



Coerência e unidade: do gênero operístico aos princípios da música de cinema

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Nelson Dias Corrêa
nelsondiascorrea@gmail.com – IA/Unicamp

Resumo: O presente artigo oferece uma perspectiva histórica do desenvolvimento de mecanismos de articulação musical no campo da tradição operística ocidental, atentando para o afloramento de um senso de coerência e unidade cujas ressonâncias no processo de consolidação da linguagem musical cinematográfica pretende-se evidenciar.

Palavras-chave: Música. Ópera. Trilha musical.

Title of the Paper in English: Coherence and unity: from operistic genre to early film music

Abstract: The present paper offers a historical perspective on the development of musical structuring mechanisms in the realm of western operatic tradition, considering the burgeoning sense of coherence and unity whose resonances in the consolidation of early film music are pointed out.

Keywords: Music. Opera. Film music.

1. Introdução

O presente artigo apresenta resultados da fase de investigações preliminares prevista em projeto de Mestrado, cujo foco recai sobre a aplicação de técnicas modernas de composição musical em contexto audiovisual. Aqui, procura-se traçar um panorama histórico do desenvolvimento de mecanismos de articulação dramático-musical que precederam e serviram de base à música de cinema, atentando para as estratégias composicionais empregadas no sentido de conferir à obra um senso de unidade e coerência entre as partes e o todo. O recurso do *leitmotif*, freqüentemente associado à figura de Richard Wagner, recebe atenção especial na parte final do texto, em que também se dispõem algumas considerações. Por destacar-se enquanto elemento articulatório na linguagem musical do século XIX – sendo esta a principal referências dos compositores responsáveis por explorar o terreno da música para filmes – entendemos a consolidação do *leitmotif* como um proveitoso ponto de partida nos estudos acerca das interações entre a música e os demais elementos do cine-espetáculo, na medida em que compreende a conformação de práticas e idéias que são de fundamental importância no âmbito de nossa fundamentação teórica.

2. A fundação do gênero operístico

A recorrência de fragmentos musicais na construção da unidade dramática se apóia, em primeira instância, na abertura de um campo em que texto, música e cena interagem de modo a suscitar relações associativas e de complementaridade. Segundo Ney Carrasco

(2003: 43-44), a disposição de peças instrumentais em *Orfeu* (1607) sugere que Claudio Monteverdi já assimilara a noção fundamental de que determinado fragmento musical, ao reaparecer na evolução do drama, atualiza as relações estabelecidas em aparições antecedentes, podendo reiterá-las ou redimensioná-las. É notório que Monteverdi tenha atentado inclusive para caracterizações e variações no tratamento timbrístico dos *ritornelli* – intervenções instrumentais entre as estrofes – e das *sinfonie*¹ – peças de transição entre trechos cantados –, no sentido de investi-los de uma consistência dramática ainda maior. Tal meticulosidade reflete, senão a plena consciência, ao menos uma aguda intuição do compositor quanto à configuração de um plano formal diferenciado, em que a música surge como um meio efetivo de articulação da obra dramática.

A fundação do gênero operístico, portanto, compreende o afloramento de um senso de unidade que seria continuamente revisado. Surge no século XVII uma variedade de gêneros dramático-musicais baseados em espetáculo populares – a exemplo da *commedia dell'arte* e do *théâtre de la foire* – tiveram reflexos importantes no processo de organização da dramaturgia operística. Na medida em que buscavam o dinamismo desses gêneros cômicos, o *stillo buffo* italiano e a *tragedie lyrique* francesa, por exemplo, chegaram a interessantes soluções de continuidade, das quais pode-se citar a assimilação do paralelismo temporal – articulado a partir da quebra do vínculo que a *contrascena* inicialmente mantinha com o fluxo dramático rigoroso² – e o uso do diálogo falado, ligado à valorização do texto, característica na tradição francesa. Aqui, como ao longo de todo o processo, a questão central reside em se chegar a um termo equilibrado entre música e palavra na articulação da peça dramático-musical, não raro resultando em posturas deliberadamente favoráveis a uma ou outra.

3. As inovações do período clássico

No prefácio da ópera *Alceste* (1769), Gluck declara a intenção de “confinar a música à sua função natural de servir a poesia na expressão e nas situações da intriga” (GROUT, D., PALISCA, C., 1994: 510), deixando um registro do que esteve por trás da reforma que buscou operar: fez da abertura parte integrante da ópera, devolveu ao coro a importância que perdera na Itália – onde se dava grande destaque à ária e ao espaço que conferia a demonstrações de virtuosismo ornamental dos intérpretes – e explorou recursos orquestrais de modo a intensificar a interação música-texto – a exemplo do segundo ato de *Orfeu e Eurídice* (1762). A caracterização musical dos personagens ganha outra perspectiva com as óperas de Mozart, em que não só a orquestração – com destaque para os usos das madeiras –, mas as inflexões harmônicas contribuem na composição dos perfis psicológicos

em cena (GROUT, D., PALISCA, C., 1994: 539). É notório que o compositor, valendo-se da tradição da *opera buffa*, tenha quebrado o protocolo que conferia às árias solísticas a primazia no sentido de retratar os personagens em sua profundidade – para tanto explorando duos, trios e conjuntos maiores –, bem como recuperado tecnicamente o prelúdio barroco de acompanhamento contrapontístico e conferido ao recitativo um tratamento diferenciado, tornando-o adaptável à língua alemã (*A flauta mágica*, 1791).

Em artigo de 1879, intitulado *Da poesia operística e da composição em particular*, Wagner comenta a integração de peças instrumentais à unidade dramática em *As bodas de Fígaro* (1786), sustentando que

aquilo que os italianos adicionaram por meio de passagens e interlúdios banais entre os próprios números, Mozart usou para a animação gráfica dos eventos cênico-musicais, criando a harmonia mais apropriadamente efetiva entre esses eventos e o texto da comédia que tinha ante de si (...) o diálogo torna-se música, enquanto a música assume forma de diálogo, algo que o mestre foi capaz de alcançar apenas ao desenvolver e implementar a orquestra num nível previamente insuspeito e que talvez, ainda hoje, permaneça não superado (BORCHMEYER, 1991: 96).

O impacto da obra dramático-musical de Mozart sobre Wagner foi tamanho que o mesmo, apesar da relutância em considerá-la de fato reformadora, não hesitou em reconhecer no “mais absoluto dos músicos” o mérito de ter “descoberto o inesgotável poder da música de responder, em sua potencialidade expressiva, a quaisquer demandas feitas pelo poeta”, frisando entusiasticamente que o fizera “de maneira inimaginavelmente rica e num grau muito mais elevado do que Gluck e todos os seus sucessores” (BORCHMEYER, 1991: 95)³. Por mais que considerasse as óperas de Luigi Cherubini (*Medea* 1797), Étienne Méhul (*Joseph*, 1807), Gaspare Spontini (*Fernando Cortez*, 1809; *La vestale*, 1810), bem como as comédias francesas da primeira metade do século XIX, um importante passo em direção ao termo ideal entre música e texto na construção e articulação da unidade dramática⁴, Wagner é categórico ao afirmar que “tudo o que tem exercido influência real e decisiva na formação da ópera até os tempos mais recentes é derivado *exclusivamente do domínio da música absoluta*”⁵. O desequilíbrio, portanto, persistia, na medida em que a concepção wagneriana de organicidade compreende a configuração de um campo em que todos os elementos constitutivos da obra dramático-musical interajam como numa dança, em que “suplementando umas às outras, as irmãs-arte, unidas, (...) não de fazer sua reivindicação; ora todas juntas, ora em pares, e

novamente em esplendor solitário, de acordo com a necessidade momentânea daquilo que, unicamente, dita regras e propósitos: a ação dramática” (WAGNER, 1892: 191).

4. A unidade orgânica no período Romântico

O que o formalismo clássico garantia como base de coerência e unidade do construto composicional seria não somente revisado, mas repudiado pelos compositores do século seguinte. Marcado por profundas mudanças sociais, políticas e ideológicas, o século XIX assistiu ao declínio do mecenato aristocrático e eclesiástico, à ascensão de setores médios da sociedade e ao surgimento de um novo modo de encarar a arte e o mundo. Os compositores Românticos negaram o agrupamento de padrões musicais e de expressividade em hierarquizações sintáticas e funcionais, bem como as convenções clássicas de forma e de gênero, inclinando-se a valorizar as peculiaridades da inovação individual, a informalidade das estruturas abertas e a sugestividade da significação implícita (MEYER, 1996: 163) ⁶. Nesse contexto, a noção de *unidade motivica* surge como uma resposta compatível às idéias organicistas de Goethe, Schlegel e de outros pensadores do período, que, ocupando-se da auto-realização do mundo natural – plena, dotada do germe de seu próprio *vir a ser* – forneceram novas perspectivas à composição musical. Leonard B. Meyer observa que, assim como no caso do protagonista de um romance, “as *sortes* do motivo principal – seu desenvolvimento, variação e encontros com outros *protagonistas* – serviam como uma fonte de estabilidade ao longo do desdobramento do processo musical”, evidenciando o papel fundamental que as *relações de similaridade* assumiram entre as estratégias referentes à criação e manutenção de coerência nas obras musicais do período⁷. A expressão do *sublime* se torna questão estética premente – daí a emergência do *clímax*⁸ como estratégia de unidade formal –, levando os compositores a explorar ao máximo as possibilidades da orquestra sinfônica, inclusive aumentando-a em tamanho e amplitude de registro – a exemplo da utilização coros e naipes instrumentais maiores, bem como da incorporação de instrumentos como o flautim, o contrafagote e até mesmo a tuba wagneriana.

Para que provessem o público cada vez maior e mais diversificado das salas de concerto – diferente daquele que prestigiara Gluck, Mozart, Haydn e Beethoven, composto quase que exclusivamente de aristocratas e *connoisseurs* – da experiência transcendental que objetivavam, suas obras também assumiram proporções cada vez maiores, engendrando uma busca por soluções técnicas que levou, por exemplo, a uma expansão do plano tonal – calcada no uso estrutural de seus mecanismos enquanto fundamento de *diferenciação*⁹ – e à valorização do efeito cumulativo na esfera formal. Desvencilhada da tirania sintático-formal clássica, a auto-realização do organismo musical impôs a necessidade de um número maior de

“germes-protagonistas”, cujas “sortes” seriam traçadas de modo a constituir uma unidade coerente. O grande prestígio da música programática, apoiada em referências extramusicais (literárias, históricas, mitológicas, imitativas de eventos naturais, etc), e do drama musical, cujo fundamento wagneriano do *leitmotif* nos interessa em particular, apresenta-se como fator de relevância no entendimento da relação que veio a se travar entre a música de concerto e o cinema nos primeiros anos do século XX.

5. O leitmotif wagneriano

A importância de Wagner na história da música pode ser exemplificada pela dificuldade em se evitar o conceito de *leitmotif* ao abordar a produção dramático-musical de seus contemporâneos e sucessores. O registro mais antigo que se tem do termo remonta a meados da década de 1860, tendo sido cunhado pelo historiador alemão August W. Ambros (1816-1876)¹⁰ ao se atentar para a “busca por uma unidade superior” nas óperas de Richard Wagner e nos poemas sinfônicos de Franz Liszt. Nos anos subsequentes, o *leitmotif* reaparece em estudos como os de Friedrich W. Jähns (1809-1888) sobre a obra de Carl M. von Weber e de Gottlieb Federlein (1835-1922) sobre *A Valquíria*, vindo de encontro ao que esses comentadores consideravam fator determinante na articulação do drama musical em toda a sua intensidade. Arnold Whittall (1992: 1139) observa que, a despeito dos diferentes graus de influência estilística, encontram-se indícios de elaboração motivica similar em obras de Giuseppe Verdi (*Aida*, 1871), Claude Debussy (*Pelléas et Mélisande*, 1902), Richard Strauss (*Salomé*, 1905; *Elektra*, 1909) e Alban Berg (*Wozzeck*, 1922), sugerindo que o senso de unidade depurado desde *Orfeu* encontra perspectivas de fato novas na contribuição wagneriana. Numa definição mais ampla, o *leitmotif* consiste em

[...] um tema ou outra idéia musical coerente, claramente definida de modo a manter sua identidade se alterada em aparições subsequentes, cujo propósito é representar ou simbolizar uma pessoa, objeto, lugar, idéia, estado de espírito, força sobrenatural ou qualquer outro ingrediente de uma peça dramática. Pode reaparecer inalterado, ou alterado em ritmo, estrutura intervalar, harmonia, orquestração ou acompanhamento, além de combinar-se a quaisquer outros *leitmotiv* para sugerir uma nova situação dramática (WHITTALL, 1992: 1137).

É notório que as relações associativas e de complementaridade estabelecidas pelo *leitmotif* no desenvolvimento da obra dramático-musical tenham encontrado interpretações bastante distintas no âmbito da crítica musical. No intento de facilitar a apreciação da monumental obra wagneriana, Hans von Wolzogen (1848-1938) publica em 1875 um guia

temático de *O Anel do Nibelungo*¹¹, cuja classificação do tema principal (“vôo”), emprestada de um artigo escrito por Federlein em 1871, não somente contraria a do próprio Wagner (“glorificação de Brünnhilde”) como é considerada, de modo geral, equivocada – sendo invariavelmente melhor aceita a designação de “redenção pelo amor”¹². A incidência do foco de análise sobre os efeitos dramáticos do *leitmotif* em detrimento de sua importância enquanto elemento da estrutura musical diverge em muito da posição de Wagner – não se pode ignorar que o elemento essencial, a *melodia operística*, deve sua forma e caráter à música absoluta¹³ – mas é representativa de como o drama musical foi recebido em seu tempo e das ressonâncias dessas impressões na música destinada a acompanhar os primeiros filmes.

A incorporação do *leitmotif* ao rol de práticas musicais consagradas pelo cinema reflete o predomínio da estrutura narrativa, que desde antes da popularização do som sincronizado, em fins da década de 1920, orientava os músicos responsáveis pelo acompanhamento musical no sentido de estabelecer entre a música e os demais elementos constitutivos do espetáculo fílmico o senso de unidade mais apurado possível. Isto ganha nitidez ao nos debruçarmos sobre a evolução da música para filmes no período mudo, cujo processo de gradual organização compreende três fases: na primeira, há pouca ou nenhuma preocupação com as correspondências entre a música, improvisada ou selecionada do repertório tradicional, e o conteúdo das imagens projetadas; na segunda, realizadores e exibidores já demonstram maior atenção em relação ao acompanhamento musical, optando por fragmentos musicais mais cuidadosamente selecionados – surgem as *cue sheets*; na terceira, os filmes passam a ser distribuídos com planilhas de indicação precisas e tornam-se mais comuns as partituras originais, das quais se destaca a de *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W. Griffith e J.C. Breil (CARRASCO, 1993: 17-21). Nesse sentido, é notório o surgimento de manuais práticos destinados ao acompanhamento musical, abordando desde a seleção do repertório a dinâmicas de ensaio para pequenas e médias orquestras, ou mesmo o manuseio de instrumentos de teclado –em *Motion picture manual for piano and organ* (1924), Erno Rapée chega a fazer referência a procedimentos de montagem (*back shots, close-ups, close-ins*), atentando para a dificuldade de parte significativa dos músicos contratados pelas salas de exibição em interagir de maneira satisfatória com “mudanças rápidas de cena, diferentes situações psicológicas sucedendo-se uma à outra” (In CARRASCO, 2003: 82)¹⁴.

6. Considerações finais

Com efeito, o redimensionamento da relação música-texto no processo de organização da dramaturgia operística promoveu o desenvolvimento de um complexo de mecanismos de articulação que foi de fundamental importância no trabalho dos compositores

responsáveis por explorar a dimensão sonora do filme. O equilíbrio entre ação dramática e plasmação lírica por meio da interpolação de recitativos e árias, a presença de peças instrumentais como fator de continuidade, a pontuação musical característica da pantomima – essas e outras noções depuradas no decorrer de ao menos quatro séculos de tradição dramático-musical no Ocidente se fizeram presentes ao longo de todo o processo de consolidação da linguagem musical do cinema. O *leitmotif* integra esse complexo, destacando-se enquanto núcleo estratégico de (re)elaboração e (re)exposição do material musical do que hoje se reconhece como o estilo clássico de Hollywood.

Referências

- BORCHMEYER, D. *Richard Wagner: theory and theatre*. Oxford: Clarendon Press, 1991. Trad: Stewart Spencer.
- CARRASCO, C. R. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1993.
- _____. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.
- GROUT, D., PALISCA, C. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1994. Trad: Ana Luísa Faria.
- MEYER, L.B. *Style and music: theory, history and ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- WAGNER, R. *The artwork of the future*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trüber & Co., 1892. Trad: William Ashton Ellis.
- WHITALL, A. *Leitmotif*. In: SADIE, S. (Ed.) *New Grove Dictionary of Opera*. Londres: MacMillan Reference Limited, 1992, p. 1137-1141.
- XAVIER, I. Cinema: engano e revelação. In: _____ *Revelação e engano: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003, p. 31-57

¹ O autor ilustra a minúcia de Monteverdi com relação ao efeito das combinações instrumentais ao citar a associação dos trombones à ação desenrolada em Hades e a utilização das flautas doces para compor a ambientação pastoral.

² A exemplo de Eraclea (1700), de Scarlatti – o pai –, em que Carrasco (2003: 55) atenta para o desenrolar de uma farsa conjugada à ópera séria.

³ O excerto é de *Ópera e drama*, texto de Wagner publicado em 1851.

⁴ Segundo Borchmeyer (1991: 94), a própria noção de *leitmotif*, ainda que de forma rudimentar, já se manifesta nessas obras.

⁵ *Ibid.*, p.99. Preservou-se o grifo.

⁶ Nesse sentido, Leonard B. Meyer (1996: 200) atenta para a rejeição da estética neo-Aristotélica, associada ao ideal clássico de beleza – clara, universal, alcançada por meio da perfeição dentro dos limites estabelecidos – e, portanto, ao *ancien régime*.

⁷ *Ibid.* p.201

⁸ “A expressão do sublime não depende de perfeição, mas de magnitude. Seguindo as formulações kantianas, P. Lichtenthal observa que *se o belo se relaciona à forma das coisas, ou suas qualidades, o sublime é uma questão de tamanho ou de quantidade, podendo ser encontrando em objetos despojados de forma* (MEYER, 1996: 204).

⁹ *Ibid.* p.209.

¹⁰ *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart* (Leipzig, 1865).

¹¹ Ciclo composto de quatro óperas compostas por Richard Wagner entre 1848 e 1874, baseadas em adaptações de passagens da *Canção do Nibelungo*, poema épico medieval que revela intersecções entre as mitologias

nórdica e germânica. Compreende *Das Rheingold (O ouro do Reno)*, *Die Walküre (A Valquíria)*, *Sigfried e Götterdämmerung (O crepúsculo dos deuses)*.

¹² Ibid. p.1139.

¹³ Wagner (1892: 190) ressalta que a importância fundamental da música absoluta, tratada metonimicamente como orquestra, ao afirmar que “ela desfaz o chão imóvel da cena real em um éter fluente, elástico, sugestível, cujo fundo imensurável é o grande mar do próprio sentimento”.

¹⁴ Em *Cinema: revelação e engano* (2003: 31-57), Ismail Xavier destaca duas posições antagônicas entre cineastas e estetas dos anos 1910-20: de um lado, aqueles que tomavam o cinema como o “coroamento de um projeto já definido na esfera da representação”, inserindo-o na tradição do espetáculo dramático popular dos séculos XVIII e XIX, fundamentado no princípio do *ilusionismo* clássico; do outro, aqueles que viam nas potencialidades do cinema a abertura de “um universo de expressão sem precedente, destinado a provocar uma ruptura na esfera da representação”, mais interessados pelos aspectos plásticos da imagem, pelo trabalho da câmera, enfim, por explorar uma gama de novas percepções por meio da nova técnica.