Um número musical exótico pode gerar um sentimento de exuberância no público, embora haja pouca profundidade psicológica nos personagens e o cenário seja obviamente fabricado. Ainda assim, reconhecemos uma dimensão realística na experiência: é como outras experiências emocionais que tivemos. A emoção em si é familiar e sentida de maneira genuína. (p. 128). (CHION, 2008: p. 14).

Plantinga (1997), por sua vez, reconhece outras possibilidades comunicativas atribuídas à música, além das supracitadas. Em combinação com as imagens e com a narração do documentário, o acompanhamento musical pode sugerir a percepção de aportes intelectivos e cognoscitivos, mediante a proposição de simbolismos, analogias e ironias conceituais.

Em contraste com as proposições de Nichols e Plantinga, duas autoridades no campo do estudo do documentário, percebe-se que são escassas as análises focalizadas na música aplicada ao filme documental e nos modos como esta interage com os demais elementos que compõe este gênero fílmico. Assim, diante da referida constatação, propõe-se a análise de um breve excerto da música de *Entre o Mar e o Tendam* (1953)¹, documentário expositivo² dirigido por Alexandre Robatto Filho (1908-1981), composta pelo compositor Bandeirante³.

Será analisado o segmento que corresponde aos créditos de abertura do filme, com ênfase especial nas relações de complementaridade entre música e imagem (implantação de simbolismos através de códigos condicionados por usos e costumes, identidade, tempo e emoção). Para isso, será utilizado o conceito teórico de “valor acrescentado pela música”, conforme proposto por Michel Chion (2008, p. 14-15), que advém de um modelo de análise audiovisual onde são identificados aspectos funcionais atribuídos à música, enquanto elemento de interação com o meio imagético e de construção de sentidos.

Tratando sobre aspectos referentes à combinação dos diferentes códigos cinematográficos que compõe o discurso fílmico, será utilizado o suporte teórico oferecido por Monaco (2000). Por fim, das proposições de Meyer (1956), serão utilizados alguns preceitos básicos da teoria psicológica da expressão, principalmente, o conceito de graus de tensão e relaxamento tonal (movimento e repouso) e sua relação com aspectos estilísticos e sintáticos presentes no excerto audiovisual analisado.

2. Sobre a música e sua interação com os elementos fílmicos

Partindo das observações de Monaco (2000), entende-se que quando se utiliza de música para acompanhar um filme, ocorre sua agregação e associação aos demais códigos cinematográficos: o espaço (*mise-en-scène*)⁴, o tempo (a montagem, enquanto ferramenta para o controle do fluxo temporal das imagens e da progressão dos eventos exibidos) e o som (cuja percepção se dá através da trilha sonora do filme, em conjunto com diálogos, ruídos e silêncios).

À luz dessa observação, considera-se que a música de cinema é utilizada como um subcódigo formativo daquilo que o diretor e/ou o compositor propõe-se a exprimir. Isso quer dizer que, no cinema, a atividade composicional é inserida segundo contextos variados de funcionalidade.

No tocante às relações de complementação da imagem (adição), esse tipo de contribuição é baseada no conceito de “valor acrescentando” que ocorre quando:

a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do sentimento. Podemos então falar de *música empática* (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros). (CHION, 2008, p. 14).

A ideia essencial nesse tipo de relação é que o observador recebe mais um nível de informação agregado à imagem, partindo de diferentes categorias de complementação, as quais abrangem desde níveis mais evidentes (quando um personagem vive uma situação de desconforto, sendo acompanhado por música que transmite estados de tensão, via dissonância e/ou contrastes súbitos de dinâmica, ostinatos graves, etc.) até o aporte de ambiguidades sutis (ausência de movimento no espaço fílmico, em paralelo à música com teor mais alto de atividade, valência e potência). Logo, entende-se que a música oferece uma contribuição de informação, de emoção, de atmosfera, sendo percebida como se tivesse emanado de lá

naturalmente, mesmo que o espectador não perceba de modo consciente a articulação que promove essa complementaridade.

Ademais, note-se que, conforme observado no modelo de análise audiovisual proposto por Chion (2008), convém indicar o tipo de complementação que o som agrega à imagem, bem como os possíveis efeitos produzidos por essa conjunção, no espectador.

3. Análise da música dos créditos de *Entre o Mar e o Tendal*

Destaca-se que os primeiros sons de *Entre o Mar e o Tendal* são exibidos em paridade com a exibição dos créditos institucionais: por sobre um fundo negro, surge o símbolo do antigo brasão colonial do estado da Bahia (a pomba branca carregando um ramo, atual bandeira do município de Salvador) e legendas que anunciam, gradativamente, os organismos públicos aos quais atribui-se a produção do filme (Prefeitura da cidade de Salvador; Diretoria do Arquivo e Divulgação e Estatística).

Em paralelo com as informações textuais e visuais, ouve-se a execução de um fragmento musical, executado ao piano solo, muito ativo que, por meio de suas qualidades, presentifica a ativação de emoções e associações no espectador.

O segmento musical é iniciado com o acorde de Fá maior (tônica), seguindo-se uma ligeira modulação para o acorde de Lá bemol maior (relativo do homônimo menor). Seguindo-se o retorno à tônica, surge uma breve melodia tonal e cantável, de sabor romântico, situada na supertônica de Fá maior (comp. 3) a que se segue a tônica (comp. 4). Essa, para efeitos de surpresa, incorpora a sétima maior, dissonância que resolve, por cromatismo descendente, na sexta maior (Fá maior com sexta, comp. 4-5). A seguir, cria-se a expectativa de uma cadência plagal (comp. 5-6), porém, no lugar da tônica, surge um acorde de sexta alemã (comp. 7), por meio do qual insinua-se uma resolução em Dó maior com sétima, dominante de Fá maior. Contudo, subvertendo as expectativas anteriores, ao invés de efetuar a cadência na dominante da tonalidade, inicia-se uma sucessão cromática e ascendente de sete acordes maiores (comp. 8) que culminam no quinto grau de Dó maior (nova tônica). Mais além, note-se que a resolução da referida dominante (Sol maior) é adiada, nos compassos 9 a 11, por dois gestos musicais comumente associados à evocação de sentidos de expectativa e instabilidade: um trinado (de segunda menor), em uma só voz (esvaziamento súbito da textura), no registro grave e um glissando (nas teclas brancas). Por fim, o fechamento do trecho é baseado em uma cadência plagal, agora no tom de Dó maior, com o incremento do quarto grau menor (o acorde de Fá menor), acentuando, ainda mais, o efeito inconcludente que advém da falta de um arremate mais incisivo que seria obtido pelo uso de cadências

diretas (dominante ou plagal, sem o uso de homônimos). (Confira o exemplo 1, no fim do artigo):

A partir dos dados observados na análise interna da partitura musical, pode-se intuir algumas observações. Tomada de um ponto de vista isolado, deve-se observar que a manipulação dos parâmetros musicais proporciona crepitantes níveis de previsibilidade e/ou imprevisibilidade (regularidade/irregularidade rítmica, flutuações na agógica, cadências, gestualidade, caráter, timbre, variações de registro, dinâmica etc.). Por conseguinte, o ouvinte é imerso em um ambiente musical em constante mudança, através do qual expectativas podem ser satisfeitas ou descumpridas, o que culmina por gerar emoções no receptor. (MEYER, 1956).

Com relação à expressão emocional, a harmonização utilizada no trecho favorece a evocação de emoções. Entre os compassos 1 a 7, a leveza da textura e a tonalidade maior traduzem, na instância da apreciação, sentimentos positivos, aos quais soma-se o efeito de surpresa, devido à presença de uma modulação súbita e de notas melódicas que ocasionam fluxos de tensão e relaxamento, via utilização de dissonâncias que resolvem em consonâncias. Por outro lado, a ocorrência de acordes alterados, cromatismos, trinados e glissandos, nos compassos 8 a 11, traduzem, com maior incisividade, estados de turbulência emocional. Por fim, o estabelecimento de um novo centro tonal, nos compassos 12 a 15, reconduz o ouvinte a um estado de relaxamento, ao qual soma-se uma suave melancolia, decorrente da utilização da cadência plagal menor.

No tocante à inclusão deste breve excerto, no filme, sugere-se a observação de possíveis aportes cognitivos. A análise do conjunto estilístico permite sua classificação como música de natureza Romântica ou sentimental, estilo referido por Gorbman (1987, p. 4) como núcleo léxico-musical do cinema clássico. Isso ocorreu devido às atribuições transcendentais comumente referenciadas ao gênero romanesco, tais como expressividade, emoção, nacionalismo, dentre outros substantivos que refletem o prevalecimento do sentimento sobre a razão. Dessa forma, pode-se observar que a análise do fragmento indica a presença de similaridades estilísticas presentes nos Andantes de Franz Schubert e Frédéric Chopin, compositores românticos de tradição erudita, responsáveis pelo desenvolvimento da técnica virtuosística do piano.

Em segunda instância, a escolha do piano conduz à observação de aspectos contextuais que lhe são atribuídos: instrumento cujas dimensões, peso, preço e a tradição de práticas musicais associadas não permite uma vinculação direta com o grande “público de massa”. Nesse contexto, ainda que tenha sido utilizado na música popular brasileira,

conforme evidenciados por Amato (2007), o piano foi um instrumento mais difundido entre as classes alta e média.

Diante das informações apresentadas, cabe pontuar sobre alguns constructos cognitivos decorrentes da interação audiovisual observada no excerto. O breve segmento musical encontram-se sincronizado com a entrada e a saída dos créditos institucionais. Logo, percebe-se que o significado emocional do trecho e a rede de conotações enredadas (bem como os demais aspectos contextuais) são transferidos para o campo da imagem e, indiretamente, para as instituições produtoras da obra. Assim, o intuito parece ser o de relacionar, à instância que produz financeiramente a obra, os valores acrescentados e implícitos de grandiloquência, tradição e estilo, codificados no acompanhamento musical.

Sob a perspectiva de Chion, entende-se que a inserção desse breve excerto musical acrescenta às imagens:

a) emparelhamento ao estilo romântico, onde privilegia-se a melodia, acessível até para os ouvintes menos experientes, juntamente com a associação da dinâmica elevada com sentidos de grandiosidade;

b) evocação de afetos, por meio de variação das funções harmônicas, das cadências, da inserção de modulações e efeitos combinados à flutuações de agógica e sua relação com estados de caráter, tensão e relaxamento, enquanto representação subjetiva e particular das emoções humanas; e

c) mobilização de associações simbólicas, através da evocação de sentidos de grandiloquência e tradição que advém de contextos inerentes ao instrumento utilizado (piano) e ao estilo romântico emulado.

Por conseguinte, ainda que os implementos supracitados, presentes no excerto musical, afetem a audiência por suas funções sociais e psicológicas, nem sempre são identificadas com clareza pelo observador que, na grande maioria das vezes, desfruta desses constructos apenas na instância da apreciação fílmica.

Mais além, diante da análise dos constructos formados pela interação entre música e imagem, percebe-se a adição de diferentes níveis de informação por meio da implementação sensorial de valores e conceitos codificados os quais se agregam aos signos visuais (créditos de abertura) que nos informam sobre a participação da Prefeitura de Salvador, por meio do apoio oferecido pela Diretoria do Arquivo, Divulgação e Estatística, entidade responsável, segundo Silveira (2006, p. 262-263), pelo desenvolvimento do projeto do Cinema Educativo na Bahia, a partir do início da década de 1950.

4. Considerações finais

Cabe considerar, por fim, que a abertura faz, efetivamente, parte da obra e é a primeira informação audiovisual oferecida à apreciação. O documentário propriamente dito ainda não começou a ser exibido, é verdade, mas é a partir da “voz” oficial da abertura (composta pelos créditos institucionais e pela música) que se prenunciam (entre os signos audiovisuais experimentados pelo apreciador, até este ponto) fortes indícios de que o que está por vir é um discurso empenhado em fornecer privilégios à “voz da autoridade”, em um regime de modo de representação que Nichols (2008) classifica como expositivo.

De fato, realizado no ano de 1953, antes da chegada ao mundo do cinema direto e do cinema verdade, movimentos que produziram mudanças profundas nas narrativas documentais audiovisuais no mundo inteiro, *Entre o Mar e o Tendam* encontra-se alinhado com a tendência de produção documental iniciada entre as décadas de 1920 e 1930 e concretizadas a partir da implementação da criação do Instituto de Cinema Educativo no Brasil (INCE), financiado pelo estado Getulista, a quem interessava a produção de filmes sob um viés científico-positivista, mediante a valorização de aspectos idiossincráticos da cultura nacional, bem como a promoção do cinema como ferramenta de difusão tanto de conhecimentos quanto de ideologias.

No que tange a tipologia de representação do outro, conforme proposto por Nichols (2008, p. 44), no documentário de Robatto Filho, a voz da autoridade (especialista e conhecedora dos fatos) fala do outro de classe (sem voz no discurso e aparentemente sem consciência do mundo social, econômico e político no qual habita) para o público que pertence à mesma classe social que a voz da autoridade (e que frequenta salas de cinema no qual os documentários são exibidos). Como resultado, percebe-se que, em *Entre o Mar e o Tendam*, resgata-se uma instrução do tipo pedagógica, pois as instâncias que recrutaram a produção do filme (Prefeitura da cidade de Salvador; Diretoria do Arquivo e Divulgação e Estatística), culminam por influenciar no espaço de recepção, portanto, no tipo de leitura mobilizado. Assim, o documentário de Robatto Filho pode ser lido enquanto imagem produtora de informações, sob diferentes contextos pedagógicos promovidos pela instância produtora, tais como registros históricos da pesca do xaréu, registros visuais etnográficos da população ribeirinha que praticava essa modalidade de pesca, ou como documento do sincretismo cultural baiano (fusão de elementos culturais diversos, ou de culturas distintas).

Independentemente do valor estético, político e histórico, a análise revela que *Entre o mar e o tendal*, de fato, tem essa natureza expositiva e que declara essa vocação já nos primeiros fotogramas e ondas sonoras que oferece ao espectador, antes mesmo que as

questões discutidas no interior da obra sejam expostas na tela e nos alto-falantes. Ademais, pode-se concluir que a música utilizada coaduna com o modo de representação expositivo, visto que relaciona, às instâncias que produziram o filme, uma considerável porção de estímulos afetivos e cognitivos, difundidos na dimensão da apreciação fílmica.

Referências:

- AMATO, Rita de Cássia Fucci. O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. IN: ANAIS DO CONGRESSO DA ANPPOM, XVII Congresso da ANPPOM. (17.), 2007, São Paulo. *Anais: A pesquisa em música e sua interação na sociedade*. São Paulo : ANPPOM/IA-UNESP, 2007. p. 01-11.
http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_RCFAmato_1.pdf. Acesso em: 08, jan., 2014.
- CHION, Michel. *A Audiovisão*. Tradução: Pedro Elói Duarte. 1ª edição. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Tradução: Manuel Frau. 1ª edição. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 1997.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. 1ª edição. London: BFI, 1987.
- MEYER, L. B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press, 1956.
- MONACO, James. *How to read a film: the world of movies, media, and multimedia: art, technology, language, history, theory*. 3ª edição. New York: Oxford University Press, 2000.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 3. ed. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2008.
- PLANTINGA, Carl R. *Rethoric and Representation in Non Fiction Film*. New York, Cambridge University Press, 1997.
- SILVEIRA, Walter da. *A história do cinema vista da província*. Salvador. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- ENTRE O MAR E O TENDAL. ROBATTO FILHO, Alexandre. Dirigido e filmado por Alexandre Robatto Filho. Produção: Prefeitura da cidade de Salvador; Diretoria do Arquivo e Divulgação e Estatística. 1 DVD. M4V video file :21:45. Salvador, Bahia, 1953.

Notas

¹ *Entre o Mar e o Tendal* (1953), filmado em preto e branco, com duração de :21:45, é um documentário dirigido por Alexandre Robatto Filho e produzidos pela Prefeitura do Município de Salvador. No filme, que constitui um registro documental da pesca artesanal do peixe xaréu, conforme outrora realizada pela população ribeirinha desta cidade, retrata-se a importância da puxada de rede como recurso de sobrevivência e manutenção de tradições oriundas dos primeiros africanos que chegaram à Bahia.

² Segundo a tipologia analítica formulada por Nichols (2008, p. 142), no modo expositivo, registram-se “fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa.” O estilo de elocução adotado em *Entre o Mar e o Tendal* mantém concordância com a tradição da voz clássica da oratória, instância a quem cabe a mediação das informações por meio da incorporação de pressupostos operativos, tais como a presença de comentários em voz *over* (voz-de-Deus), supostamente autorizada (trata-se de uma voz acusmática, masculina, autoral, gravada em estúdio, a quem se atribui a reivindicação de autenticidade e credibilidade), por meio dos quais objetiva-se conduzir o espectador rumo a uma “lógica informativa transmitida verbalmente” (p. 143).

³ Ainda esta por se pesquisar dados substanciais referentes ao compositor, visto que, nos créditos do filme, a única referência ao criador da trilha musical é feita pelo nome “Bandeirante”.

⁴ Segundo Monaco (2000, p. 179-212), termo que designa a composição visual da cena cinematográfica e que abrange desde a combinação de todos os códigos que operam dentro do quadro (encenação, cenário, iluminação, cor, figurinos e maquiagem, etc.), até os diferentes tipos de plano (distância, foco, ângulo, movimento e ponto de vista).

Tema dos créditos iniciais

Piano

$\text{♩} = 90$

f

rit.

p

rit.

$\text{♩} = 60$

rit.

pno.

ff

imitando uma harpa

Arpejos, irregulares e decedentes, no acorde de ré bemol com sétima

acell.

$\text{♩} = 90$

trb

Glissando

Glissando

p

início do fade out

silêncio



The score is divided into three systems. The first system, labeled 'Piano', shows a piece starting at a tempo of 90. It features a forte (f) dynamic in the right hand and piano (p) in the left hand, with a ritardando (rit.) marking. The second system, labeled 'pno.', starts at a tempo of 60 and is marked 'imitando uma harpa' (imitating a harp) with a fortissimo (ff) dynamic. A text box specifies 'Arpejos, irregulares e decedentes, no acorde de ré bemol com sétima' (Irregular and descending arpeggios on the chord of B-flat with seventh). The third system, also labeled 'pno.', starts at a tempo of 90 and includes a tritone (trb) in the left hand, two glissando markings, a piano (p) dynamic, and a 'fade out' section leading to silence.

Exemplo 1: Transcrição do excerto musical que integra os créditos iniciais de *Entre o Mar e o Tendam*. Fonte - ROBATTO FILHO, Alexandre, 1953 (Transcrição aural realizada pelos autores).