

A trilha musical de Scott Bradley em ‘Tom & Jerry’

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E INTERFACES

Carolina Morgado Leão

Universidade Estadual de Campinas – caca17leao@yahoo.com

Claudiney Rodrigues Carrasco

Universidade Estadual de Campinas – ney.carrasco@gmail.com

Resumo: O sucesso da animação ‘Tom & Jerry’ encontra-se em boa parte por mérito da trilha musical de Scott Bradley. Para entendermos o processo musical e as técnicas desenvolvidas para a música se transformar em indispensável componente articulatório capaz de narrar um *cartoon*, é importante descrevermos o processo que envolveu o surgimento da animação, bem como entender os anseios do compositor com as possibilidades criativas no momento em questão. Através da seleção de alguns exemplos ilustrativos somado a reflexão à respeito das mudanças e a contribuição da trilha musical na animação, será possível constatar com clareza as motivações e quais técnicas de composição se desenvolveram para a criativa e eficiente trilha musical de ‘Tom & Jerry’.

Palavras-chave: Trilha Musical. Scott Bradley. Tom & Jerry. Articulação Musical.

Scott Bradley's soundtrack in Tom & Jerry

Abstract: The successful animation 'Tom & Jerry' is due to Scott Bradley's film music. In order to understand the musical process and wich techniques were devoleped for music to become an indispensable articulatory component capable of narrate a cartoon, it is important to make a reflection about the process that involved the emergence of animation as well as to understand the composer's yearnings with the creative possibilities at that moment. Through the selection of some illustrative examples, along with the reflection about the changes and the contribution of the music in the animation, it will be possible to clearly establish what motivated Scott Bradley and which techniques of composition were developed for the creative and efficient film music of 'Tom & Jerry'.

Keywords: Film Music. Scott Bradley. Tom & Jerry. Musical Articulation.

1. Scott Bradley em Tom e Jerry

Os *cartoons* na década de 1940 se solidificaram como curtas metragens cômicos. São animações pouco complexas dramaticamente, porém de muita criatividade e grande refinamento no âmbito musical, bem como sua função articulatória na animação. Assim se destaca o *cartoon* ‘Tom & Jerry’(1940-1958), com trilha musical composta por Scott Bradley,

o *cartoon* obteve sucesso através de *gags* onde a música desempenhava papel vital tanto para a comicidade dos eventos quanto para a narrativa.

O resultado musical obtido pelo compositor no *cartoon* pode ser atribuído às experiências que adquiriu ao longo de sua carreira e suas influências musicais porém, é relevante destacarmos que sua forma de compor para a animação em questão, inicialmente estava conectada com sua necessidade de romper com um estilo composicional que no momento era popular e utilizado a exaustão. Portanto se faz necessário uma breve introdução a respeito deste momento mencionado, para melhor compreensão do processo composicional que levou Scott Bradley a desenvolver suas próprias técnicas para a trilha musical.

Nos anos 30, as trilhas musicais para *cartoons* estavam fortemente ligadas à estética composicional de Carl Stalling¹, ou seja, era predominante no mercado, *cartoons* com canções populares já conhecidas pelo público. Estas canções eram ligadas umas às outras assim como uma ‘colcha de retalhos’, e proporcionavam com sucesso efeitos musicais que apoiavam a ação. Sobre este estilo composicional, temos em entrevista a Michel Barrier, Chuck Jones explicando à sua maneira, o método composicional de C. Stalling e seus trocadilhos musicais:

[Carl Stalling] era muito bom. Ele era um homenzinho estranho, mas foi provavelmente o músico mais inovador e inventivo que já trabalhou com animação. Ele inventou o *tick track*, que é usado por todo mundo. Foi ele quem fez o “*Skeleton Dance*” original. Músico brilhante. Mas a maneira mais rápida que ele tinha de compor uma trilha musical - e ele fazia um desenho animado de 6 minutos por semana - era procurar alguma música que tivesse um nome adequado. Se alguém entrava em uma caverna, ele usava “*Fingal’s Cave*”². E se aparecia uma mulher, principalmente em um vestido vermelho, ele sempre usava “*The Lady in Red*”. Ou então se ele fazia alguma coisa sobre comida, ele usava “*A Cup of Coffee, a Sandwich, and You*”.

Certa vez eu coloquei uma abelha em um filme, e ele foi lá e encontrou uma música escrita em 1906 ou algo assim, chamada “*I’m a Busy Little Bumble Bee*”—e isso acabou indo parar no filme. —M. Barrier: Não havia problemas com direitos autorais dessas coisas? - Jones: Não. O propósito original da série era explorar músicas da *Warner Bros*. Eles eram donos de umas quatro ou cinco grandes empresas de música, então se ele não encontrasse nada lá, ele podia achar algo de domínio público. Mas ele era muito bom mesmo usando músicas originais, algo que ele quase nunca fazia. (BARRIER, Michel, 1971).

Carl Stalling foi um compositor relevante que, como uma influência majoritária ao longo da década de 1930, compôs em larga escala para diversos estúdios. Para Scott Bradley no entanto, a forma composicional de C. Stalling já soava saturada devido ao amplo uso das mesmas técnicas. Roy Prendergast em seu livro “*Film Music, a neglected art*” (1992) narra a história a respeito da insatisfação de Bradley com a estética musical dos *cartoons* com simples colagens de músicas populares.

Em fevereiro de 1940 pela MGM Estúdios, começa o que era para ser apenas um experimental curta-metragem, ‘Tom e Jerry’³. Com o sucesso obtido, Fred Quimby, produtor responsável pela série, delega a William Hanna e Joseph Barbera a total liberdade para criarem quaisquer histórias que quisessem. Segundo Daniel Goldmark (2005), devido ao aval dado pelo próprio produtor para terem ‘a liberdade que quisessem’, o compositor Scott Bradley a partir do desejo em criar novas formas de interação da trilha musical, procura o produtor (Fred Quimby) para expor suas idéias e desenvolver um estilo de escrita musical que mimetizasse/imitasse melhor a ação animada, propondo diferentes caminhos para narrar musicalmente eventos cômicos. O produtor concorda e sugere que a trilha musical fosse composta antes da animação ser feita (ao invés do contrário como normalmente era feito) adotando desta maneira uma nova abordagem. Através da diversificação da trilha musical e seu processo de criação, percebemos que a animação ‘Tom & Jerry’ serviu como um laboratório de experimentação. Neste momento, a intenção da trilha musical para *cartoon* se transforma. “Valorizando o realismo da ação ao invés daquela quadrada fórmula que definia com rótulos o tipo de cena (herói, faroeste, medo, etc).” (GOLDMARK, 2005, p.184)

Scott Bradley modifica a concepção musical das animações para que não fosse apenas um complemento e sim, elemento indispensável no papel de narrativa, buscando o potencial expressivo e articulatório dos *cartoons*. Substituindo as antigas e desgastadas músicas folclóricas norte americanas por composições próprias (exceto por raras exceções que serão posteriormente mencionadas), o compositor começa a desenvolver uma linguagem musical que se tornou intimamente associada com ações específicas, personagens e emoções. No início dos anos 1950, suas trilhas musicais encontravam-se bem desenvolvidas, era possível criar grandes seções de um desenho animado sem músicas previamente conhecidas popularmente (como anteriormente era habitualmente feito por Carl Stalling), simplesmente utilizando seu acervo de metáforas/convenções musicais. A abertura da animação de ‘Tom & Jerry’ em ‘*The Two Mouseketeers*’ (1952) pode ser descrita como exemplo: este *cartoon* retratava uma paródia sobre filmes recentes à época (*The Three Musketeers* - 1948, *Cyrano de Bergerac* - 1950 e *Scaramouche* - 1950), nesta cômica releitura a trilha musical começa com

uma canção de caráter heroico, "*Soldiers of Fortune are we*", retirada de um musical do próprio estúdio MGM "*Girl of the Golden West*" (1938). No entanto, quando o personagem Tuffy corre atrás de Jerry, a música para e começa uma pequena pantomima com trilha musical original de Bradley. A habilidade do compositor em parodiar, criando referências musicais em suas obras nos *cartoons* demonstrou-se frutífera e obteve grande sucesso. Não menosprezando os mecanismos musicais primeiramente utilizados por Carl Stalling onde incita-se a memória de signos⁴ musicais do espectador, podemos citar o episódio "*The Cat Concerto*" (1947). Scott Bradley reescreve a célebre 'Rapsódia Húngara nº 2' de Franz Liszt para o episódio em que o personagem de Tom interpreta um pianista de concerto bastante clichê e arrogante. A cadência musical inicial ocorre no momento em que Jerry está dentro do piano (dormindo) - o caráter cômico aos poucos se revela por meio da articulação entre trilha musical e imagem. Segundos após Jerry ter o sono perturbado pelos martelos em ação do piano, o personagem é arrastado até embaixo de uma tecla (ainda devido os movimentos dos martelos do piano enquanto Tom toca), neste momento o compositor adiciona apenas uma singela nota que se repete muitas vezes. Ao repetir copiosamente a nota, a imagem mostrada é do martelo do piano percutindo a mesma corda dentro do instrumento incomodando assim o personagem de Jerry. Posteriormente também há uma outra nota que se repete mimetizando o personagem indo de cima para baixo repetidas vezes na tecla do piano. Estas pequenas inserções musicais, não ocorrem na obra original de Franz Liszt. Scott Bradley ao recriar de forma singela e minuciosa sobre uma obra pianística tão conhecida, reconhece a importância em manter íntegra grande parte da composição, inserindo assim pequenos comentários musicais que ocorrem em paralelo com a composição original. Com isso é personificado o caráter erudito e paradoxalmente cômico almejado, resultando em uma animação com *timing* de *gags*⁵ perfeitamente colocadas e transmitindo concomitantemente de forma divertida, a seriedade de um ritual de concerto.

Em suas composições originais Bradley faz uso de um estilo que vai do neoclássico ao jazz. Predominando os estilos de *swing* e *dixieland* no jazz e, deixando em evidência sua predileção por Arnold Schoenberg em suas composições neoclássicas, através do uso frequente de técnicas dodecafônicas e seriais. No episódio "*Puttin' on the Dog*" (1944) é utilizada a técnica dodecafônica de Schoenberg. Bradley à respeito do episódio brinca, "Espero que o Dr. Schoenberg me perdoe por usar seu sistema dodecafônico para produzir músicas cômicas, mas até mesmo os músicos da orquestra riram quando estávamos gravando." (GOLDMARK, Daniel, 2005).

Estes estilos musicais, devidamente articulados, favoreciam a expressividade das *gags* que ocorriam. Podemos exemplificar o uso de tais estilos observando que no *cartoon*, o uso do *jazz swing* e *dixieland* são pensados comumente em cenas de fuga/agilidade pois são ritmos marcados, vivos e muitas vezes ligeiro, além de suas frases serem sempre curtas e alegres, possuem pequenos motivos para encaixar perfeitamente em uma *gag*. O neoclássico por sua vez, era utilizado de forma versátil; de maior lirismo, quando exigia uma ênfase no teor emocional, e também, em cenas ágeis (com a mesma características para empregar o *jazz dixieland* e *swing*). Em muitas *gags* de perseguição, a trilha é orquestrada, contendo artifícios instrumentais que acompanhavam a perseguição como *pizzicatos* nas cordas, escalas ascendentes, *Shock Chords* entre diversas outras formas de traduzir a perseguição na trilha musical. Os *Shock Chords* são muito interessantes e merecem destaque pois, após o uso destes acordes acrescentados por Bradley em Tom e Jerry, popularizou-se o uso do mesmo em outros diversos *cartoons*. Esses acordes de choque, quando utilizados, não só descreviam a ação de um tombo ou pancada como também fragmentavam, rompiam com o momento que a trilha musical estava. Esta ruptura proporcionava um momento de quebra no som, abrindo margem para uma drástica mudança de estilo musical no *cartoon* criando assim, um livre trânsito musical. Além de incorporar uma nova trilha musical para o *cartoon*.

O compositor também inovou em substituir sons reais por orquestrados. Esta técnica, normalmente era utilizada na mimetização de movimentos físicos ou psicológicos de um personagem através da música. Desta maneira Bradley consegue aumentar a poética do *cartoon* e também incorporar a fantasia, o lúdico para ações que na vida real seriam violentas e inadequadas. Compreendemos assim diversas formas de explorar poeticamente a trilha musical, elevando o *cartoon* a uma expressividade que agrega significados maiores do que um diálogo conseguiria transmitir. Além de também se tornar mágico; ganhado suavidade nas violentas ações - incorporando o “faz de conta” que os *cartoons* supostamente conseguem ter.

2. Técnicas para narrativa musical

Uma das maneiras de criarmos sentidos é através da técnica do *mickeymousing*⁶ (processo imprescindível para os *cartoons* calcados em *gags*). Ao utilizar esta técnica é possível encontrarmos paralelismo rítmico entre a música e a ação (*mickeymousing*). A articulação audiovisual em outros momentos, pode inversamente a forma anterior, oferecer um contraponto entre imagem animada e som, sendo assim é possível notar que de qualquer forma, a trilha sonora oferece sempre um valor adicionado⁷. A importância de Scott Bradley neste contexto é de que através da trilha musical em articulação com a imagem animada,

significados são formados através de uma narrativa sem diálogos, construindo um entendimento. É relevante salientar que a trilha musical não se limita em apenas imitar as ações dos personagens, ela nos fornece uma narrativa linear dentro da animação.

Para a construção de uma convenção musical por sua vez, o compositor Scott Bradley faz uso de temas conhecidos ou compõe algo que nos remeta a algum tema já consagrado (no intuito de transmitir objetivamente alguma ideia). A ideia transmitida forma uma convenção musical através de sua objetividade ao remeter a alguma memória específica sobre uma determinada melodia/ritmo/timbre que abarque a maioria dos espectadores. Ao trabalhar com convenções musicais, a narrativa musical torna-se clara pois a música neste caso, é direcionada a comunicar de forma precisa algum significado. Podemos compreender uma convenção musical através do episódio “*The Lonesome Mouse*” - (1943). Neste capítulo a primeira cena é de Tom dormindo - durante a ação ocorre a citação de uma música de ninar⁸. A música por nós (cultura ocidental) conhecida como de ninar, somada a imagem de Tom deitado roncando, atinge o significado objetivamente: Tom está calmamente tirando uma soneca. Neste caso, o compositor utiliza unidades musicais bastante sedimentadas na memória cultural e que, agregadas às imagens, podem sugerir significados específicos. Para exemplificar esse potencial, entendemos que, assim como a canção de ninar nos remete ao ato de dormir placidamente, o canto gregoriano provoca uma ideia associativa de religiosidade ou a marcha militar (o rufar de uma caixa clara) está associada a ideia de luta, guerra, e assim por diante. O uso de convenções entre imagem e som em um *cartoon* como ‘Tom & Jerry’ é parte fundamental da narrativa pois se coloca como um elemento comunicativo, funcionando dessa maneira como um suporte sólido descritivo para um público determinado.

3.Considerações Finais

Através da constatação de que a trilha musical no período referenciado é primordialmente utilizada para efeito dramático (causando emoções subjetivas), ao fazermos uso de técnicas como *mickeymousing*, convenções musicais entre outras formas de rearranjar uma trilha musical – substituindo ruídos por sons musicais por exemplo, transmitimos diversos outros significados para o espectador; de forma direta e objetiva ou lúdica e cômica. Mesmo estando em um momento inicial no âmbito tecnológico para desenvolvimento do som no cinema, os desenhos animados encontraram sua forma de comunicação, se desenvolvendo através de um árduo trabalho de exploração do potencial de uma trilha musical, garantindo assim a compreensão do discurso nos *cartoons* e uma brilhante articulação entre animação e música.

Referências

BAKHTIN, Mikhail M. Marxismo e filosofia da linguagem. Marxismo e Filosofia da Linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 16ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARRIER, Michel. Entrevista de Carl Stalling. Publicado na revista *Funnyworld*, nº13.1971. Disponível em: <http://www.michaelbarrier.com/Funnyworld/Stalling/Stalling.htm>

Acesso em: 17/03/2017

CHION, Michel. La audiovisión - Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1994.

GOLDMARK, Daniel e TAYLOR, Yuval (ed.). *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books, 2005.

PRENDERGAST, Roy. Film music: A neglected art. New York: WW Norton, 1977.

¹ Carl Stalling foi um compositor/arranjador notável de trilha musical para *cartoons* animados. Começou sua carreira como acompanhador de filmes mudos como pianista, posteriormente trabalhou para os estúdios Disney (em *cartoons* do personagem Mickey Mouse e também na série *Silly Symphonies*). O compositor também reconhecido pela longa carreira nos estúdios Warner Brothers onde compunha para as animações *Merrie Melodies* e *Looney Tunes*.

² Peça de Felix Mendelssohn (1809-1847) - compositor pianista e maestro alemão do início do período romântico.

³ O *cartoon* 'Tom & Jerry' (1940-1958) se estendeu ao longo de décadas no cinema e televisão porém, datamos as décadas acima pois é neste período que a série contém composição de Scott Bradley para a trilha musical.

⁴ Para Mikhail Bakhtin (1929) todo signo leva em si ideologias e tudo que é ideológico possui um significado. Assim uma ideologia é um signo e sem os signos representativos não há ideologia.

⁵ Entendemos como *gags*, rápidas cenas de comédia. O *cartoon* 'Tom e Jerry' por exemplo, é construído através de cenas consecutivas de *gags* para efeito cômico.

⁶ Será utilizada a expressão *mickeymousing* com a função de um termo que sintetiza o significado do movimento, mimetização física, comportamental e psicológica dos personagens através da música.

⁷ Utilizamos o termo valor adicionado como menção ao conceito criado por Michel Chion em *Audiovisión* (1994). A idéia é de que, um acompanhamento sonoro a uma projeção sempre fornecerá informações e agregará sentidos não obtidos isoladamente pela imagem.

⁸ Para acontecer uma convenção, não necessariamente a música tocada deve ser conhecida. A convenção pode ser estabelecida com temas que soem similares a alguma memória cultural/musical também já pré-estabelecida, seja pela aproximação melódica, rítmica ou timbrística.