UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE
CAMPINAS

doutorado

INSTITUTO DE ARTES

2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

César Henrique Rocha Franco

EMOTION TRACK

Representação do amor na trilha musical do cinema

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Titulo de Doutor em Música.
Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pelo Sr. César Henrique Rocha Franco e aprovada pela Comissão Julgadora em 25.02.2011.

Prof Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Orientador

Campinas
2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

F848e

Franco, César Henrique Rocha.
Emotion Track. Representação do amor na trilha musical do cinema. / César Henrique Rocha Franco. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música - Analise, apreciação. 2. Música de Cinema. 3. Generos cinematograficos. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Emotion Track. Representation of love in the Cinema Track Music."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Music - Analysis, appreciation ; Film Music ; Film genres.
Titulação: Doutor em Música.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.
Prof Dr. Sidney José Molina Junior.
Prof Dr. Irineu Guerrini Junior.
Profª. Drª. Helena Jank.
Profª. Drª. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes.
Data da Defesa: 25-02-2011
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Cesar Henrique Rocha Franco - RA 984290 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Presidente

Prof. Dr. Irineu Guerrini Junior
Titular

Prof. Dr. Sidney Jose Molina Junior
Titular

Profa. Dra. Helena Jank
Titular

Profa. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes
Titular

À memória de Ricardo Rizek,
que me ensinou a “ver” filmes.

Agradecimentos

Este trabalho não seria possível sem a ajuda ou colaboração de pessoas e instituições. Agradeço:

Ao meu orientador professor Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco pela objetividade na condução e resolução de problemas técnicos surgidos ao longo da pesquisa, por ter me ensinado a "ouvir" filmes, pela generosidade, paciência e principalmente pela amizade.

Aos colegas e amigos com quem convivi durante o doutorado: Orlando Marcos Martins Mancini, Cintia Onofre, Sandra Ciocci, André Olzon, Martin Ekmeier, Samuel Ferrari e Gustavo Chritaro. Muito obrigado pela convivência, pela troca de idéias, pela amizade e brincadeiras.

Aos professores, colegas e funcionários do Instituto de Artes da Unicamp que, pela convivência acrescentaram conhecimento ao meu estudo.

À minha esposa Maria Cecília pelo constante incentivo, apoio e pela compreensão nos momentos em que me ausentei.

Aos meus filhos Luís Henrique e João Henrique pelo amor e carinho.

Enfim, a todos aqueles que, de alguma maneira, participaram do processo de realização desta tese.

Resumo

Inicialmente, este trabalho procura delinear algumas definições preliminares como convenção, gênero, gênero fílmico, melodrama e o melodrama romântico, enquanto filme, partindo dos pressupostos gerais sobre as convenções musicais dos gêneros fílmicos, estabelecidos por Mark Brownrigg. Em seguida, é feito um exame mais detalhado das convenções musicais do gênero fílmico Melodrama Romântico, observando mais detidamente as características musicais, o emprego, as origens e possíveis significados de cada convenção no repertório tradicional Ocidental. Depois, a análise de partituras de músicas que acompanham cenas de amor, investiga os procedimentos composicionais utilizados em temas musicais relacionados a cenas de amor. Por fim, o levantamento das convenções melódicas utilizadas na representação musical que acompanham, enfatizando, cenas de amor na narrativa audiovisual.

Palavras-chave: Análise musical; Convenções musicais; Música de cinema; Gênero fílmico.

Abstract

Initially, this paper seeks to outline some preliminary definitions as convention, genre, genre film, melodrama and romantic melodrama, as a film, based on the general assumptions about the musical conventions of film genres established by Mark Brownrigg. Then we make a closer examination of the musical conventions of the genre film romantic melodrama, observing more closely the musical characteristics, employment, the origins and possible meanings of each convention in the traditional Western repertoire. After the analysis of music scores that accompany love scenes, investigating the compositional procedures used in topics related to music love scenes. Finally, the survey of the conventions used in representing melodic music that accompany it, emphasizing, love scenes in audiovisual narrative.

Key words: Musical analysis; Musical conventions; Film music; Film genre.

Sumário

Introdução..... 1

Capítulo 1: Revisão da literatura..... 3

Capítulo 2: Conceitos preliminares..... 17

Capítulo 3: Convenções musicais do melodrama romântico..... 31

Capítulo 4: "A Linguagem da Música" de Deryck Cooke..... 47

Capítulo 5: Análises de partituras..... 83

Grupo 1: Romance e tragédia.....85
Grupo 2: Romance e suspense.....116
Grupo 3: Romance e *gangster*.....143
Grupo 4: Romance e separação.....154
Grupo 5: Romance e final feliz.....213

Capítulo 6: Considerações finais..... 271

Referências bibliográficas..... 291

Bibliografia..... 293

Sites..... 295

Partituras..... 295

Filmografia..... 297

Introdução

O objetivo geral desta tese é a análise de partituras musicais que acompanham cenas de amor. Em princípio, a filmografia cujo tema central é o amor (no dizer de Brownrigg, o Melodrama Romântico) será o ponto de partida para nossas análises. Porém, dado o hibridismo de gêneros na produção cinematográfica (especialmente a hollywoodiana), incluímos algumas análises de cenas de amor de filmes cujo gênero dominante é outro.

Especificamente, nossa análise buscará desvendar aspectos da construção musical, como a estrutura melódico-motívica e a estrutura fraseológica, que possam ser identificados como "convenções" melódicas utilizadas na representação musical de emoções e/ou situações suscitadas pela cena amorosa. Desta forma, faz-se possível a verificação da eficácia (ou não) desses elementos musicais na interação com os demais elementos que constituem narrativa audiovisual.

Nas análises de partituras utilizaremos como referencial bibliográfico básico o livro *Fundamentos da Composição Musical* de Arnold Schoenberg[1], podendo ser complementado por obras de mesmo perfil analítico, e aspectos gerais das técnicas de redução da teoria Schenkeriana[2].

Por fim, o livro *The Language of Music* de Deryck Cooke[3] é tomado como referência para a identificação e classificação de segmentos melódicos que, como convenções, podem ser usados como termos expressivos na representação musical.

As partituras utilizadas nas análises são retiradas de edições musicais disponíveis no mercado ou na internet, no formato "de concerto", e não nas partituras manuscritas originais, em formato de *cue sheets*, dada a extrema dificuldade de obtenção destas últimas.

---

[1] SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

[2] Sobretudo, seguindo a orientação de autores considerados "pós-schenkerianos" como: Carl Schachter e Edward Aldwell, David Neumeyer e Susan Tepping, e Felix Salzer, entre outros.

[3] COOKE, Deryck. *The Language of Music* (New York: Oxford University Press, 1959).

Este trabalho se justifica pela escassez de material bibliográfico, em língua portuguesa, que aborda o estudo de música fílmica a partir de uma perspectiva musicológica analítica. Obviamente, não esgotaremos o assunto, nem é nossa pretensão.

Pelo contrário, a intenção é fornecer mais uma contribuição a essa escassa literatura, sugerindo um tipo de abordagem.

Seguindo a esta Introdução, a tese está dividida da seguinte maneira:

O capítulo 1 faz uma revisão parcial da literatura sobre música de cinema, com comentários mais detalhados sobre os livros considerados essenciais a este trabalho.

O capítulo 2, de caráter informativo, resume as convenções dadas por Brownrigg e, ao mesmo tempo, delineia conceitos de convenção, gênero, gênero fílmico, melodrama e Melodrama Romântico enquanto filme.

O capítulo 3 examina de forma mais detalhada cada uma das convenções musicais do gênero Melodrama Romântico, observando suas feições musicais, seu emprego e suas origens no repertório tradicional Ocidental.

O capítulo 4 discorre sobre algumas das principais características da teoria de Deryck Cooke expressas no livro "A Linguagem da Música" (*The Language of Music*, New York: Oxford University Press, 1959).

O capítulo 5 analisa partituras de músicas que acompanham cenas de amor. Essas análises buscam investigar os procedimentos composicionais utilizados em temas musicais relacionados a cenas de amor. A partir dessas análises, buscaremos estabelecer quais as convenções melódicas - bem como seus possíveis significados agregados - utilizadas para enfatizar cenas que evocam o romance dentro da narrativa cinematográfica.

O Capítulo 6 tece as considerações finais.

Capítulo 1: Revisão da literatura

Há alguns anos, Robynn J. Stilwell publicou um artigo sobre a literatura de música para filmes, também chamada música fílmica (*Film Music*), no qual a autora faz o seguinte diagnóstico:

> "...a literatura da música fílmica é um estranho híbrido, muito como seu assunto, existindo em um limbo isolado do corpo principal de seus progenitores: nem os estudos sobre filmes, nem a musicologia prestaram muita atenção à música fílmica no passado, e como uma criança mimada, os estudos sobre música fílmica têm continuado a protestar ruidosamente contra a negligência".[4]

Apesar do consistente aumento no número de publicações interessadas no assunto, sejam estas, livros, estudos, artigos ou trabalhos acadêmicos, constata-se que o panorama das abordagens sobre a música fílmica não se alterou muito desde o comentário de Stilwell.

De fato, basta folhearmos alguns exemplos da literatura básica sobre filmes para verificar que essas obras, não obstante a sua importância para os estudos de cinema, se ocupam predominantemente com os aspectos visuais e/ou narrativos do filme, ignorando por completo a música, ou tratando-a de forma superficial.

No entanto, existe uma parte dessa literatura que realmente se debruça sobre a música fílmica. É sobre uma parte desta produção que discorreremos agora.

O artigo de Martin Miller Marks[5], publicado em 1979, é a primeira grande referência utilizada aqui. Constitui um material altamente recomendado para uma visão

[4] "...Film music literature is a strange hybrid, much like its subject, existing in a limbo cut off from the main body of both its progenitors: neither film studies nor musicology have paid much attention to film music in the past, and like a squalling brat, film music studies have continued to protest loudly the neglect." STILWELL, Robynn J. "Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996" *in: The Journal of Film Music.* Volume 1, Number 1, pages 19-61. 2002.

[5] MARKS, Martin M. "Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research" *in: Notes, 2nd Ser.,* volume 36, nº 2 (Dec.1979), pp. 282-325.

geral sobre o assunto, assim como uma bibliografia inicial de pesquisa. Marks divide seu artigo em três partes (I. O material; II. A literatura; III. O presente estado da pesquisa em música fílmica), com comentários referentes aos problemas e a natureza da música fílmica. Ao final, Marks acrescenta uma bibliografia seletiva sobre o assunto.

Claudia Gorbman[6] publicou uma bibliografia em sentido mais abrangente, tratando do *som* no filme. Esta bibliografia também é organizada em três seções (1.Teoria geral e estética; 2. Tecnologia; 3.Música). Com apenas um comentário inicial sobre as características de cada seção, a autora adverte que as mesmas não são mutuamente exclusivas.

A próxima referência é de Robynn J. Stilwell[7], autora mencionada anteriormente. Em seu artigo, Stilwell inicialmente comenta o artigo de Marks, depois faz uma revisão da literatura dividindo o texto em nove (9) seções segundo categorias de interesse. As seções são: 1. A era do cinema mudo; 2. Fontes de referência geral; 3. Visão geral; 4. Biografias e entrevistas; 5. Publicações de revistas ou jornais especializados e internet; 6. Aspectos históricos; 7. Teoria, estética e análise; 8. pedagogia; 9. Sociologia e estudos culturais.

O livro *Soundtrack*[8] de Mark Evans apresenta nos seus primeiros capítulos a história da música no cinema dos filmes mudos até início da década de 1970, com algumas considerações sobre e inserção da música pop e do jazz no cinema. Sua abordagem nestes capítulos enfoca os principais filmes e compositores de Hollywood, bem como de outros países. Evans também dedica um capítulo que sintetiza as funções da música fílmica nos tópicos que seguem: a) Música intensifica ou relaxa o passo de um filme; b) Música reflete a emoção e provê gradação de atmosfera; c) Música permite ao compositor um comentário (musical) para dar nova dimensão a uma cena; d) Música faz um paralelo a ou sublinha a ação; e) Música como um elemento de tempo ou locação; f) Música para prover unidade.

---

[6] GORBMAN, Claudia. "Bibliography on Sound in Film" *in: Yale French Studies*, nº 60, Cinema/Sound, (1980), pp. 269-286.
[7] STILWELL, Robynn J. *Op. Cit.*
[8] EVANS, Mark. *Soundtrack. The Music of the Movies.* New York: Da Capo Press, 1979.

Unheard Melodies[9], de Claudia Gorbman, está entre os trabalhos sobre música fílmica mais importantes e influentes. A autora inicia com uma série de perguntas pertinentes à relação música-cinema, e deixa claro que a trajetória do livro segue, aproximadamente, a sua própria trajetória na pesquisa sobre música fílmica, trajetória esta que começa com a seguinte consideração, fundamental aos objetivos de nossa tese. Ela diz: "Eu comecei, num espírito estruturalista-semiótico, a procurar meios de considerar como a música pode significar no filme narrativo".[10] Apesar de nossa abordagem não estar imbuída do mesmo "espírito estruturalista-semiótico", a significação da música no contexto do filme será um aspecto importante de nossa análise, como veremos mais adiante.

A autora afirma que a noção semiológica de códigos é crucial para o estudo de como a música fílmica significa. Em seguida, ela estabelece os possíveis significados da música em filmes, de acordo com: a) códigos puramente musicais; b) códigos musicais culturais; e, c) códigos cinemático-musicais, onde "...música é codificada pelo contexto fílmico em si mesmo, e assume significado em virtude de sua posição no filme".[11]

Um aspecto importante no texto de Gorbman é a definição de termos como: "diegético", não-diegético" ou "extra-diegético" e "meta-diegético". *Diegesis*, é definida por Gorbman como "...o mundo espaço-temporal das ações e personagens implicado narrativamente".[12] Para as definições de extra-diegético e meta-diegético, Gorbman sentencia: extra-diegético (ou não-diegético) é a intervenção narrativa sobre a *diegesis* e meta-diegético é definido como pertencente à narração por um narrador secundário. [13]

Claudia Gorbman faz considerações a respeito das perspectivas narratológicas da música fílmica, que delineamos a seguir: 1) A música age sinergicamente em filmes. Uma mudança na música pode significar uma transformação nas imagens. O estudo das

---

[9] GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music.* Bloomington: University of Indiana Press, 1987.

[10] "I began in a structuralist-semiotic spirit to seek means of considering how music can signify in the narrative film". GORBMAN, Claudia. *Idem.* Página 2.

[11] "…music is codified by the filmic context itself, and assumes meaning by virtue of its placement in the films". GORBMAN, Claudia. *Op.Cit.*, página 3.

[12] "…the narratively implied spatiotemporal world of the actions and characters". GORBMAN, Claudia,.*Op. Cit.,* página 21.

[13] GENETTE, Gérard. "D'un récit baroque" *in Figures,* v. II (Paris: Seuil, 1969), 211. *Apud* GORBMAN, Claudia,.*Op. Cit.,* página 22.

funções da música no cinema narrativo impõe um estudo das relações da música com outros elementos no sistema textual; 2) Graças ao seu status não-verbal e não-denotativo, a música, no filme, atravessa todos os tipos de "fronteiras": entre os níveis diegético e não-diegético, entre narração objetiva e subjetiva, entre tempo perceptivo e psicológico e como transição narrativa; 3) A música transmite valores conotativos capazes de determinar atmosfera, gradação, expressão e caráter (GORBMAN, 1987: 30).

Gorbman também estabelece os princípios da composição, mixagem e edição da música fílmica clássica de Hollywwod, tomando como referência o compositor Max Steiner. Estes princípios são resumidos como segue:

I. Invisibilidade. O aparato técnico da música não-diegética não deve ser visível. Quando o aparato musical é visível, a música é "naturalizada" como diegética. De modo geral, a representação visual da realização musical indica uma ordem narrativa totalmente diferente, isto é, o diegético, governado por convenções de verossimilitude. E isso acontece mesmo quando a representação visual não é realmente a fonte da música que ouvimos.

II."Inaudibilidade". A música não é concebida para ser ouvida conscientemente, ela deve subordinar-se ao diálogo, às imagens – isto é, aos veículos primários da narrativa. Práticas ditadas pelo princípio da inaudibilidade: **a)** ***A forma musical*** geralmente é determinada pela forma narrativa ou subordinada a ela. A duração de uma sugestão musical é determinada pela duração de uma ação ou seqüência representada visualmente. Características musicais: música passível de extensão, construída com pausas e notas sustentadas; frases musicais curtas para facilitar o corte; progressões seqüenciais; composição de pequenas peças com caráter "neutro" aptas a qualquer emergência – notas sustentadas, rulos, *pizzicati*, etc; **b)** ***Subordinação à voz.*** A lógica narrativa requer que a música dê caminho para o diálogo. O diálogo ou quaisquer outros sons narrativamente significantes devem ter prioridade na mixagem da trilha sonora; **c)** ***Edição.*** Existem pontos mais adequados para inserir ou interromper a música. Dentro de uma cena, normalmente a música entra ou sai sobre ações ou sobre eventos sonoros. Ela pode entrar ou sair furtivamente sobre o diálogo, ou no momento de uma decisiva mudança rítmica ou emocional numa cena. Iniciar uma sugestão musical é mais difícil do que terminá-la.

Assim, a música quase nunca entra simultaneamente com a entrada da voz na trilha, pois ela pode abafar as palavras; **d)** ***O humor ou caráter da música*** deve ser "apropriado à cena". Evita-se escrever música que possa distrair o espectador de seu estado onírico de envolvimento com a estória; trata-se mais de prover um paralelo musical à ação, para reforçar o caráter e o tempo. O idioma musical deve ser completamente familiar, e suas conotações, virtualmente um reflexivo conhecimento para que ela sirva "corretamente", invisivelmente, ao discurso fílmico clássico.

III. Significador de emoção. A trilha musical pode estabelecer climas específicos e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa, mas primeiramente e antes de tudo, ela é um significador de emoção por si mesma.

a) *Música e representação do irracional*. A música ajuda a hipnotizar o espectador, quebrando as possíveis defesas erigidas contra este reino de monstros, homens selvagens, selvas, violência. Esta associação entre música e o irracional predomina completamente nos gêneros de horror, ficção científica, e fantasia, funcionando como um catalisador no processo textual de entrada e saída do discurso do realismo. Assim, a música de fundo alinha-se com o paradigma da coluna à direita:

Lógica	O Irracional
Realidade cotidiana	Sonho
Controle	Perda de controle

b) *Música e representação da mulher*. Certo tipo de música sugerirá a presença da mulher na tela. As oposições sugeridas aqui são:

Homem	Mulher
Objetividade	Subjetividade
Trabalho	Lazer
Razão	Emoção
Realismo	Fantasia Romântica

c) *Música e sentimento épico*. A música, especialmente aquela ricamente orquestrada do final do Romantismo, pode disparar uma resposta de "sentimento épico".

Junto com o aspecto visual do filme narrativo, ela eleva a individualidade dos personagens representados à significância universal, faz deles maiores do que a vida, e sugere transcendência, destino. No cinema dominante, esta capacidade da música de referir ao povo, destino, e o semelhante, é explorada para produzir emoção e prazer. A música apropriada elevará a estória de um homem à estória do Homem. Assim, uma terceira grande categoria de emoção significada pela música do filme clássico pode ser mapeada no seguinte modo, com a música contribuindo para os valores da direita:

O Particular	O Universal
O Prosaico	O Poético
O Presente	Tempo Mítico
O Literal	O Simbólico

IV. Sugestão narrativa. Podemos dividir as funções semióticas da música no filme clássico em duas categorias:

1. *Referencial/Narrativa*: a música dá sugestões referenciais e narrativas, indicando pontos de vista, fornecendo demarcações formais, e estabelecendo ambientação e caráter.

1a. *Inícios e finais*. A música normalmente acompanha os créditos iniciais e finais. Nos créditos iniciais ela define o gênero e estabelece um caráter geral. Ela também avisa que a estória vai começar, preparando e "convidando" o espectador a entrar naquele mundo. A música nos créditos finais tende a se iniciar na última cena e continua nos títulos finais. A recapitulação e desfecho musicais reforçam o desfecho formal e narrativo do filme. Freqüentemente, ela consiste de um crescendo orquestral com resolução tonal, algumas vezes envolvendo um aparecimento final do tema principal da música.

1b. *Tempo, lugar e suprimento de caracterização.* A música, através de convenções bem estabelecidas, contribui para o estabelecimento geográfico e temporal da narrativa, no começo do filme ou durante uma cena dentro dele.

1c. *Ponto de vista.* O filme clássico pode desenvolver/estender a música para criar ou enfatizar uma particular subjetividade do personagem. Várias ferramentas sugerem ao espectador a associação da música com a visão do personagem

numa tomada, uma associação temática repetida e solidificada durante o curso da narrativa, a orquestração da música que foi previamente cantada por ou para um personagem, e a enfática adição de reverberação para sugerir experiências subjetivas de forma mais incisiva.

2. *Conotativa*: a música "interpreta" e "ilustra" eventos narrativos. A música do filme narrativo "ancora" a imagem no sentido. Ela expressa caráter e conotações que, em conjunção com as imagens e outros sons, auxilia na interpretação dos eventos narrativos e indica valores morais, de classe e étnicos dos personagens. Além disso, atributos da melodia, instrumentação, e ritmo imitam ou ilustram eventos físicos na tela. O cinema clássico, como se ele contasse uma estória com a maior transparência possível, determina em excesso esses valores conotativos. A trilha musical reforça o que, usualmente, já está significado pelo diálogo, gestos, iluminação, cor, tempo do movimento de figura e edição, e assim por diante.

2a. A Música tem um poder enorme para influenciar o caráter (humor). Uma música diferente pode sugerir ao espectador diferentes interpretações de uma imagem ou cena. As associações que as convenções atribuem a particulares instrumentos musicais, ritmos, tipos de melodias e harmonia, formam um verdadeiro léxico de conotação musical explorado pelos músicos de trilhas.

Convenções de orquestração. A música fílmica chama por conotações tradicionais evocadas por "cores" instrumentais.

Convenções melódicas. Tipos melódicos usados convencionalmente para caracterizar tipos de filme, cenas, paisagens, etc.

2b. *Ilustração.* Duas técnicas de ilustração dramatúrgica tradicionais são: o *Mickeymousing* e o *Stinger.* No *Mickeymousing,* a música torna explícitas as ações na tela, "imitando" sua direção ou ritmo. *Stinger* é um *sforzando* musical usado para ilustrar uma repentina tensão dramática.

V. Continuidade formal e rítmica. A Música dá continuidade rítmica e formal entre planos, nas transições entre cenas, preenchendo "lacunas". Em geral, a música fílmica funciona como um tipo de coesivo, preenchendo espaços vazios na ação ou diálogos. O filme clássico põe a música a seu serviço de duas formas: 1) A música suaviza as descontinuidades de edição dentro de cenas e seqüências. A descontinuidade de um corte

ilusório ou uma elipse temporal será suavizada, ou será menos notada por causa da continuidade auditiva da música. A música parece abrandar a descontinuidade visual, espacial ou temporal. 2) A música também cobre os espaços entre cenas ou segmentos. Usada em transições no filme clássico, tipicamente, a música pode começar um pouco antes do final da cena A e continuar na cena B ou, talvez, a música da cena A modulará a uma nova tonalidade quando começar a cena B.

VI. Unidade. Pela repetição e variação do material musical e da instrumentação, a música auxilia na construção da unidade formal e narrativa do cinema clássico. A música reforça esta unidade. Já vimos que a música nos créditos iniciais anuncia o gênero, o caráter e a locação do filme, e nos créditos finais, a música provê uma recapitulação e um final reforçando o desfecho narrativo, e enclausurando o filme num envelope musical. As relações tonais na partitura também são manejadas de forma a contribuir com um sentido de unidade do filme.

A maior força unificadora na partitura de Hollywood é o uso de temas musicais, embora não seja correto afirmar que todas as partituras clássicas sejam temáticas. A partitura temática provê uma unidade de exposição e variação construída, como um subsistema semiótico. A repetição, a interação, e a variação dos temas musicais através do filme contribuem muito para a clareza de sua dramaturgia e de suas estruturas formais.

VII. Quebrando as regras. Os princípios de composição para filmes de Hollywood enumerados aqui não devem ser considerados como regras rígidas e inalteráveis. É possível violar qualquer um desses princípios acima, desde que a violação esteja a serviço de outros princípios. A música, como um "coesivo" não-representacional, faz a mediação entre muitos tipos de contradições textuais e participa, ela mesma, deles. Nesse sentido, a música goza de um status especial entre percepção consciente e inconsciente, algumas vezes entre níveis ficcionais diegéticos, não-diegéticos e meta-diegéticos, e entre ritmos formais e narrativos. Assim, por exemplo, em sua função ilustrativa (4), a música de *mickeymousing* torna-se notável, violando o princípio da inaudibilidade (2). Isto quer dizer quer certas condições (a especificidade do próprio texto, o estilo pessoal do compositor, as práticas de orquestração, mixagem e edição do estúdio, fatores históricos) podem requerer que um princípio tome precedência sobre outro.

Roy M. Prendergast publicou o livro *Film Music. A Neglected Art*[14]. O livro inicia com uma grande seção sobre história da música fílmica, do cinema mudo à atualidade, com um capítulo especial sobre música e cinema de animação. A segunda parte é dedicada a uma pequena consideração sobre a estética e a forma na música fílmica. As duas últimas seções do livro tratam de aspectos técnicos como sincronização, pós-produção em vídeo e técnicas de áudio digital.

Prendergast apresenta vários exemplos de partituras de filmes, ilustrando os procedimentos adotados por alguns compositores mais proeminentes de música para cinema. O autor também comenta as dificuldades e soluções encontradas por estes compositores na criação de determinadas trilhas. Na seção dedicada à estética, novamente encontramos tópicos que descrevem as contribuições ou funções da música em filmes que endossam os princípios preconizados por Claudia Gorbman, como mencionado anteriormente: a) A música pode criar uma atmosfera mais convincente de tempo e espaço; b) A música pode ser usada para sublinhar ou criar refinamentos psicológicos – pensamentos não ditos de um personagem ou implicações não vistas de uma situação; c) A música pode servir como um tipo de fundo neutro, de preenchimento; d) A música pode ajudar a construir um sentido de continuidade num filme; e) A música pode prover o suporte para construção teatral de uma cena, e então, completá-la com um sentido de finalidade.

Overtones and Undertones[15] é outro livro interessado no assunto, de autoria de Royal S. Brown. No capítulo 1, Brown examina as muitas implicações sóciopolíticas da música fílmica, assim como faz ponderações sobre a situação da relação música/filme. Nos capítulos 2 e 3, o autor apresenta uma visão geral sobre os fundamentos históricos e tecnológicos da música fílmica, com observações sutis sobre recepção e estética. Nos capítulos 4 ao 8, o autor concentra-se na análise de alguns filmes, considerados por ele como os melhores exemplos de interação entre música e filme. Os filmes analisados são: *The Sea Hawk* (1940), do diretor Michael Curtiz, *Laura* (1944) de Otto Preminger, *Double*

[14] PRENDERGAST, Roy M. *Film Music. A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films.* New York: W.W.Norton, 1992.
[15] BROWN, Royal S. *Overtones and Undertones. Reading Film Music.* Berkeley: University of California Press, 1994.

Indemnity (1944), de Billy Wilder, *Alexander Nevsky* (1938) e *Ivan The Terrible* - partes I e II (1945-46, respectivamente), ambos de Sergei Eisenstein, *The Trouble with Harry* (1955), *The Man Who Knew Too Much* (1956), *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959) e *Psycho* (1960) todos de Alfred Hitchcock, *Vivre sa vie* (1962) e *Pierrot le fou* (1965), ambos do diretor Jean-Luc Godard.

O final de livro é dedicado a uma série de entrevistas concedidas por compositores de música para filmes, e também apresenta, no apêndice, uma interessante orientação intitulada "Como ouvir um filme: um esboço" [16].

Entretanto, Robynn J. Stilwell faz uma crítica bastante pertinente com relação à análise musical, feita por Brown, das partituras de Bernard Herrmann para filmes de Hitchcock. Ela observa:

> "Contudo, Brown – que explicitamente não pressupõe qualquer conhecimento musical – faz declarações que podem soar perfeitamente plausíveis ou mesmo totalmente profundas para alguém com pouco ou nenhum conhecimento musical, mas que são, de fato, ou indiferentemente óbvias, ou simplesmente erradas. Isto é mais proeminente em um dos argumentos mais influentes de Brown, sua ligação do acorde menor com sétima maior com a irracionalidade nas partituras de Bernard Herrmann para filmes de Hitchcock. Um grande peso é colocado sobre a necessidade de resolução deste acorde, a qual, após Debussy e o jazz, não é tão intensa como Brown poderia levar o leitor a acreditar; mas, mais perigosamente ainda, Brown liga o acorde menor com sétima maior a um acorde aumentado que também aparece na partitura. No papel, este argumento faz sentido. Contudo, a similaridade interválica simplesmente não será ouvida como Brown descreve; é virtualmente impossível ouvir um acorde aumentado como um acorde menor com sétima maior sem a fundamental, especialmente no espaço entre sugestões musicais".[17]

[16] "How to hear a Movie: An Outline". BROWN, Royal S. *Op. Cit.,* páginas 343 a 352.

[17] "However, Brown – who explicitly does not presuppose any musical knowledge – make statements that may sound perfectly plausible or even quite profound to someone with little or no musical knowledge but which are in fact either bone-numbingly obvious or simply wrong. This is most prominent in one of Brown's most influential arguments, his linking of the minor-major seventh chord with irrationality in Bernard Herrmann's score for Hitchcock films. A great deal of weight is put on the need of this chord to resolve, which, after Debussy and jazz, is not as intense a need as Brown would lead the reader to believe; but more dangerously still, Brown links the minor-major seventh chord to an augmented chord that also appears in the score. On paper, this argument makes sense. However, the intervallic similarity will simply not be heard as Brown describes; it is virtually impossible to hear an augmented chord as a rootless minor-major seventh chord, especially over a gap between cues". STILWELL, Robynn J. *Op. Cit.,* páginas 34 e 35. (Ver também páginas 150 e 151 do livro *Overtones* de Brown).

Outro livro sobre o assunto é *Complete Guide to Film Scoring*[18], de Richard Davis. Como já se tornou comum nessa literatura, o livro inicia com uma história da música fílmica do cinema mudo aos dias atuais. Em seguida, Davis discorre sobre o processo de produção da música fílmica: a composição musical, orquestração, edição, gravação, se estendendo até aspectos legais e de negócios da indústria cinematográfica (direitos autorais, *royalties*, contratos, etc.). A última parte é reservada a entrevistas com vários compositores de música para cinema.

Entre as publicações mais recentes encontra-se *Film Music. A Very Short Introduction*[19] de Kathryn Kalinak. Esta pequena introdução aborda nos três primeiros capítulos questões como "O que a música fílmica faz?", "Como a música fílmica funciona?" e "Por que a música fílmica funciona?". Apesar de não apresentar maiores desenvolvimentos sobre tais questões, Kalinak consegue estabelecer um ponto de partida essencial para os estudos sobre música fílmica. Os capítulos 4 a 6 deste pequeno livro dedicam-se à história da música fílmica de 1895 até o presente, enquanto o capítulo 7 é devotado a alguns compositores de música fílmica e a processos de composição, gravação e mixagem. Segue ainda um curto capítulo final onde a autora propõe mais perguntas a serem avaliadas do que propriamente respostas.

Dos poucos trabalhos que se ocupam da música fílmica, em língua portuguesa, destacamos dois do mesmo autor: Claudiney Carrasco. O primeiro é a dissertação de mestrado intitulada *Trilha Musical. Música e Articulação Fílmica*[20], e o segundo, a tese de doutorado intitulada *Sygkhonos*. *A Formação da Poética Musical do Cinema*[21].

Na dissertação *Trilha Musical*, Carrasco aborda a música como recurso articulatório da narrativa fílmica e procura demonstrar como a música se insere na dramaturgia cinematográfica. A primeira parte do trabalho nos informa sobre o desenvolvimento da música de cinema desde os seus primórdios, apresentando, sinteticamente, as principais abordagens teóricas encontradas na literatura sobre música

[18] DAVIS, Richard. *Complete Guide to Film Scoring: The Art Business of Writing Music for Movies and TV*. Massachusetts: Berklee Press, 1999.
[19] KALINAK, Kathryn. *Film Music. A Very Short Introduction.* New York: Oxford University Press, 2010.
[20] CARRASCO, Ney. *Trilha Musical. Música e Articulação Fílmica.* São Paulo: ECA/USP, 1993.
[21] CARRASCO, Claudiney R. *Sygkhonos*. *A Formação da Poética Musical do Cinema.* São Paulo: ECA/USP, 1998. Publicado como livro, São Paulo: Via Lettera, 2006.

fílmica. “A segunda parte do trabalho, de caráter mais analítico, procura estabelecer os fundamentos para uma discussão da música como recurso articulatório específico à dramaturgia do cinema, partindo do referencial da teoria dos gêneros”. [22]

Segundo o próprio autor, *Sygkhonos*, “...é um trabalho que procura avaliar a música como parte constituinte da poética audiovisual no cinema”.[23] Neste trabalho, Carrasco remonta às origens, delineando as várias manifestações dramático-musicais da tradição Ocidental. O autor estabelece inicialmente a relação da música com o texto poético e daí, discorre sobre as origens do drama musical no ocidente, o surgimento da ópera, os gêneros do teatro musical, até chegar à incorporação dessa tradição dramático-musical pelo cinema. Em seguida, Carrasco demonstra através de exemplos de filmes, de que maneira o cinema assimilou e transformou essa tradição, “desenvolvendo uma poética própria e específica, na qual a música possui uma importância fundamental”.[24]

Entre os trabalhos acadêmicos sobre música de cinema encontramos a interessante tese de Mark Brownrigg[25], que procura demonstrar como a música produzida para diferentes tipos de filmes é influenciada, ou mesmo determinada, pela tipologia ou classificação de cada filme.

Em outras palavras, Brownrigg procura demonstrar a influência que o gênero (a tipologia que estabelece se um filme é de Guerra, Horror, Romance, etc.) exerce na construção da trilha musical de filmes, enfocando principalmente a produção de Hollywood.

No decorrer de seu trabalho Brownrigg faz um levantamento, baseado na observação e análise de vasta filmografia, de características musicais vinculadas convencionalmente a cada gênero fílmico abordado. E argumenta:

---

[22] CARRASCO, Ney (1993). *Op. Cit.,* página 9.
[23] CARRASCO, Claudiney R. (1998). *Op. Cit.*, “Resumo”, sem indicação de página.
[24] CARRASCO, Claudiney R. (1998). *Op. Cit.*, “Resumo”, sem indicação de página.
[25] BROWNRIGG, Mark. *Film Music and Film Genre*. Tese de Doutorado em Filosofia, University of Stirling: abril de 2003.

> "...em adição a este estoque de elementos pertencentes à imagem e à narrativa, cada gênero tem seu próprio repertório, ou paradigma, de convenções musicais, um sistema de ferramentas melódicas, harmônicas, instrumentais e de texturas que é específico a ele".[26]

Em síntese, ele nos diz: cada gênero fílmico tem suas próprias convenções musicais, que são distintas. Ao mesmo tempo, elas não existem isoladamente.

As convenções de cada gênero podem ser facilmente delineadas em termos de seu uso da melodia, harmonia, ritmo, orquestração e na maneira em que a música é usada mais geralmente. No entanto, esses paradigmas são complementares uns aos outros: a melodia lírica do amor do Melodrama sendo balanceada pela subtração da melodia do Horror; o andamento médio-lento do Melodrama enfraquecido pela velocidade e verve da trilha de Ação e assim por diante.

Para chegar a estas considerações, Brownrigg analisa ou comenta de forma bastante convincente uma parte considerável da filmografia anexa (são relacionados 294 filmes).

No entanto, faz-se oportuno mencionar um aspecto que, dentro na nossa perspectiva, apresenta uma lacuna num trabalho que se propõe a qualquer tipo de análise musical: a total ausência de partituras.

Brownrigg tenta justificar essa ausência de partituras argumentando que "...esta tese adotará uma abordagem estética ao assunto, e o método primário adotado será aquele da análise textual".[27]

Em adição, o autor aponta para a dificuldade na obtenção de partituras de música fílmica, e até mesmo para casos onde a mesma nem exista, no sentido tradicional, como ocorre com trilhas que consistem de compilações de seqüências de músicas "pop" pré-existentes ou de trilhas construídas digitalmente (BROWNRIGG, 2003:16).

---

[26] "...in addition to these stock elements pertaining to image and narrative, each genre has its own repertoire, or paradigm, of musical conventions, a system of melodic, harmonic, instrumental and textural devices that is specific to it." BROWNRIGG, Mark. *Op. Cit.,* página 1. Todas as traduções dessa tese que não constam autoria são de inteira responsabilidade do autor.

[27] "...this thesis will adopt an aesthetic approach to the subject, and the primary method adopted will be that of textual analysis." BROWNRIGG, Mark. *Op.Cit.*, página 15.

Essa dificuldade supracitada compromete a profundidade do trabalho analítico. A alternativa proposta pelo autor é a análise audiovisual, baseada no próprio filme, que tem a vantagem de evitar uma abordagem exclusiva ou excessivamente musical, abstraindo a música do filme ao qual pertence (BROWNRIGG, 2003:16).

Apesar da problemática metodológica indicada acima, a idéia de que o gênero fílmico influencia a composição de partituras de filmes "hollywoodianos" (de fato, ou no estilo) mostra-se não só plausível, mas também atraente.

Além disso, ao se debruçar sobre a música fílmica sob a ótica do gênero, Brownrigg prima pela originalidade, visto que não temos informação de nenhum outro trabalho com a mesma abordagem.

A esse respeito, Brownrigg chama a atenção para o que parece ser uma atitude comum dos teóricos da bibliografia sobre cinema e música:

> "Esta tese tem demonstrado que idéias de gênero são de importância central à forma que a música fílmica toma. Tradicionalmente, teóricos de gênero têm focado suas atenções sobre problemas de narrativa, personagem e iconografia, privilegiando a trilha de imagens sobre a trilha sonora em seu trabalho. Igualmente, os teóricos da música fílmica têm ignorado o gênero como um elemento chave de definição na construção das partituras de Hollywood, preferindo focar sobre o que é único numa partitura, ou no estilo de um compositor específico, mais do que sobre o que ele tem em comum com outros. Parece claro que, a partir do que encontramos acima, as trilhas musicais de filmes não são nem escritas, nem concebidas em esplêndido isolamento, mas são tão convencionais como outros aspectos do gênero no filme".[28]

Desta maneira, encerramos esta revisão de parte da literatura sobre música fílmica. Em seguida, iniciaremos nosso trabalho de pesquisa propriamente dito.

[28] "This thesis has demonstrated that ideas of genre are of central importance to the form film music takes. Traditionally, genre theorists have focuses their attentions on issues of narrative, character and iconography, privileging image track over soundtrack in their work. Equally, film music theorists have ignored genre as a key defining element in the construction of Hollywood film scores, preferring to focus on what is unique in a score, or a specific composer's style, rather on what it has in common with others. It seems clear from the findings above that film scores are neither written nor received in splendid isolation, but are as conventionalized as any other aspects of genre in film". BROWNRIGG, Mark. *Op.Cit.*, página 246.

Capítulo 2. Conceitos preliminares

Este capítulo resgata considerações feitas por Mark Brownrigg que serão tomadas como ponto de partida de nossa tese. Além disso, procuramos delinear definições preliminares ao nosso estudo, a saber: convenção, gênero, gênero fílmico, melodrama e o melodrama romântico, enquanto filme.

As seguintes considerações de Brownrigg sintetizam suas conclusões a respeito da relação entre gênero fílmico e convenções musicais:

1. Os filmes de Hollywood são de natureza híbrida. Há uma mistura de elementos genéricos dentro de um mesmo filme, embora cada filme apresente um gênero dominante.
2. A manifestação de elementos híbridos, advindos de outros gêneros, dentro de um filme é acompanhada pela música correspondente. Assim:

> "O conceito de hibridismo no nível musical bem como no narrativo, leva em consideração as muitas passagens de música dentro de um filme que não são apropriadas às exigências do paradigma dominante. Que essas '*cues*' [*sugestões musicais*] ainda funcionem implica numa familiaridade com as convenções dos outros paradigmas genéricos por parte do compositor e da audiência".[29]

3. No entanto, a música fílmica não é uma 'colcha de retalhos' sem estrutura coerente. Ela possui um modo dominante que é restabelecido tão logo termine a incursão narrativa do elemento híbrido.
4. A análise dos paradigmas musicais visa:

[29] "The concept of hybridization on a musical as well as narrative level account for the many passages of music within a film that do not fall snugly into the requirements of the dominant paradigm. That these cues still work implies a familiarity with the conventions of the other generic paradigms on the part of both composer and audience". BROWNRIGG, Mark. *Op.Cit.*, página 2.

> "...determinar a natureza de suas composições e explorar a origem de seus vários elementos musicais. Isto feito, a tese concluirá demonstrando como esses paradigmas operam, não discretamente, mas em tensão uns com os outros, mudando conforme a ênfase narrativa de um filme muda de uma linha genérica a outra".[30]

5. O hibridismo, então, aponta para um sistema de paradigmas genéricos com grande número de convenções que constituem "um poderoso sistema musical que exerce um papel definidor na forma como os compositores escrevem música fílmica". [31]
6. Especificamente sobre o Melodrama Romântico (gênero que é o foco de nossa tese), Brownrigg o considera "particularmente promíscuo", um gênero totalmente permeável, que absorve e empresta elementos de outros gêneros "...no sentido de encontrar uma colocação, um contexto e uma complicação para suas narrativas".[32]

As considerações acima tocam dois pontos importantes no decorrer de nosso trabalho: convenção e gênero.

Dessa forma, algumas definições gerais se fazem necessárias. Iniciamos definindo o que é **convenção**. Para isso, recorremos ao Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, de onde reproduzimos as seguintes definições:

> "1 Acordo sobre determinada atividade, assunto, etc., que obedece a entendimentos prévios e normas baseadas na experiência recíproca. 2 prática, técnica ou recurso adotado ou estabelecido em determinadas atividades, especialmente as artísticas. 3 qualquer dos usos ou costumes sociais estabelecidos, geralmente de tácita aceitação pelos indivíduos de uma comunidade, que incluem regras de boa educação, de boa conduta, etc.". [33]

---

[30] "…determine bath the nature of their composition and explore the provenance of their various musical elements. That done, the thesis will conclude by demonstrating how these paradigms operate not discretely but in tension with one another, shifting as narrative emphasis of a film switches from one generic strand to another". *Idem, idem.*

[31] "…a powerful musical system that plays a defining role in the way composers write film music. *Ibidem.*

[32] "(Romantic Melodrama, in turn, is particularly promiscuous, pressing itself up against any or all of other genres) in order to find a setting, a context and a complication for its narratives." BROWNRIGG, Mark. *Op.Cit.*, página 1.

[33] HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. 1ª. Edição. Página 826.

O mesmo Dicionário Houaiss define **gênero** como:

> "1. Conceito geral que engloba todas as propriedades comuns que caracterizam um dado grupo ou classe de seres ou de objetos. 2. p.ext. Conjunto de seres ou objetos que possuem a mesma origem ou que se acham ligados pela similitude de uma ou mais particularidades. 2.1. p.ext. Tipo, classe, espécie; estilo. [...] 4. Artes Plásticas. Cada uma das categorias em que são classificadas as obras artísticas, segundo o estilo e a técnica. 5. Literatura. Em teoria literária, cada uma das divisões que englobam obras literárias de características similares [Inicialmente tripartite e já objeto de estudo de Platão e Aristóteles, é com o Romantismo que os estudos sobre os gêneros alcançam maior divulgação, sendo também divididos em três: lírico, épico e dramático; no entanto, o problema da classificação dos gêneros permanece com o aparecimento, por exemplo, da narrativa, atualmente considerada como um gênero proveniente, segundo alguns, do desenvolvimento do gênero épico.] 6. Estilo próprio de um artista ou escritor. 11. Música. Na teoria grega antiga, a maneira de distribuir os intervalos dentro de um tetracorde. 12. Retórica. Divisão e classificação dos discursos segundo os fins que se tem em vista e os meios empregados. ETIMOLOGIA latina. Gĕnus, ĕris.'Nascimento, descendência, origem; raça, tronco; descendente, rebento, filho".[34]

Sobre o Gênero fílmico

No livro *Film Art: An Introduction*[35]*,* os autores David Bordwell e Kristin Thompson argumentam que os gêneros fílmicos não são definidos de forma rígida e rápida. O tema ou assunto pode ser um definidor de alguns gêneros, mas, em geral, estes são mais ou menos amplos, consistindo de subgêneros utilizados por críticos, cineastas e audiência para tentar descrever mais precisamente o que os filmes são (BORDWELL & THOMPSON, 2001:95).

Outra consideração é que a aplicação do conceito de gênero é limitada. Basta observar que qualquer categoria de filmes contém exemplos inegáveis, assim como exemplos confusos. Em outros casos, existem filmes que parecem pertencer a duas classificações de gênero (BORDWELL & THOMPSON, 2000:95).

Bordwell e Thompson ainda relatam que o sistema de publicidade de filmes mantém a prática de reunir e cristalizar noções sobre gêneros, pois os mesmos são formas simples de caracterizar os filmes.

---

[34] HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de Salles. *Op. Cit.,* página 1441.
[35] BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction.* New York: McGraw-Hill, 2001. 6ª ed. (1ª edição, 1979).

Desta forma, os gêneros estão baseados num acordo tácito entre cineastas, críticos e audiências. "O que dá aos filmes de um tipo alguma identidade comum são convenções de gênero compartilhadas, que reaparecem filme após filme".[36] Entre estas convenções compartilhadas estão: a) elementos de enredo; b) elementos temáticos, envolvendo significados gerais que são evocados sempre; c) técnicas características de filmes como iluminação, corte, velocidade (*slow motion*), música, etc.; d) iconografia: imagens simbólicas recorrentes que transmitem sentido de filme a filme, como objetos e locações;

Sobre o gênero, os autores complementam, advertindo que:

> "Audiências esperam que o gênero fílmico ofereça algo familiar, mas também demandam pelo frescor de variações sobre ele. O cineasta pode delinear alguma coisa levemente ou radicalmente diferente, mas ainda estará baseado na tradição. A interação de convenção e inovação, familiaridade e novidade, é central ao gênero fílmico".[37]

Em seu livro *Film/Genre,* Rick Altman constata que "muito do que é dito sobre gênero fílmico é simplesmente emprestado de uma longa tradição da crítica do gênero literário".[38]

Apesar dessa primeira observação, Altman pondera que existem diferenças significativas entre o gênero fílmico e seus predecessores literários e que o estudo sobre o gênero fílmico se estabeleceu como um campo em sua própria razão, desenvolvendo suas próprias hipóteses, seu *modus operandi* e seus próprios objetos de estudo (ALTMAN, 1999:13).

Altman critica a definição tradicional que concebe os gêneros fílmicos como entidades estáveis e discretas. Os teóricos tradicionais do gênero fílmico justificam a importância do mesmo, afirmando que o gênero é uma categoria útil porque abriga

---

[36] "What give films of a type some common identity are shared *genre conventions* which reappear in film after film." BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *Op. Cit.,* página 96.

[37] "Audiences expect the genre film to offer something familiar, but they also demand fresh variations on it. The filmmaker may devise something mildly or radically different, but it will still be based on tradition. The interplay of convention and innovation, familiarity and novelty, is central to the genre film". BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *Op. Cit.,* página 97.

[38] "Clearly, much that is said about film genre is simply borrowed from a long tradition of literary genre criticism". ALTMAN, Rick. *Film/Genre.* London: BFI Publishing, 1999. Página 13.

múltiplos interesses. O gênero é entendido como um *plano* que determina a produção industrial, como uma *estrutura formal* que serve de fundamento para filmes individuais, como um *rótulo* para as decisões e comunicações de distribuidores e exibidores e, finalmente, como um *contrato* através do qual a audiência reconhece a relação entre filme e gênero fílmico, e desta forma, o interpreta (ALTMAN, 1999:14-15).

Segundo Altman, o modelo acadêmico que define gêneros fílmicos com identidades e limites claros não é confirmado pela análise dos filmes.

Embora também aponte alguns problemas, Mark Brownrigg demonstra um posicionamento mais comedido com relação à validade ou não dos conceitos tradicionais de gênero. Ele observa:

> "O conceito de categorização por gênero apresenta, ao mesmo tempo, duas facetas: é útil e inútil. Como uma ajuda para a classificação ou uma rápida descrição é elegante em sua simplicidade, servindo para estruturar e clarificar a análise de textos criativos. Sua inutilidade reside, contudo, nessa mesma falta de complicação. Textos culturais, sejam pictóricos, literários, musicais ou fílmicos, raramente caem de forma nítida nas categorias discretas demandadas pela teoria do gênero, ou, de fato, na categorização prescritiva de qualquer tipo".[39]

Brownrigg também considera a definição de gêneros fílmicos com identidades e limites claros como problemática, especialmente porque a produção 'hollywoodiana' apresenta uma mistura de gêneros dentro de um mesmo filme. Ou seja, o filme 'hollywoodiano' é híbrido, conforme mencionamos anteriormente.

No entanto, Brownrigg não descarta totalmente o conceito de gênero fílmico, resgatando aspectos dessa teoria que são úteis à sua abordagem da música fílmica sob a perspectiva genérica. Ele argumenta:

[39] "The concept of categorization by genre is two things at once: helpful and unhelpful. As an aid to classification or a shorthand description it is elegant in its simplicity, serving to structure and clarify the analysis of creative texts. Its unhelpfulness lies, however, in this same lack of complication. Cultural texts, be they pictorial, literary, musical or filmic, seldom fall neatly into the discrete categories demanded by genre theory, or indeed of prescriptive categorization of any kind". BROWNRIGG, Mark. *Op. Cit.*, página 41.

> "Todavia, muito de valor ainda é encontrado no trabalho dos estudiosos anteriores, principalmente em termos do colapso analítico de perfis específicos de gêneros (o que faz de um Western um Western, um filme de Horror um filme de Horror e assim por diante). Gêneros fílmicos, na prática, podem não estar no meticuloso conceito de classificação crítica, mas isto não significa que o conceito de gênero é inteiramente sem sentido ou mérito".[40]

Nesse momento é importante ressaltar que qualquer discussão a respeito da validade ou não dos conceitos de gênero está fora do escopo desta tese. Mencionamos superficialmente o problema na medida em que permite situar a posição de Brownrigg relativa ao assunto, como também, coloca o conceito de hibridismo utilizado por ele.

Assim, nosso trabalho assume a utilização dos conceitos de gêneros fílmicos, apesar das controvérsias apontadas.

Feitas as observações e definições sobre convenção, gênero e gênero fílmico, podemos relatar, de forma resumida, as convenções musicais de cada gênero fílmico abordado por Brownrigg em sua tese.

Convenções Musicais do Western:

- Forte sentido melódico, harmonias simples e vívidas.
- Orquestração *à la* Aaron Copland, um compositor explicitamente interessado na formação de uma identidade musical americana, e por certas linhas de música folk, religiosa e popular norte-americanas. Irresistivelmente, é a música folk da América Branca Anglo-Saxônica Protestante que provê inspiração para a partitura de Western, outras tradições sendo relegadas. Certos instrumentos têm proeminência no paradigma do Western abrangendo da guitarra acústica e a harmônica, associadas aos cowboys cantantes, aos violinos e acordeões das bandas de *hoe-down* e os pianos *honky-tonk* das cenas de salão. Orquestração pastoral também é comum como música para a terra que é tão importante ao gênero.

[40] "Nevertheless, much of value is still to be found in the work of previous scholars principally in terms of the analytical breakdown of specific genre profiles (what makes a western a Western, a Horror film a Horror film and so on). Film genres in practice may not be the tidy constructs of critical pigeonholing, but that doesn't mean that the concept of genre is entirely without meaning or merit". *Idem,* página 42.

- Certos gestos musicais também são recorrentes no Western:
    - Música "otimista" tende a ser tocada quando personagens atravessam o Oeste;
    - Índios têm música altamente convencionalizada: tipicamente, ostinato de tambores e figuras pentatônicas e motívicas apresentadas de forma violenta desumanizam os nativos Americanos. A escrita "pastoral" suaviza sua imagem de acordo com a narrativa.
- Convenções musicais particulares também modificam as partituras acompanhando muitos subgêneros do Western tais como a Cavalaria, o Mexicano, a Pastoral e Westerns "de família".
- Os Westerns Spaghetti dos anos 1960 provem uma radical variação sobre o paradigma refletindo mudanças dentro da música fílmica, e os Westerns Revisionistas e Pós-Westerns também manipulam e revigoram o paradigma musical clássico do gênero. Suas revisões da narrativa, da caracterização e iconografia são correspondentes com uma abordagem similarmente autoconsciente da trilha sonora.

Convenções Musicais de filmes de Horror:

- Predomínio da tonalidade menor. A tonalidade maior freqüentemente só é afirmada ao final do filme. Dissonância é muito comum, com atonalidade acompanhando momentos de extremo terror.
- A altura é desestabilizada, e o ponto pedal é usado para criar um sentido de tensão e imanência. Escrita é altamente cromática em natureza, e a melodia "de longo fôlego" tende a ser abandonada em favor de uma abordagem motívica alienante, fragmentada ou a construção de textura musical usando clusters ou *tremolos*.
- Instrumentos freqüentemente são usados de forma incomum, e no extremo de seus registros. O caráter da música de Horror é muitas vezes escuro e grave, com fanfarras em tonalidade menor e repentinos *sforzando tutti* quebrando o lugar comum.

- O gênero também faz uso de música eletrônica, unindo-a aos mesmos princípios musicais usados em instrumentos mais convencionais. O ruído é incorporado nas partituras deste gênero fílmico.
- A escuridão no centro das narrativas de Horror encontra voz no "tornar estranho" a inocência musical através da manipulação da música da infância e da igreja.

Convenções Musicais de Filmes de Guerra:

- Inspiração na música militar, ressaltando a instrumentação de metais, madeiras e percussão da banda de marcha e favorecendo formas musicais associadas com um ambiente militar: marchas, hinos regimentais, toque de clarins e assim por diante.
- A natureza internacional de muitos conflitos em filmes de guerra também encontrou uso de hinos nacionais e canções patrióticas.
- Alguns elementos do paradigma de Guerra são mais específicos ao filme:

O chamado "Ataque Silencioso", no qual as cenas de batalha não são orquestradas para criar um sentido de realismo e permite que os sons do conflito tomem precedência. O gesto da Morte Nobre provê um momento reflexivo dentro do tumulto para que a audiência assimile a morte de um personagem.

- Partituras de filmes de guerra com caráter elegíaco usam amplamente a mesma paleta orquestral de outros gêneros, mas de maneira mais abafada, introspectiva.
- Também há um importante papel para a música pop no gênero, dando um poderoso sentido de período ao conflito descrito e freqüentemente sendo usada em contraponto às imagens que acompanha.

Convenções Musicais de Filmes de Gângster:

- Uso extensivo de música popular, mais comumente numa variedade de estilos influenciados pelo jazz, indicativos tanto do ambiente urbano, quanto do ambiente hedonista. A evolução do gênero indica o uso do pop mais predominantemente.
- A música com caráter étnico e nostálgico indicando a origem dos personagens, e música religiosa usada para localizar a narrativa dentro de uma estrutura moral.

Convenções Musicais de Thrillers:

- Tem alguns elementos em comum com o paradigma **Horror,** em particular o uso de tonalidade menor, dissonâncias, cromatismo e "cues" de suspense, mas também têm uma particular abordagem da escrita cromática operando de forma firmemente tonal.
- Diferente do Horror, o Thriller usa música de forma altamente estruturada, com padrões cromáticos e motívicos baseados na repetição, desenvolvimento lógico e harmonia diatônica para delinear a tensão dentro de uma cena.
- A melodia é evitada em favor de um urgente estilo motívico aumentando a tensão conseqüentemente.

Convenções Musicais de Filmes de Ação:

- Música rápida atenuando somente em momentos de repentino suspense.
- Densa orquestração.
- Escrita altamente rítmica, modulação, justaposição de material temático e a alternância de agrupamentos instrumentais não só intensificam o nível de excitação, mas provém uma importante variação no fundo musical.
- Seqüências de ação como tempestade, quedas, impactos de bala, entre outros, também são acentuadas pela música.

Convenções Musicais do Melodrama Romântico:

- Uso de melodia lírica e de "grande fôlego", talvez se baseando em modelos da canção de amor ou o expressivo movimento lento do concerto orquestral.
- Harmonias tendem a ser impetuosas e complexas, usando um amplo espectro de acordes de cor tirados da paleta harmônica do final do Romantismo e do Impressionismo.
- Instrumentação. O piano tem uma parte importante a exercer, em particular junto com as cordas, mas as possibilidades expressivas de muitos outros instrumentos solo como harpas, oboés e violoncelos também são usadas. A escrita para cordas no Melodrama tende a utilizar o *divisi* e outras técnicas como *vibrato* e *glissandi* para criar efeitos melódicos afetivos e expressivos.
- O tempo de valsa ocupa um importante lugar, assim como um efusivo sentido de excesso musical.
- Inversamente, Melodramas de emoções reprimidas usam música estruturada em padrões formais mais estritos para conter e regular a emoção, freqüentemente se baseando nas tradições Barroca, Clássica ou Minimalista, bem como nas formas mais regulares do século dezenove. Compositores muitas vezes mapeiam a gradual libertação dos personagens da repressão ou controle com uma evolução musical em direção às formas fluentes do neo-Romantismo.

Após apontarmos as principais convenções musicais de alguns gêneros fílmicos, e em particular, do Melodrama Romântico, discorreremos um pouco mais sobre este gênero. Porém, antes de quaisquer considerações sobre o Melodrama enquanto gênero fílmico, faremos referências básicas a alguns tipos de melodrama enquanto formas de manifestação teatral.

Melodrama

O termo "Melodrama" (do grego, *melos, drama*; francês, *mélodrame*; italiano, *melologo*; alemão, *Melodram*) pode ser associado a várias manifestações dramático-musicais. Tal multiplicidade de associações, provavelmente é resultado de problemas de

nomenclatura. Assim, relacionamos as principais manifestações dramático-musicais associadas ao termo na tentativa de elucidar os seus respectivos significados.

Peter Branscombe, em seu verbete "Melodrama" para o *The New Grove Dictionary* considera que, em função da difusão do termo, "É mais proveitoso considerar o melodrama como uma técnica que procura um particular tipo de balanço entre palavras e música do que considerá-lo como um gênero dramático independente".[41] Apesar desta consideração, Branscombe nos dá ao menos duas principais definições para o termo. Primeira: "Um tipo de drama, ou parte de um drama, no qual a ação é levada adiante pela fala do protagonista nas pausas de um acompanhamento musical e que, posteriormente, tornou-se comum [a fala] durante o acompanhamento musical".[42]

E a segunda:

> "O termo 'melodrama' também é usado num sentido menos específico, musicalmente falando, para denotar um tipo de peça, particularmente popular no século dezenove (mais comumente sem acompanhamento musical) na qual acontecimentos românticos e muitas vezes sensacionais seguem certas convenções que levam a um final onde o Bem triunfa e o Mal é frustrado".[43]

Alguns autores atribuem a invenção do melodrama ao filósofo e músico francês J.J.Rousseau.[44] A peça denominada *Pygmalion*, escrita provavelmente em 1762, é considerada como o primeiro exemplo de melodrama. Neste ponto, aparecem algumas controvérsias com relação ao termo mais apropriado para o *Pygmalion* de Rousseau.

Branscombe considera o *Pygmalion* como o primeiro melodrama e acrescenta que a peça tem como subtítulo a expressão *scène lyrique*. Também menciona que Rousseau

---

[41] "It is more fruitful to consider melodrama as a technique that seeks a particular kind of balance between words and music than to look upon it as an independent dramatic genre". BRANSCOMBE, Peter. SADIE, Stanley (ed.) " Melodrama" *in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2000. Página 360.

[42] "A kind of drama, or a part of a drama, in which the action is carried forward by the protagonist speaking in the pauses of, and later commonly during, a musical accompaniment". *Idem, idem.*

[43] "The term 'melodrama' is also used in a less specifically musical sense to denote a kind of play, particularly popular in the 19th century (more commonly without a musical accompaniment) in which romantic and frequently sensational happenings that follow certain conventions are carried through until at the end Good triumphs and Evil is frustrated". BRANSCOMBE, Peter. SADIE, Stanley (ed.) "Melodrama" *in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2000. Página 360.

[44] *Idem, idem.*

usou o termo *mèlodrame* sempre como sinônimo do termo italiano *melodramma*, que está relacionado, por sua vez, com a ópera (BRANSCOMBE, 2000: 360).

Segundo Julian Budden[45], o termo italiano 'melologo' é o correspondente a 'melodrama', significando peça onde o texto falado é intercalado com trechos musicais.

Outro problema encontrado foi o uso do mesmo termo 'melodrama' definindo estruturas dramático-musicais diferentes.

Novamente, Peter Branscombe observa que havia uma diferença entre o melodrama francês e o melodrama alemão:

> "...a principal diferença entre o melodrama francês e o alemão: o primeiro é dividido em uma série de números musicais independentes, geralmente curtos, para serem executados entre as passagens de texto falado, enquanto que a preferida forma alemã tendia a seguir a continuidade do pensamento musical, mesmo quando o texto falado era interrompido, ao invés de acompanhado pelo fluxo musical".[46]

Outro autor, Roger Savage, subdivide as duas definições iniciais de melodrama apontadas por Branscombe em três principais tipos de *mélodrame*, surgidos a partir da influência do melodrama de Rousseau, e que se desenvolveram como música de caráter dentro de cenas de peças faladas. O primeiro tipo, segundo Savage, é:

> "...um gênero do teatro Romântico enfatizando situações fortes, nítida moralidade e sensacional sucessão de eventos colocados muitas vezes contra exóticos planos de fundo. As partituras para melodrama, neste sentido da palavra [...] incluíam não somente as já esperadas aberturas, entreatos, danças e canções, mas também, música para sublinhar tudo de uma peça, episódios altamente carregados de diálogos, entradas e saídas significantes, incidentes excitantes, fortes cenas finais e quadros notáveis".[47]

---

[45] BUDDEN, Julian. SADIE, Stanley (ed.). "Melodramma" *in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2000. Página 362.

[46] "...the principal difference between the French and the German melodrama: the former is divided into a number of generally short, independent musical numbers, to be played between the passages of spoken text, whereas the preferred German form tended towards continuity of musical thought, even where the spoken text interrupted, rather than was accompanied by, the flow of the music". BRANSCOMBE, Peter. *Op. Cit.*, páginas 360-361.

[47] "a genre of Romantic theatre highlighting strong situations, black-and-white morality and sensational turns of events, set often against exotic backgrounds. The scores for melodrama in this sense of the word […] comprised not only the by-now-expected overtures, entr'actes, dances and songs, but also music to underline all of a play's highly charged dialogue episodes, significant entrances and exits, stirring incidents, strong

Este primeiro tipo corresponde à segunda definição de Branscombe, ou seja, ao gênero teatral popular no século dezenove.

O segundo tipo observado por Roger Savage denota uma música de caráter que tinha pouca relação com o primeiro tipo. Trata-se da música de caráter presente nas coletâneas e que era 'reciclada', reutilizada em situações dramáticas parecidas. Esta generalização, segundo Savage, foi, em parte, responsável pela "má fama" que o melodrama começou a ter no final do século dezenove (SAVAGE, 2000:141). Este segundo tipo também está relacionado ao gênero teatral popular, mas pela separação feita por Savage, parece se tratar de música incidental para produções teatrais com recursos financeiros mais modestos, que não apresentavam música original e, ao invés disso, utilizavam peças musicais a partir de compilações e coletâneas.

O terceiro tipo, o *mélodrame* musical, estava no extremo oposto da música de caráter, sendo mais relacionado a peças do que a melodramas. Trata-se de fragmentos, de uso restrito dentro da peça, no qual o texto falado é intercalado, nas pausas, por trechos musicais. Este último tipo corresponde à primeira definição de Branscombe.

Melodrama Romântico: gênero fílmico

É possível imaginar que as diversas concepções de "Melodrama" estabelecidas até o momento tenham contribuído, de uma forma ou de outra, para a definição do gênero fílmico Melodrama.

Para Brownrigg, melodrama é um gênero fílmico amplo, capaz de abrigar um considerável espectro de filmes: "O termo Melodrama abrangerá vários diferentes, mas relacionados, tipos de filmes, incluindo a estória de amor e o drama familiar. Ele incluirá filmes que podem ter sido, em algum momento, referidos como 'filmes de mulheres'".[48]

O autor ainda faz questão de reforçar que o adjetivo pejorativo, 'melodramático', significando o exagero, o explícito em demasia, o moldado em excesso, o

scene ends and striking tableaux". SAVAGE, Roger. SADIE, Stanley (Ed.). "Incidental Music" *in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2000, página 140.

[48] "The term Melodrama will encompass several different, but related, types of films, including the love story and the family drama. It will include movies that might have at one time been referred to as 'women's pictures'". BROWNRIGG, Mark. *Op.Cit.,* página 150.

forjado ou caricato, é terminantemente evitado em sua análise (BROWNRIGG, 2003:150-151).

Uma última consideração a respeito do Melodrama é reiterada: "Romance parece ser um gênero particularmente promíscuo, revestindo-se de uma ampla variedade de situações muitas vezes associadas a outros gêneros, e a linha 'interesse amoroso' é frequentemente costurada em filmes primariamente associados a outros gêneros". [49]

Conforme citado no início deste capítulo, uma convenção se estabelece a partir de uma prática que é aceita de modo geral, por um dado grupo de pessoas. Esse processo é seletivo: uma dada prática é aceita, outra não. A primeira torna-se uma convenção, enquanto a segunda é descartada.

Na história do cinema essas convenções ou paradigmas começaram a se estabelecer nas execuções musicais que acompanhavam a exibição de filmes mudos que integravam o espetáculo do teatro de variedades (*Music Hall, Vaudeville,* entre outros) durante o período que vai do final do século dezenove ao início do século vinte.[50]

Vale acrescentar também que, no transcorrer da história da música ocidental, as tentativas de anexar à música um significado extra-musical, seja este uma imagem, um sentimento ou uma idéia, foram uma constante.

Dessa forma, incorremos na perene, abrangente e polêmica discussão sobre o significado musical.

Todavia, tal abordagem será restrita aos interesses desta tese, visto que uma abordagem mais ampla e profunda sobre esse assunto exigiria um trabalho em sua própria razão, e foge, portanto, ao escopo de nossa pesquisa.

---

[49] "Romance seems to be a particularly promiscuous genre, plastering itself up against a wide variety of backdrops often associated with other genres, and the 'love interest' strand is one frequently stitched into films primarily associated with other genres". BROWNRIGG, Mark. *Op.Cit.,* página 151.

[50] Para maiores informações, consultar a vasta bibliografia sobre o assunto mencionada na Introdução e no decorrer desta tese.

Capítulo 3. Convenções musicais do melodrama romântico

Este capítulo examina de forma mais detalhada as convenções musicais do gênero fílmico Melodrama Romântico, mencionadas anteriormente.

Observaremos mais detidamente as características musicais, o emprego, as origens e possíveis significados de cada convenção no repertório tradicional Ocidental.

Melodia

Segundo Brownrigg, entre as convenções musicais do Melodrama há certo tipo de melodia que predomina: a melodia lírica, de longo fôlego (*longline*), com tempo ou andamento que varia de lento a médio (BROWNRIGG, 2003:153).

Ele ainda acrescenta que possivelmente essa melodia é delineada a partir dos modelos da canção de amor ou do expressivo movimento lento do concerto orquestral (BROWNRIGG, 2003: 244).

Mas, o que define uma melodia como "lírica" na tradição musical Ocidental? Que feições uma melodia deve ter para ser considerada como "lírica"?

A este respeito, Brownrigg considera que:

> "As características notáveis da melodia da canção de amor, então, levadas à música do Melodrama, [são] a melodia lírica, inteiramente estruturada por ambos, a progressão de notas em graus conjuntos facilitando o cantar, e grandes saltos intervalares repentinos, talvez tirados de indicações Mahlerianas de desejo, angústia ou alta paixão nas canções".[51]

Em linhas gerais, é possível compreender e concordar com as definições estabelecidas por esta citação.

[51] "The hallmarks of the love song melody, then, are imported into the music of Melodrama, the lyrical tune structured around both the stepwise progression of notes facilitating ease if singing and the sudden larger intervallic leaps perhaps drawing from Mahlerian indications of yearning, anguish or high passion in *lieder*". BROWNRIGG, Mark. *Op. Cit.,* página 154.

No entanto, faz-se necessário o esclarecimento de possíveis mal-entendidos.

De um ponto de vista técnico-musical, encontramos no repertório tradicional diversas melodias cuja estruturação se dá através de progressões de notas em graus conjuntos e grandes saltos intervalares repentinos, independentemente de serem essas melodias consideradas como líricas ou não, do seu período histórico ou do repertório ao qual pertençam. Assim, a simples presença de tais atributos melódicos é insuficiente para qualificar uma melodia como lírica.

Em geral, tomados isoladamente, esses atributos se aproximam mais das indicações dadas pela teoria musical como parte da orientação para a escrita ou composição da chamada "boa" melodia, ou do equilíbrio melódico.

Isso é confirmado por Arnold Schoenberg, em seu livro *Exercícios preliminares em Contraponto*, no qual dá o seguinte conselho acerca da composição de uma "boa melodia":

> "Uma boa melodia irá combinar saltos e movimentos por grau conjunto e não seguirá por muito tempo em uma só direção. A mudança de direção é obtida por meio de um salto ou pelo movimento de grau conjunto na direção oposta. Mover-se em 'ondas', para cima e para baixo, é, em geral, o melhor procedimento".[52]

Dessa forma, precisamos nos aprofundar um pouco mais para obtermos um conceito mais razoável de melodia "lírica".

Esse conceito, a idéia do "lírico", nos remete primordialmente à teoria dos gêneros literários. Embora as definições da teoria dos gêneros não estejam diretamente relacionadas à música, podemos ampliar estes conceitos com o intuito de estabelecer uma analogia com a esfera musical.

Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*[53], baseado em Platão e Aristóteles[54], define o gênero lírico da seguinte maneira:

---

[52] SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios Preliminares em Contraponto*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2001, página 25.
[53] ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico* .São Paulo: Perspectiva, 1985.
[54] *A República,* Livro III e *Arte Poética*, Capítulo III, respectivamente.

> "O gênero lírico [...] sendo o mais subjetivo: no poema lírico uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações. Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas. A lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo [...] À intensidade expressiva, à concentração, e ao caráter 'imediato' do poema lírico, associa-se, como traço estilístico importante, o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos" ".[55]

A idéia da expressão subjetiva do gênero lírico, numa leitura mais aberta pode ser analogamente transposta ao subjetivismo da música romântica do século dezenove.

Assumidamente, nossa intenção é remeter à música do Romantismo, visto que existe um elo entre o repertório romântico do século dezenove e a formação da música de cinema.

Isto nos remete a alguns aspectos da música do Romantismo.

Segundo Leonard G. Ratner, "Nos primeiros anos do século dezenove, profundas mudanças ocorreram na natureza e escopo da sonoridade musical".[56]

Entre estas mudanças está o sentido de melodia.

A respeito das *melodie lunghe* do Romantismo, o musicólogo alemão Carl Dahlhaus observa que:

> "Sem exagero, podemos até mesmo sustentar que o estilo melódico das árias de Bellini, acima de tudo de seus *cantabiles* lentos, era a quintessência do que o século dezenove, com espantosa unanimidade, entendia por melodia no forte sentido do termo. Audiências de ópera se entregavam euforicamente ao som de *Casta diva, Ah! Non credea mirarti,* ou *Qui la voce sua soave*. Além disso, seu entusiasmo era compartilhado inquestionavelmente por compositores tão diferentes quanto Chopin, cujos noturnos claramente revelam a influência de Bellini, e Wagner, que não tinha esquecido sua extática conversão a Bellini em 1834 quando, um quarto de século depois, ele escreveu *Tristão e Isolda*, o drama musical cuja 'melodia infinita' gera uma sensória e espiritual intoxicação fundamentalmente semelhante ao efeito das melodias de Bellini".[57]

---

[55] ROSENFELD, Anatol. *Op. Cit.,* páginas 22 e 23.

[56] "In the early years of the nineteenth century, profound changes took place in the nature and scope of musical sonority". RATNER, Leonard G. *Romantic Music. Sound and Syntax* (New York: Schirmer Books, 1992), página *xiii.*

[57] "Without exaggeration, we could even maintain that the melodic style of Bellini's arias, above all his slow cantabiles, was the quintessence of what the nineteenth century, with astounding unanimity, understood by melody in the strong sense of the term. Opera audiences dissolved in euphoric transports at the sound of *Casta diva, Ah! Non credea mirarti,* ou *Qui la voce sua soave.* Moreover, their enthusiasm was shared

Dahlhaus ainda analisa um exemplo do que ele considera como um dos "paradigmas do estilo melódico de Bellini" (DAHLHAUS, 1989:117) e, portanto, um dos paradigmas melódicos do Romantismo: o Andante Cantabile da ária final da ópera *La sonnambula*: "Ah! Non credea mirarti".

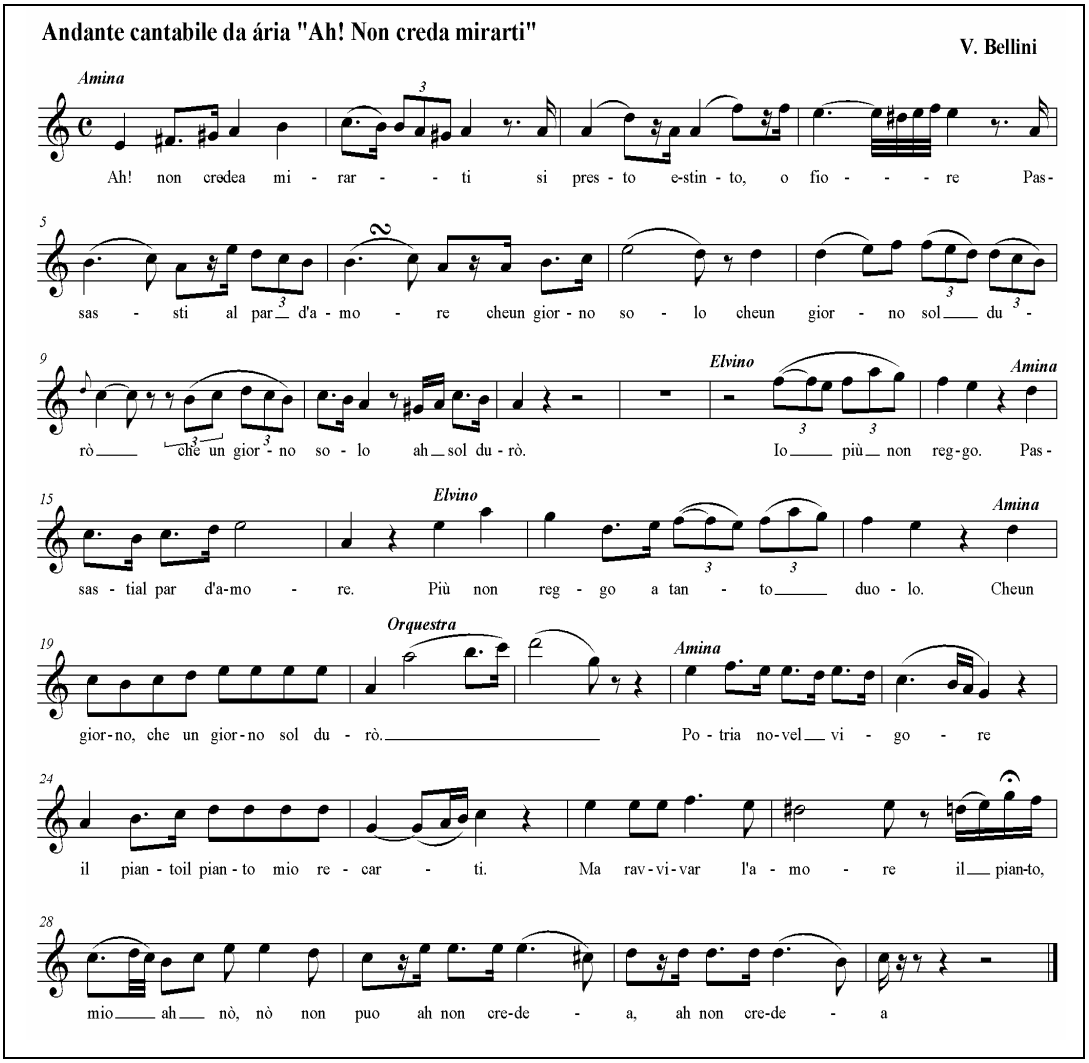



Figura 3.1: Andante cantabile da ária final da ópera *La sonnambula*: "Ah! Non credea mirarti".

unquestioningly by composers as diverse as Chopin, whose nocturnes clearly betray the influence of Bellini, and Wagner, who had not forgotten his rapturous conversion to Bellini in 1834 when, a quarter of a century later, he wrote *Tristan und Isolde*, the music drama whose 'endless melody' generates a sensuous and spiritual intoxication fundamentally akin to the effect of Bellini's melodies". DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. English translation by J.Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989), página 117.

A análise desta ária, feita por Dahlhaus, distingue como principais características: (a) a irregularidade métrica que abre caminho para a melodia de longo fôlego; (b) a conseqüente irregularidade melódica (nenhuma frase é repetida, nem variada); (c) A estrutura harmônica calculada para adiar a cadência V – I; (d) Enquanto a cadência V-I é adiada, "...a melodia constantemente brinca com efeitos temporários de semicadência, por meio dos quais dá à cantilena aquela 'aparência de familiaridade' e simplicidade tão indispensável à percepção da melodia do século dezenove".[58]

Essas características resultam na continuidade melódica (melodia de grande fôlego) na qual simplicidade e irregularidade são "...mantidas em delicado balanço no sentido de dar à melodia aquela naturalidade e fôlego tão admirada por Verdi".[59]

Reiterando, o modelo de melodia "lírica" de grande fôlego de Bellini era considerado como referência melódica para o Romantismo.

Visto que a música do final do Romantismo exerceu grande influência na produção das trilhas musicais de cinema, poderíamos adotar o modelo "Belliniano" como referência para a definição de melodia lírica neste trabalho.

No entanto, ao menos uma das características descritas por Dahlhaus que definem a melodia lírica, parece contrariar um dos princípios, relativo à unidade, da composição da música do filme clássico de Hollywood dados por Claudia Gorbman, resumidos na Introdução desta tese, e reproduzido a seguir:

> "A maior força unificadora na partitura de Hollywood é o uso de temas musicais, embora não seja correto afirmar que todas as partituras clássicas baseiem-se em temas. O método de composição de Max Steiner, contudo, está baseado na estruturação temática. Após assistir o corte inacabado, ele imagina o caráter principal e as idéias motívicas, e então elabora a partitura a partir disso. A partitura temática fornece uma unidade de exposição e variação construída, como um subsistema semiótico. A repetição, a interação, e a variação dos temas musicais através do filme contribuem muito para a clareza de sua dramaturgia e de suas estruturas formais".[60]

---

[58] "…the melody constantly toys with temporary, half-cadential effects, thereby giving the cantilena that "semblance of familiarity" and simplicity so indispensable to the nineteenth-century perception of melody". DAHLHAUS, Carl. *Op.Cit.,* página 118.

[59] "...held in delicate balance in order to give the melody that naturalness and breadth so admired by Verdi". DAHLHAUS, Carl. *Op.Cit.,* página 119.

[60] "The major unifying force in Hollywood scoring is the use of musical themes, although it is by no means accurate to claim that all classical scores rely on themes. Max Steiner's film-composing method, however,

Assim, o modelo melódico de Bellini necessariamente deve ser tomado como referência parcial. Seus aspectos mais interessantes para a música de cinema são a simplicidade e o sentido continuidade, de *continuum* ininterrupto, capaz de "amarrar" a narrativa cinematográfica.

O principal aspecto do modelo "Belliniano" contraditório à música de cinema é a irregularidade melódica onde, segundo Dahlhaus, nenhuma frase é repetida, nem variada.

Em nossas análises, portanto, levaremos em consideração estes dois aspectos para o modelo de melodia lírica.

Melodia e Instrumentação

O outro modelo apontado por Brownrigg é o estilo melódico do expressivo movimento lento de peças orquestrais sinfônicas, em especial, o concerto.

Este movimento lento é propício para a apresentação da melodia lírica de grande fôlego, cujas qualidades expressivas são utilizadas para emocionar os ouvintes. O solo instrumental suportado por uma orquestra também é característico, provendo uma espécie de assinatura sonora para o gênero Melodrama, em especial, a combinação entre piano solista e orquestra de cordas acompanhante (BROWNRIGG, 2003:156). Tal combinação instrumental também é parte das convenções musicais do Melodrama.

Tais afirmações se justificam quando observamos o desenvolvimento do piano.

O piano assume um papel preponderante a partir de um processo iniciado nos primeiros anos do século dezenove. Nessa época, o instrumento sofreu vários aperfeiçoamentos em sua estrutura: a ampliação da extensão, melhorias no pedal de sustentação, uso de cordas mais espessas e estrutura interna em metal permitindo maior volume e reverberação, teclado com resposta mais rápida ao toque e martelos cobertos com feltro para "arredondar" o som, foram alguns dos aprimoramentos que transformaram o piano e consolidaram o seu papel central na música Ocidental (RATNER, 1992: 31,32).

---

relied on thematic structuring. After watching the rough cut, he devised the principal character and idea motifs, and then elaborated the score from there. The thematic score provides a built-in unity of statement and variation, as well as semiotic subsystem. The repetition, interaction, and variation of musical themes throughout a film contributes much to the clarity of its dramaturgy and to the clarity of its formal structures". GORBMAN, Claudia. *Op. Cit.,* páginas 90 e 91.

Além disso, o piano funcionava como uma espécie de catalisador que levava o repertório musical geral para o ambiente doméstico, privado, do cidadão comum, como indica a seguinte observação de Ratner:

> "Sendo um completo conjunto em sua própria razão, o piano incorporou estilos, texturas e materiais tópicos da música solista, ou em conjunto, da igreja, do teatro e da música de câmara. Árias de ópera, concertos e sinfonias eram arranjados para piano no final do século dezoito, com ou sem o acompanhamento de um violino, violoncelo ou flauta. Para muitos ouvintes, o piano era a única maneira na qual eles podiam conhecer uma composição, executando-a ou ouvindo-a num arranjo para teclado."[61]

A realidade técnica, sonora e funcional do piano naquela época, confirmou a posição do mesmo como instrumento solista por excelência (dentro de um grupo ou em peças *solo*) e, em conseqüência, o piano passa a ser uma presença constante na realidade cotidiana das pessoas, conforme explica Ratner:

> "Junto com seus aperfeiçoamentos mecânicos, o piano desenvolveu uma grande presença na vida musical, social e comercial no início do século dezenove. A construção de pianos era um negócio lucrativo. O mercado incluía uma ampla e variada clientela – virtuosos reinantes do momento, clientes aristocráticos e burgueses prósperos procurando instrumentos para seus elegantes estabelecimentos, e amantes da música de classe média equipando suas casas".[62]

Uma vez estabelecida a condição do piano como o instrumento que possibilita uma maior exploração de recursos expressivos musicais (graças aos aprimoramentos técnico-sonoros) e, diante de sua grande penetração em diversas camadas sociais, cada vez

---

[61] "Being a complete ensemble in its own right, the piano incorporated styles, textures, and topical materials from the solo and ensemble music of church, theater, and chamber. Operatic arias, concertos, and symphonies were arranged for piano in the later eighteenth century, with or without the accompaniment of a violin, violoncello, or a flute. For many listeners, the piano was the only way in which they could come to know such a composition, by performing it or by hearing it in a keyboard arrangement". RATNER, Leonard G. *Op. Cit.,* página 44.

[62] "Along with its mechanical improvements, the piano developed a vastly expanded presence in the musical, social, end commercial life of the earlier nineteenth century. Piano making was a profitable business. The market included a wide and varied clientele – reigning virtuosos of the day, aristocratic and affluent bourgeois customers seeking instruments for their elegant establishments, and middle-class music lovers furnishing their homes". RATNER, Leonard G. *Op. Cit.,* pp. 35-36.

mais os compositores designaram ao piano e seu repertório, um papel primordial na articulação expressiva e emocional da música. Daí a conclusão feita por Brownrigg:

> "O repertório de piano, então, é a casa de muita música emocional, ou mesmo sexual, na tradição Ocidental, o que pode explicar seu papel proeminente no paradigma Melodrama [...] também existe o sentido de que o piano é uma espécie de instrumento confessional, um agente usado para descarregar sentimento tanto quanto para articulá-lo, e a articulação (ou não-articulação) da emoção reside no centro do Melodrama".[63]

O fragmento musical a seguir ilustra a exploração de recursos expressivos e emocionais no repertório pianístico acima mencionados. Ao mesmo tempo, demonstra um recurso de instrumentação também incorporado pelo paradigma musical do Melodrama: a utilização do piano solista suportado por orquestra de cordas.

A respeito desse recurso de instrumentação, Brownrigg acrescenta que: "O movimento lento do concerto para piano de Mozart ecoa amplamente no Melodrama, pelo proeminente uso da combinação instrumental do piano em primeiro plano suportado por cordas, uma assinatura sonora muito presente no gênero"[64].

[63] "The piano repertoire, then, is home to much emotional, even sexual, music in the Western tradition, which might explain its prominent rôle in the Melodrama paradigm […] there is also the sense that the piano is also something of a confessional instrument, an agent used to off-load feeling as much as to articulate it, and the articulation (or non-articulation) of emotion lies at the core of Melodrama". BROWNRIGG, Mark. *Op. Cit.,* página 158.

[64] "The echo of the Mozart piano concerto slow movement sounds more widely in Melodrama through the prominent use of the instrumental combination of foregrounded solo piano and supportive strings, very much a signature sound of the genre". BROWNRIGG, Mark. *Op. Cit.,* página 156.

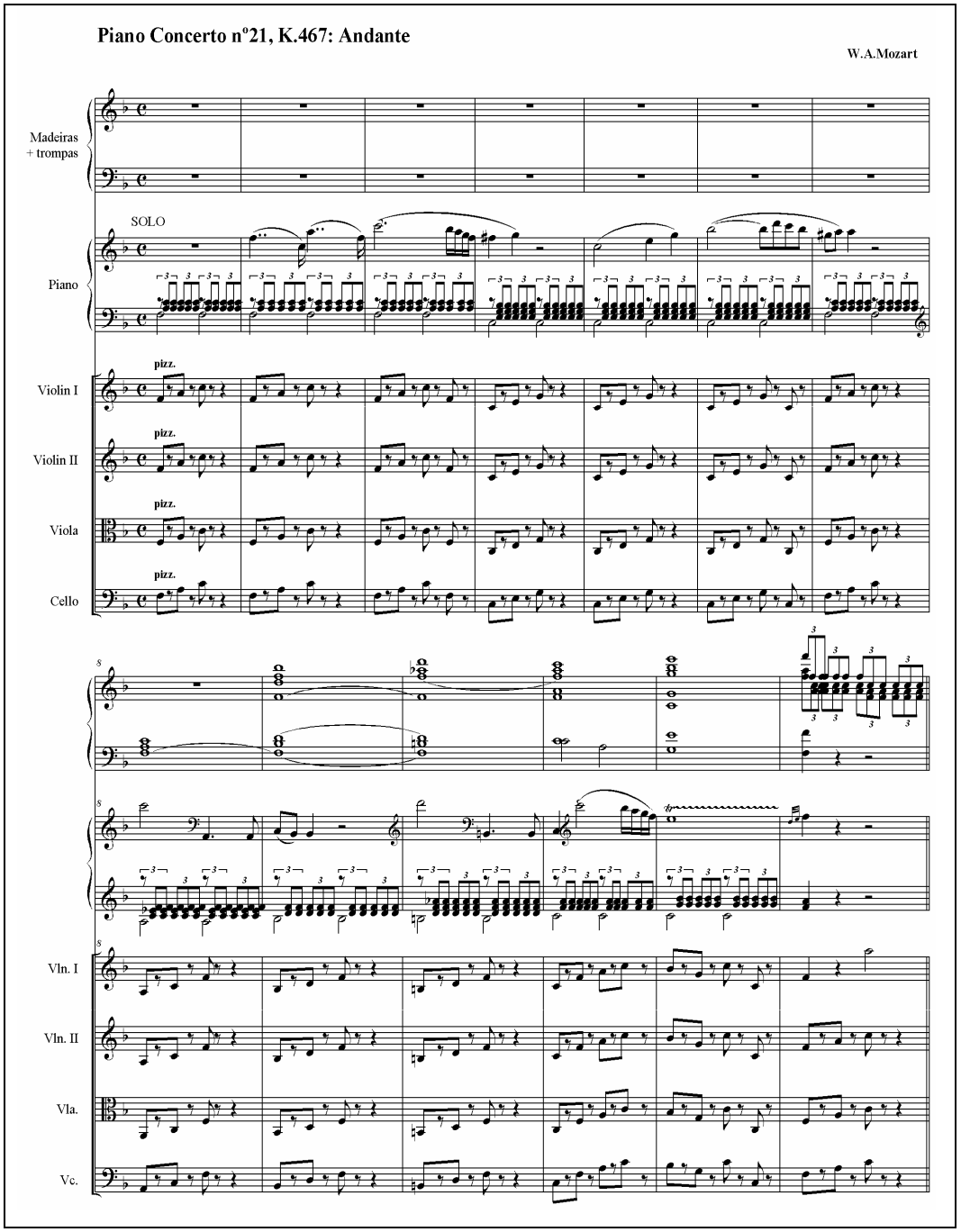



Figura 3.2: Mozart, Concerto para piano e orquestra nº 21, K.467. Andante, compassos 23 a 35.

A ampla utilização do piano no Melodrama vem associada, em particular, com o suporte dado pela orquestra de cordas. Outras possibilidades expressivas são utilizadas através de solos de outros instrumentos como o violino, a harpa, o oboé e o violoncelo. A

escrita para cordas no Melodrama tende a ser em *divisi*, e exige amplo uso de técnicas expressivas como *vibrato*, *glissandi*, etc. A escrita para cordas adiciona ao abundante paradigma, uma complexa abordagem da harmonia.

Harmonia

Outra convenção musical do Melodrama Romântico é a utilização de harmonias exuberantes e complexas, usando um amplo espectro de acordes de "côr" tirados da paleta harmônica do final do Romantismo e do Impressionismo (BROWNRIGG, 2003: 244).

Novamente, examinaremos mais de perto cada uma dessas características relativas à harmonia.

Qualificar uma harmonia como "exuberante" não é tarefa que possa ser realizada de modo simples e claro. Tal exuberância pode ser entendida de diversas maneiras.

Pode ser concernente à estrutura dos acordes enquanto entidades sonoras em si mesmas. Ou seja, é possível que a constituição de cada acorde de uma dada progressão harmônica seja enriquecida com notas além daquelas que caracterizam sua configuração triádica, isto é, a fundamental, a terça (maior ou menor) e a quinta. O acréscimo de sextas, sétimas, nonas, décimas–primeiras, décimas–terceiras, alteradas ou não, entre outras, enriquecem estes acordes com "novas sonoridades". As figuras a seguir ilustram tal procedimento.

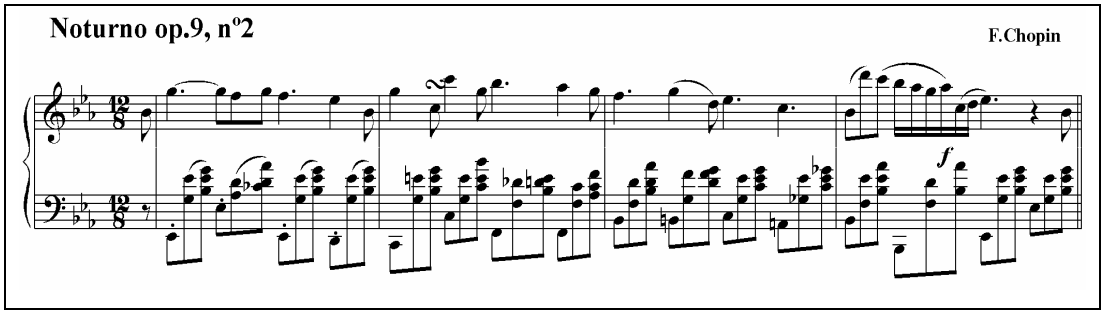


Figura 3.3: Chopin, Noturno op.9, nº 2. Compassos 1 a 4.

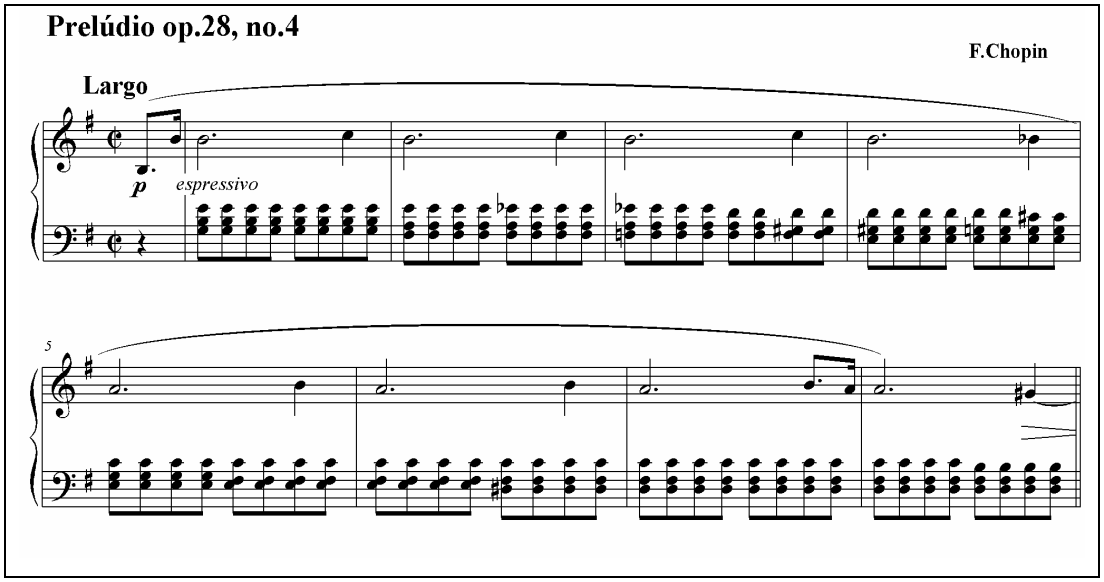


Figura 3.4: Chopin, Prelúdio op.28, nº4. Compassos 1 a 8.

A exuberância também pode ser obtida através da relação (tonal ou não) entre acordes. A conexão direta entre regiões tonais distantes, o entrelaçamento de acordes sem relação direta e o uso sistemático de dominantes secundárias são exemplos de enriquecimento harmônico, mesmo utilizando acordes em sua configuração básica, isto é, em estruturas triádicas. Os chamados acordes de "côr", característicos da harmonia do final do Romantismo e do Impressionismo, são obtidos através dessa aproximação de regiões ou de acordes distantes, ou através do intercâmbio modal.

A figura a seguir mostra o enlace de acordes de regiões distantes (distância de trítono).

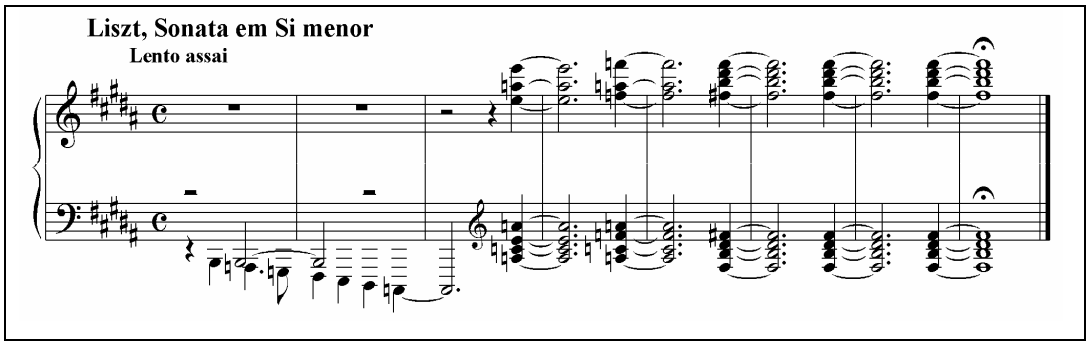
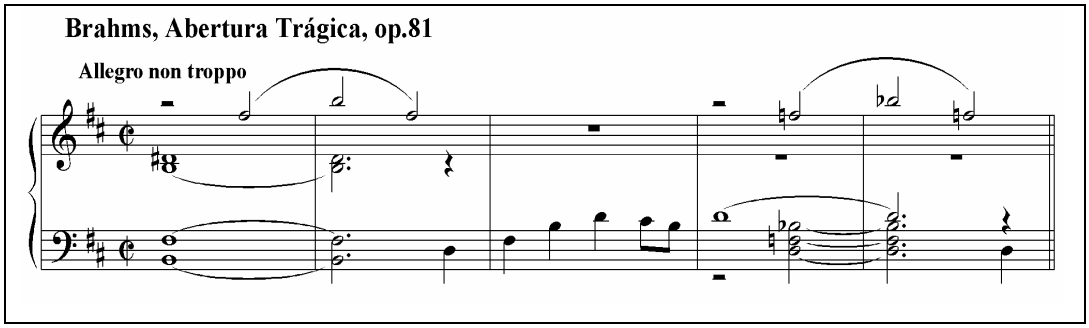


Figura 3.5: Liszt, Sonata em Si menor, coda. Compassos 752 a 759.

A figura que segue exibe um fragmento no qual observamos o intercâmbio modal (Si maior e Si menor) e o enlace entre acordes de regiões tonais de relação harmônica indireta (Si menor e Si bemol maior).



Exemplo 3.6: Brahms, Abertura Trágica, op.81. Compassos 272 a 276 (redução para piano).

A estrutura harmônica ainda pode se tornar "complexa" ou "exuberante" através da organização de texturas. Mesmo utilizando progressões harmônicas básicas, com acordes de estrutura simples, é possível obter um resultado harmônico "exuberante" através do entrelaçamento contrapontístico das vozes que constituem essas progressões harmônicas.

A figura a seguir mostra este procedimento de textura contrapontística nas madeiras (flauta transversal e clarinete), com sustentação de acordes simples nos instrumentos de cordas e arpejos na harpa.

Observe-se também o uso de progressão harmônica simples e pedal nas cordas, bem como o já mencionado uso de instrumento(s) solista(s) acompanhado por orquestra de cordas.

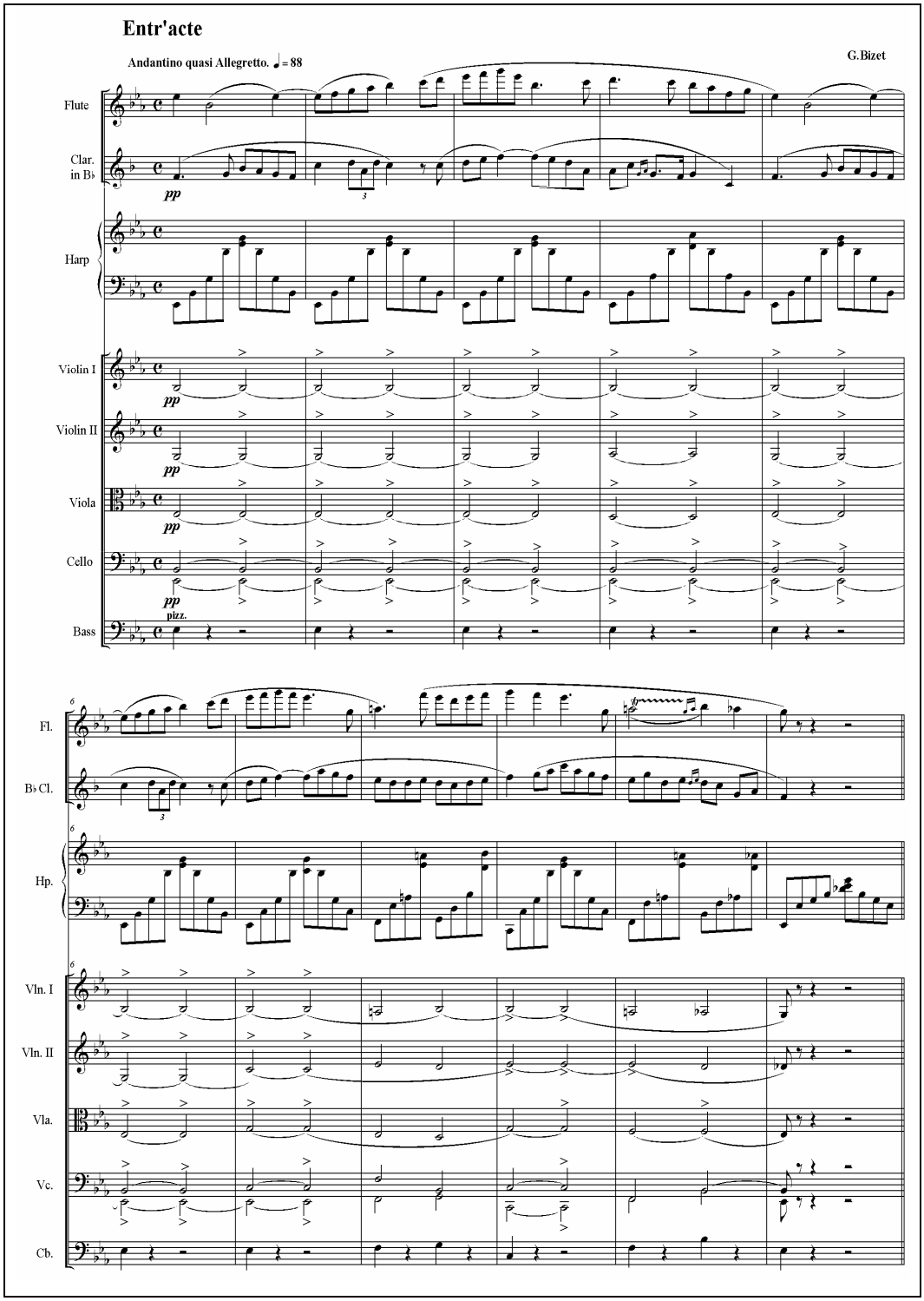



Figura 3.7: Bizet, Entreato (Ato III) da ópera *Carmen*. Compassos 13 a 23.

Gestos Musicais

Entre os gestos musicais relativos a compasso e andamento que caracterizam o paradigma do Melodrama, Brownrigg destaca a presença do compasso ternário simples (3/4) em tempo de valsa:

> "Várias danças de tempos variados dão claramente o sentido de período, bem como de romance. Especialmente em Melodramas históricos, o baile à fantasia com sua concomitante valsa muitas vezes é um ponto de foco para o drama, e as associações com graça, cortejo e espetáculo romântico acompanhando o compasso 3/4 são freqüentemente transmitidas à trilha não-diegética. Embora o tempo comum seja freqüentemente observado, existe, contudo, um lugar especial no paradigma do gênero para o leve 3/4 do tempo de valsa".[65]

A investigação dos antecedentes históricos possibilita esclarecer por que a valsa, com seus inerentes andamento e compasso ternário, teve, e ainda tem, tanta proeminência no paradigma musical do Melodrama.

Andrew Lamb, em verbete para o *Grove*, faz as seguintes considerações sobre a valsa, sua popularidade e sua influência:

> "Uma dança em compasso ternário que se tornou a mais popular dança de salão do século dezenove. Não só comprovada ser a mais celebrada e permanente das formas de dança, mas sua influência sobre a história da música provavelmente tem sido maior do que de qualquer outra (com a possível exceção do minueto). Ela atraiu a atenção dos maiores compositores do século dezenove e início do século vinte, e foi aceita em todas as formas de composição musical. Como uma forma de dança sua qualidade musical foi desenvolvida a uma extensão incomum".[66]

---

[65] "Various dances from various times clearly give a sense of period, as well as romance. Especially in period Melodramas, the costume ball with its attendant waltzing is often a focal point for the drama, and the associations with grace, courtship and romantic spectacle attending the 3:4 tempo are often carried over onto the non-diegetic soundtrack. Although common time is frequently observed there is, however, a special place in the genre's paradigm for the 3:4 lilt of waltz time". BROWNRIGG, M. *Op. Cit.,* página 169.

[66] "A dance in triple time which became the most popular ballroom dance of the 19th century. Not only has it proved the most celebrated and enduring of dance forms, but its influence on musical history has probably been greater than that of any other (with the possible exception of the minuet). It attracted the attention of major composers of the 19th and early 20th centuries, and was accepted into all forms of musical composition. As a dance form its musical quality was developed to an unusual extent". LAMB, Andrew. *Grove.textos*, Verbete "Waltz", página 1.

Lamb relata que nos últimos anos do século dezoito e início do século dezenove, a emergência da valsa enfrentou objeções de caráter moral por parte daqueles que viam nela uma dança lasciva, um perigo contra a virtude (LAMB, s/d).

As objeções à valsa indicam que o ato de "valsar" era propício para uma aproximação amorosa, permitindo maior contato físico entre o casal e sugerindo possíveis intimidades, como relata Lamb reproduzindo uma citação de Ernst Moritz Arndt, de 1799:

> "Os dançarinos seguravam os longos vestidos de suas companheiras de forma que não fossem arrastados, nem pisoteados, e os levantavam alto, mantendo-se neste manto que trazia ambos os corpos sob uma coberta, tão próximos quanto possível, e deste modo o rodar continuava nas mais indecentes posições; a mão que dava suporte apoiava-se firmemente sobre os seios, e a cada movimento fazendo pequenas pressões lascivas".[67]

Apesar das objeções moralistas, e talvez, por causa do comportamento dos dançarinos que provocaram tais objeções, a valsa atingiu ampla popularidade durante o século dezenove. Segundo Lamb, quase todos os grandes compositores dos séculos dezenove e vinte compuseram valsas (LAMB, s/d).

A valsa aparece na produção de Berlioz (Sinfonia *Fantástica*), de Chopin (séries de valsas para piano), de Brahms (Valsas op.39 para piano e os *Liebeslieder Walzer op.52*), de Tchaikovsky (em balés, óperas, Serenata para cordas e Quinta Sinfonia), de Gounod (ópera *Fausto*), de Liszt (valsas *Mephisto* e *Valses Obliées*), Saint-Säens (*Wedding Cake* e *Danse macabre*), Sibelius (*Valse Triste*, música incidental para a peça *Kuolema*), Bruckner e Mahler em suas sinfonias, Ravel (*Valses Nobles et Sentimentales* e *La Valse*), Puccini (*La Bohème*), Richard Strauss (*Salomé* e *Der Rosenkavalier*) e Stravinsky (*Petroushka*), entre outros cuja produção se estende até os últimos anos do século vinte.

[67] "The male dancers grasped the long dresses of their partners so that they would not drag and be trodden upon, and lifted them high, holding them in this cloak which brought both bodies under one cover, as closely as possible against each other, and in this way the whirling continued in the most indecent positions; the supporting hand lay firmly on the breasts, at each movement making little lustful pressures". LAMB, Andrew. *Op. Cit.,* página 2.

No entanto, foi sob a égide de "Johann e Josef Strauss durante a década de 1860 que a valsa alcançou seu ápice de perfeição como uma combinação de forma de dança e composição musical, e como símbolo de uma época alegre e elegante".[68]

Assim, considerando a sua espetacular influência e seu significado simbólico ("símbolo de uma época alegre e elegante"), sua popularidade e a oportunidade por ela oferecida para estreitar laços entre possíveis amantes, era natural que a valsa fosse incorporada pelo paradigma musical do Melodrama.

Forma

As estruturas formais mais estritas são usadas como recursos de controle e regulação em Melodramas onde as emoções são reprimidas. São usados padrões formais mais regulares tirados da música barroca, clássica ou mesmo da música minimalista e das formas mais regulares do Romantismo. Num filme desse subgênero de Melodrama, a gradual libertação dos personagens da repressão ou controle, muitas vezes é acompanhada de uma escrita musical que caminha para a utilização de formas mais fluentes do neo-Romantismo (BROWNRIGG, 2003: 244-245).

Assim, concluímos o exame, as considerações e complementações que consideramos necessárias para melhor delimitar as convenções musicais do Melodrama Romântico, dadas por Brownrigg.

A respeito da forma, faremos maiores esclarecimentos no decorrer de nossas análises de exemplos de música fílmica que acompanham cenas de amor, foco central deste trabalho, sobre o qual nos concentraremos posteriormente.

[68] "Johann and Josef Strauss during the 1860s that the waltz achieved its peak of perfection as a combination of dance form and musical composition, and as the symbol of a gay and elegant age". LAMB, Andrew. *Op. Cit.,* página 5.

Capítulo 4. "A Linguagem da música" de Deryck Cooke

As análises musicais apresentadas nesta tese buscam isolar e identificar configurações melódicas que às quais são atribuídos significados expressivos.

A idéia principal é que esses segmentos melódicos, imbuídos de tais significados possam ser usados como convenções melódicas utilizadas na representação musical de emoções e/ou situações suscitadas por cenas de amor retiradas de uma filmografia selecionada.

O livro *The Language of Music* de Deryck Cooke[69] é tomado como referência para a identificação e classificação desses segmentos melódicos que, como convenções, agregam um ou mais significados expressivos à narrativa audiovisual à qual pertencem.

Este capítulo esboça, em linhas gerais, o que Cooke determina em seu livro referente ao parâmetro altura. Deteremo-nos exclusivamente a este aspecto, por duas razões: primeira, embora Cooke mencione parâmetros musicais como tempo e volume, sua abordagem a estes aspectos musicais é limitada e parcial; e, segunda, este trabalho se restringe ao estudo das convenções melódicas e seus significados na música de cinema.

É importante mencionar os limites de repertório musical e de período histórico que compreendem as análises de Cooke: a música ocidental européia abrangendo de cerca de 1400 a meados do século vinte, época em que o livro foi escrito.

Cooke inicia delimitando o material básico de seu trabalho: notas de altura definida. E afirma, numa referência ao compositor Paul Hindemith[70], que as obras musicais são construídas a partir das tensões entre essas notas. Estas tensões podem ocorrer em três dimensões: altura, tempo e volume.

Como já mencionado, Cooke explica de forma parcial as dimensões de tempo e volume, se concentrando sobre a dimensão altura na maior parte do livro.

---

[69] COOKE, Deryck. *The Language of Music* (New York: Oxford University Press, 1959).
[70] HINDEMITH, Paul, *A Composer's World,* pp. 35-36. APUD COOKE, Deryck, *Op.cit.* página 15.

Existem dois tipos de tensões de altura: as tensões tonais, referentes aos graus da escala; e as tensões intervalares, considerando a direção e a distância em que as notas estão uma das outras.

Cooke, então, assume que a altura é o elemento fundamental em nossa música, e o elemento fundamental da altura é a tensão tonal na medida em que ela pode ser separada da tensão intervalar.

O autor ilustra a importância da tensão tonal utilizando como exemplo o movimento '**5 – 1'.** Este movimento significa algo vital e muito importante independente da direção: 4ª justa acima ou 5ª justa abaixo. Enquanto isso, um movimento qualquer de 5ª justa não significa muito a menos que saibamos quais as tensões tonais envolvidas: 8-4; 7-3 ou 5-1.

Cooke reforça este aspecto:

> "*O que as notas reais da escala são* – isto é a base da linguagem expressiva da música: o sutil e intrincado sistema de relações que conhecemos por tonalidade. Neste sistema, encontramos os termos básicos do vocabulário da música, cada um dos quais podendo ser modificado de inúmeras maneiras pelas tensões intervalares, tensões temporais e tensões de volume e caracterizados pela cor tonal e textura."[71]

Um exemplo prático ainda é dado por Cooke: um grupo descendente de quatro notas adjacentes, tocadas lentamente, *piano*, *legato*, em compasso ternário, não tem significado a menos que saibamos exatamente as notas envolvidas:

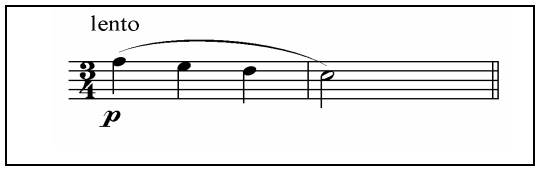


Figura 4.1. *The Language of Music*, ex. 4, p.38.

[71] "*What the actual notes of the scale are* – this is the basis of the expressive language of music: the subtle and intricate system of relationships which we know as tonality. In this system we shall find the basic terms of music's vocabulary, each of which can be modified in countless ways by intervallic tensions, time-tensions, and volume-tensions, and characterized by tone-colour and texture". COOKE, Deryck. *Op.cit.* página 38. Tradução do autor.

Se estabelecermos as tensões tonais envolvidas, determinando que esta seqüência de notas corresponda ao movimento descendente 8-7-6-5 no modo maior (Dowland) ou no modo menor (Bach), a diferença de significado é dada pela localização de tom e semitom.

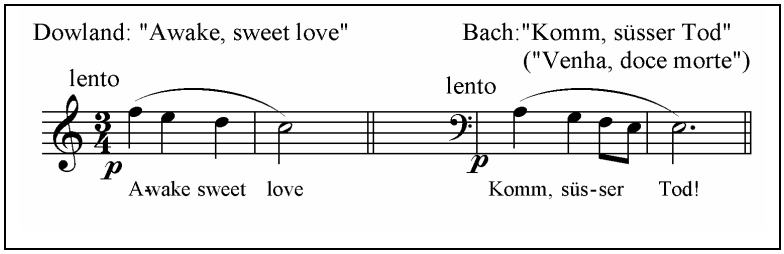


Figura 4.2. *The Language of Music*, exemplo 5, p.39.

TENSÕES TONAIS

A seguir resumimos os principais pontos da teoria de Cooke sobre tensões tonais bem como, reproduzimos alguns exemplos por ele citados.

Cabe-nos descobrir, em cada caso particular, exatamente o que as notas da escala são e que tensões existem entre elas.

Como já mencionado, a base expressiva da linguagem musical da música européia ocidental consiste no intrincado sistema de relações tensionais entre notas que chamamos sistema tonal.

De onde deriva este sistema? Da harmonia da música Européia Ocidental. De onde deriva esta harmonia? Da série harmônica.

Tensões entre as notas da escala. Primeiros harmônicos:

- Tônica: fundamental, nota fixa.
- Dominante: tensão com tendência de volta à tônica.
- Mediante (3ªM): tensão com tendência de volta à tônica.

As outras notas da escala têm tensões que remetem a estas três notas.

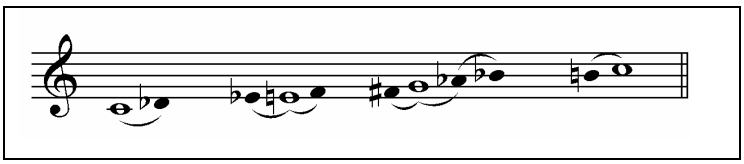



Figura 4.3. *The Language of Music*, exemplo 16, p.46.

TERÇA MAIOR E TERÇA MENOR

Tríade maior é a sobreposição em terças dos primeiros harmônicos da série harmônica, sendo, portanto, a "expressão da natureza" e dessa forma, a expressão de prazer e alegria.

O tratamento da terça maior como dissonância era mais uma atitude teológica do que musical.

O modo Jônio, de mesma estrutura intervalar do modo maior, pertencia à música secular e o conservadorismo da Igreja se esforçou para prevenir/contrariar a tendência natural dos modos em se tornar como o modo maior ou menor. O aspecto "sobrenatural", não-tensional das melodias modais era preservado pela organização das vozes do *organum* em intervalos de 8ªs, 5ªs e 4ªs.

Porém, há argumentos contrários à equação "maior = prazer", especialmente em culturas não pertencentes à Europa Ocidental onde encontramos música expressando prazer utilizando o modo menor.

A diferença entre a cultura musical européia ocidental e outras culturas está no advento do Humanismo e a conseqüente crença no direito individual do progresso em direção à felicidade material (capitalismo comercial). A insistência nesse direito é acompanhada pela insistência no direito de usar a 3ª maior.

Por isso a Igreja tentou manter a 3ª maior fora dos modos eclesiásticos. A tríade/escala maior pertencia à vida popular/secular fundamentada no desejo pelo prazer, no conceito de uma existência orgulhosa, centrada no homem, com ênfase na felicidade pessoal. Isto era uma ameaça ao ideal religioso de uma existência humilde, centrada em Deus, com ênfase na aceitação do destino neste "vale de lágrimas".

Com a "adequação" dos modos antigos aos modos maior e menor e o gradativo estabelecimento da tonalidade, o centro da vida musical saiu da igreja e foi para a casa de ópera (séc.17) e sala de concerto (séc.18).

A secularização da sociedade expressou seu sentido de prazer e dor através dos modos maior e menor, dos ritmos regulares, etc.

Por volta de 1850, surgem dúvidas sobre a possibilidade/desejo de basear a vida no conceito de felicidade pessoal. O cromatismo introduziu cada vez mais tensões dolorosas e corroeu o sistema maior/menor.

SEXTA MAIOR E MENOR

Como no caso das terças, os compositores exploraram o efeito de usar as tensões maior e menor em oposição. Considerando o caráter individual das sextas maior e menor, elas diferem das terças pelo fato de não serem consonâncias fixas na tríade, ou seja, elas precisam 'resolver'.

O efeito expressivo funciona diferentemente nos dois casos.

A sexta menor é uma dissonância aguda, devido a sua relação semitonal com a dominante, e quando exposta contra uma tríade menor não resolvida, engendra um sentimento de insatisfação agudamente dolorosa – um sentimento de *angústia*, de fato (ex.30j). Quando a sexta menor resolve, o efeito total de dissonância e resolução é de erupção de angústia, um rompante de agonia (ex.30b, f ,g) e (ex.31a, b, c, f).

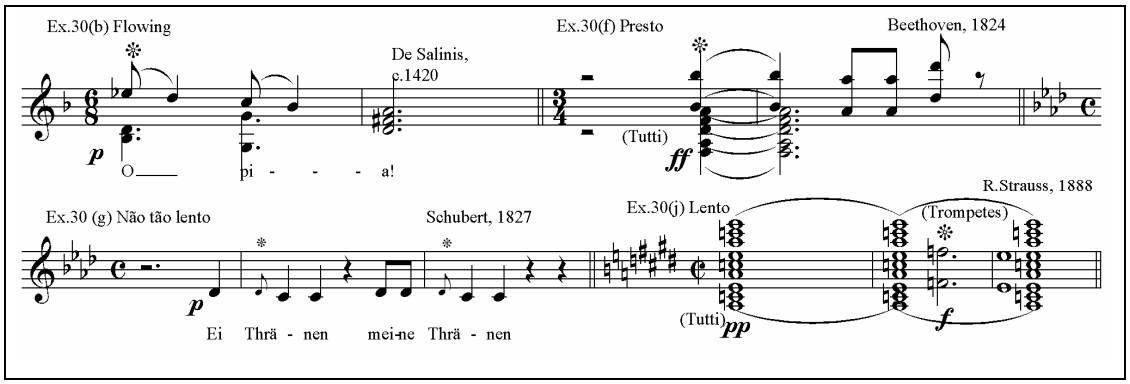


Figura 4.4. *The Language of Music*, exemplo 30, p.66.

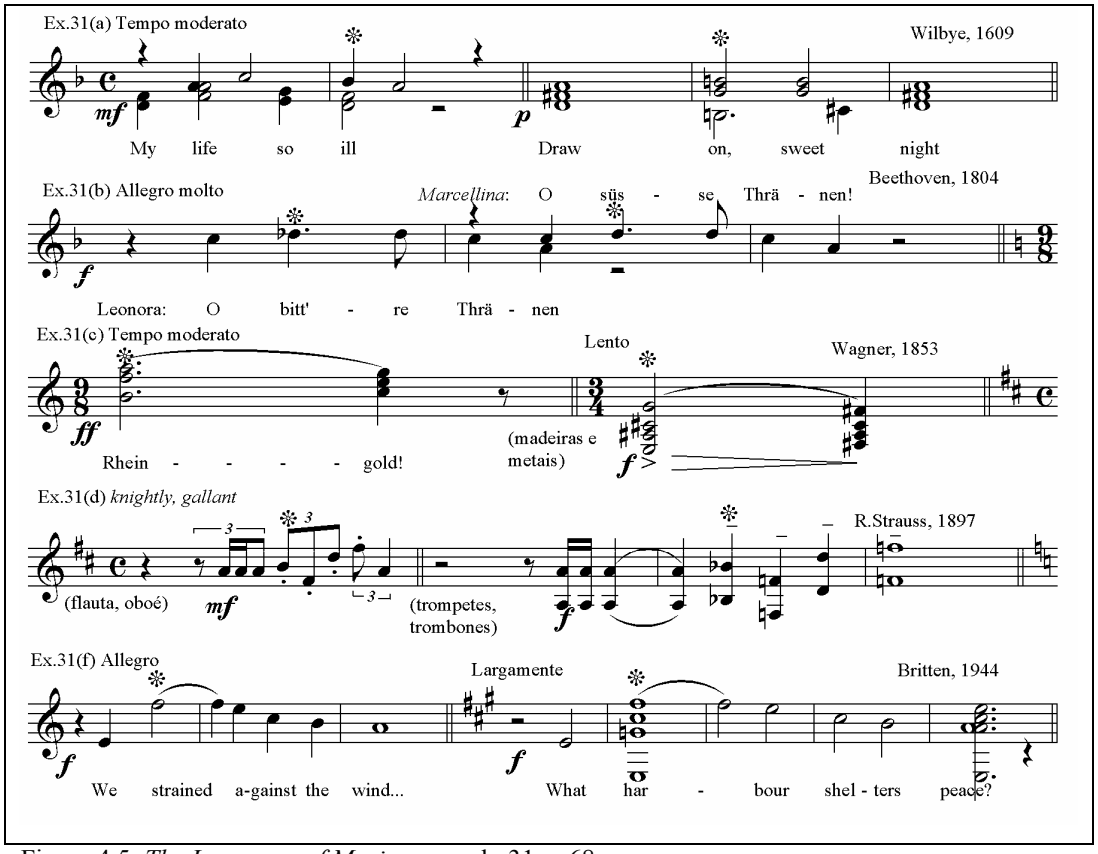


Figura 4.5. *The Language of Music*, exemplo 31, p.68.

A sexta maior funciona diferentemente. Ela não é uma dissonância aguda, pois dista um tom da dominante. Contudo, quando exposta contra uma tríade maior não resolvida, produz aprazível sentimento de insatisfação; isto é, o sentimento de contínuo e aprazível desejo, ou um desejo por prazer (ex.29f, g). Quando a sexta maior resolve, o efeito é de erupção de aprazível desejo (ex.29a, d, e) e (ex.31b, c).

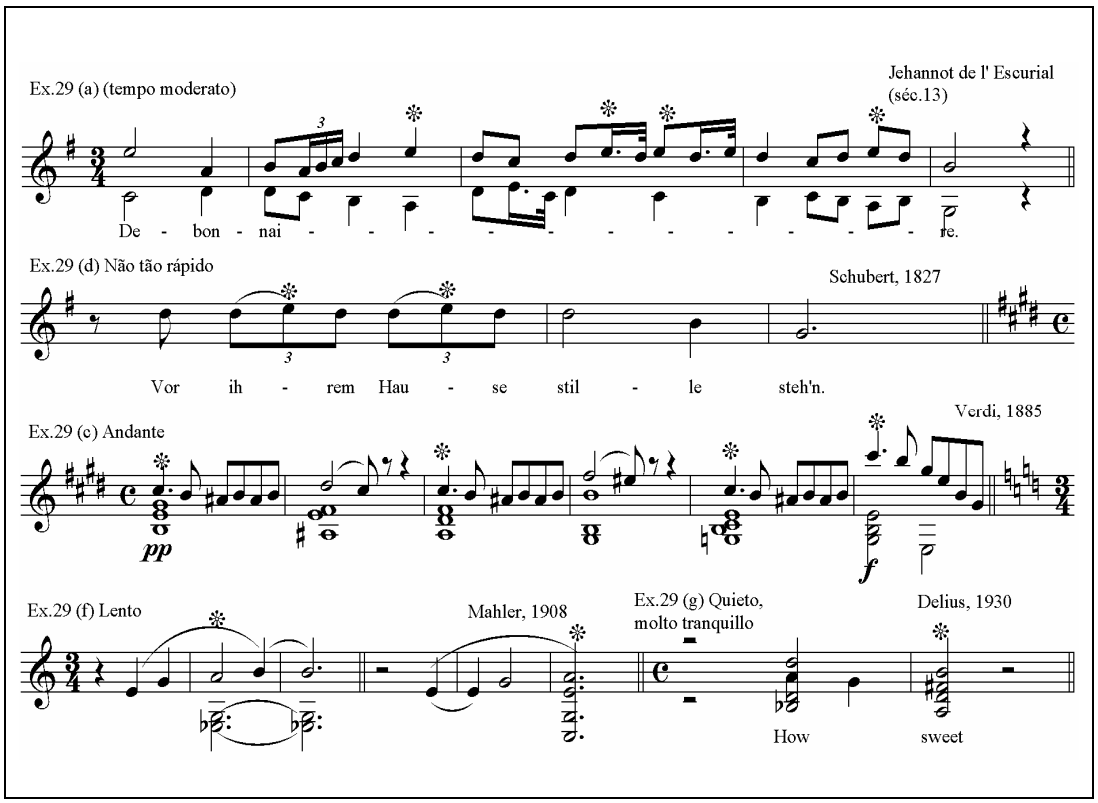


Figura 4.6. *The Language of Music*, exemplo 29, p.65.

No entanto, o grau e exata natureza de alegria, tragédia, desejo aprazível, ou angústia transmitidos nos vários usos das 3ªs e 6ªs maiores e menores, depende dos agentes vitalizantes de tempo, volume e tensões intervalares.

Quando as sextas são usadas em padrões melódicos de forma que não resolvam na dominante, o efeito é meramente de abrilhantar ou escurecer o sentimento de prazer e dor (ex.31c).

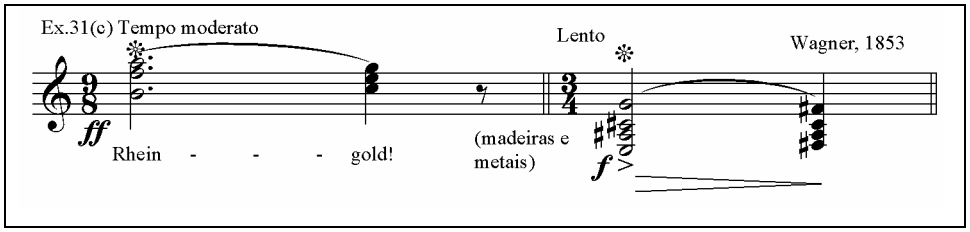


Figura 4.7. *The Language of Music*, exemplo 31, p.68.

Quanto à sexta maior, no caminho do entendimento da ambigüidade da equação "maior = prazer", temos: desejo por prazer, embora num certo sentido seja um sentimento aprazível, num outro sentido é um sentimento triste, especialmente quando o desejo não satisfeito pela resolução – conseqüentemente, uma aprazível tristeza, ou ainda, uma luxuriante tristeza (ex.29f).

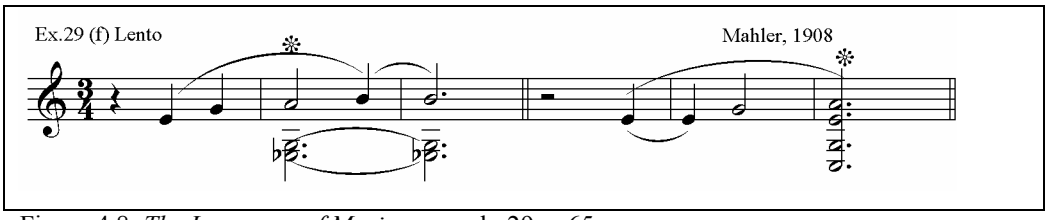


Figura 4.8. *The Language of Music*, exemplo 29, p.65.

Um ponto importante é quando a harmonia afeta as qualidades expressivas das terças e sextas fazendo-as compartilhar do caráter de outra. Isto ocorre quando as terças e sextas não são harmonizadas como tal. Por exemplo, quando uma terça da escala é harmonizada pelo acorde de dominante (exemplos 25g, 26c, 27f, 29c e 30c).

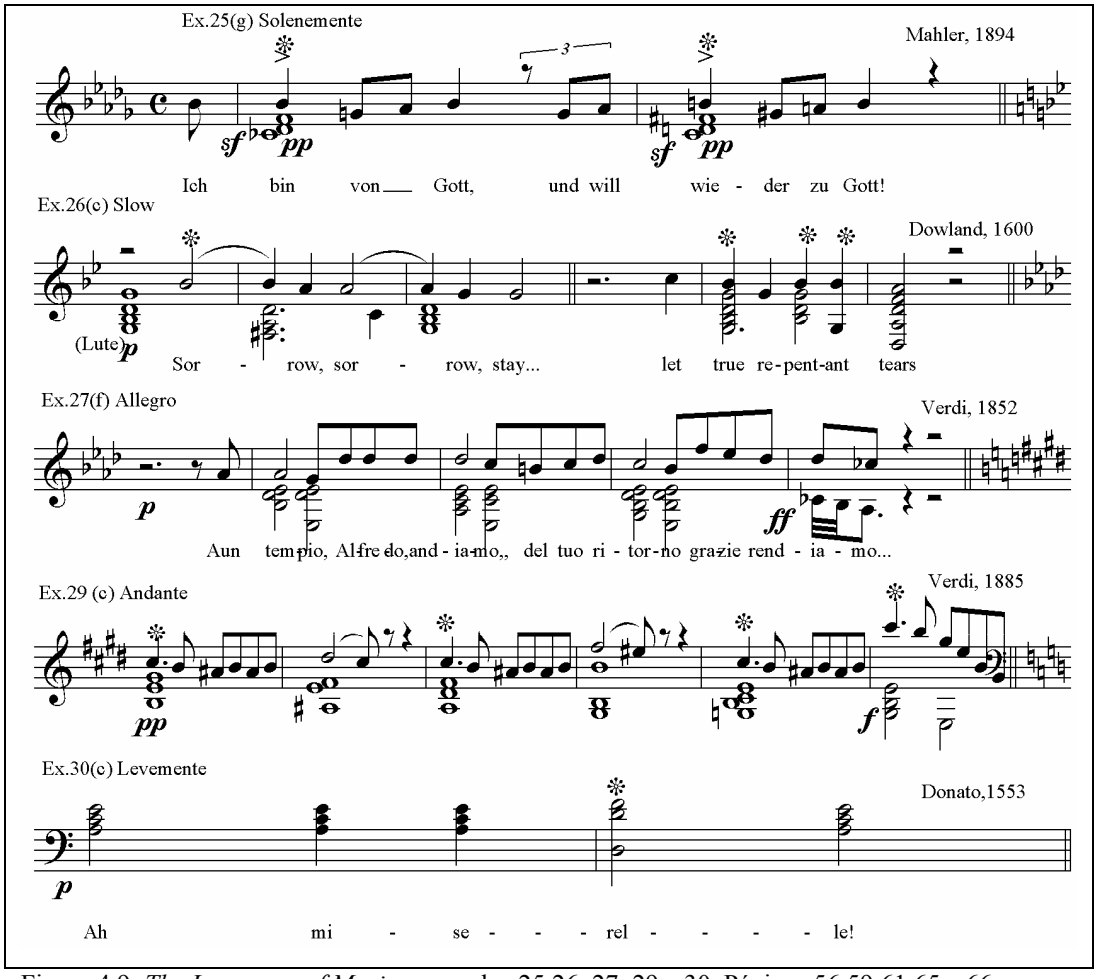



Figura 4.9. *The Language of Music*, exemplos 25,26, 27, 29 e 30. Páginas 56,59,61,65 e 66.

SÉTIMA MAIOR E MENOR

A sétima menor, em geral, funciona para expressar sentimentos dolorosos (ex.32). Essa sétima pode funcionar em duas maneiras diferentes: com a tríade maior e com a menor.

Com a tríade maior, a sétima menor corrompe a estabilidade da tônica levando à tríade da subdominante. A música européia ocidental insiste na nota SI natural para corrigir esta "falha" e preservar a integridade da tônica.

Conseqüentemente, quando exposta com a tríade maior e deixada sem resolução, ela tem um som vazio e triste: a "falha" se torna aparente e nada é feito para corrigí-la (ex.32c, h, j).

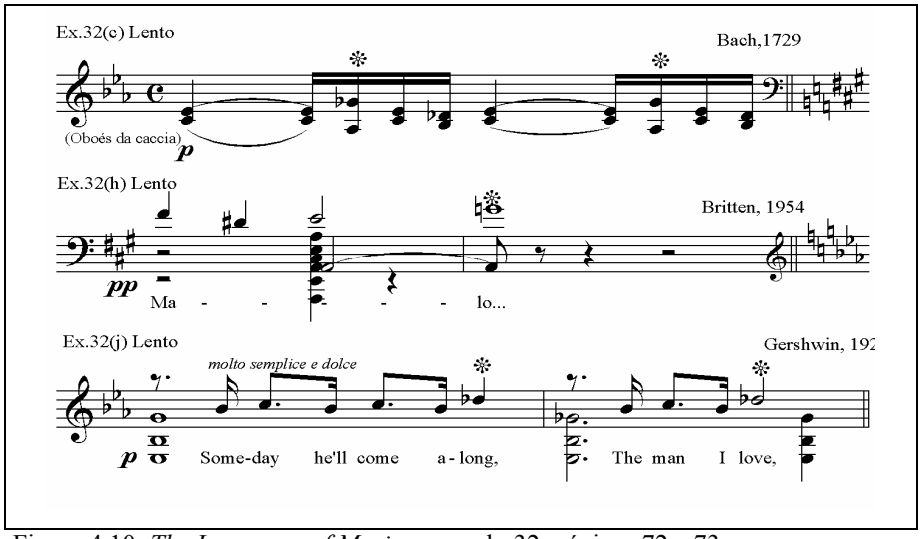


Figura 4.10. *The Language of Music*, exemplo 32, páginas 72 e 73.

Em relação à tríade, ela não sobe para a tônica superior, mas é arrastada em direção à dominante, soando como um tipo de terça menor "perdida" sobre a dominante, cuja resolução imediata na sexta maior não traz satisfação. Sendo uma dissonância suave, ela não é expressiva de violenta angústia, mas de um gentil sentimento de tristeza, que se torna mais aflito pela sua corrupção da alegria normal da tríade maior que a suporta (ex.33).

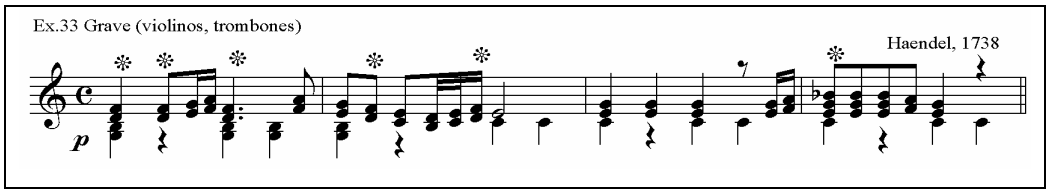


Figura 4.11. *The Language of Music*, exemplo 33, página 74.

Com a tríade menor, a sétima menor tem um caráter ainda mais melancólico, caindo direto para sexta menor e desta, para a dominante. O efeito é aflito, pesaroso, sem esperança (ex.32d, e, f, g).

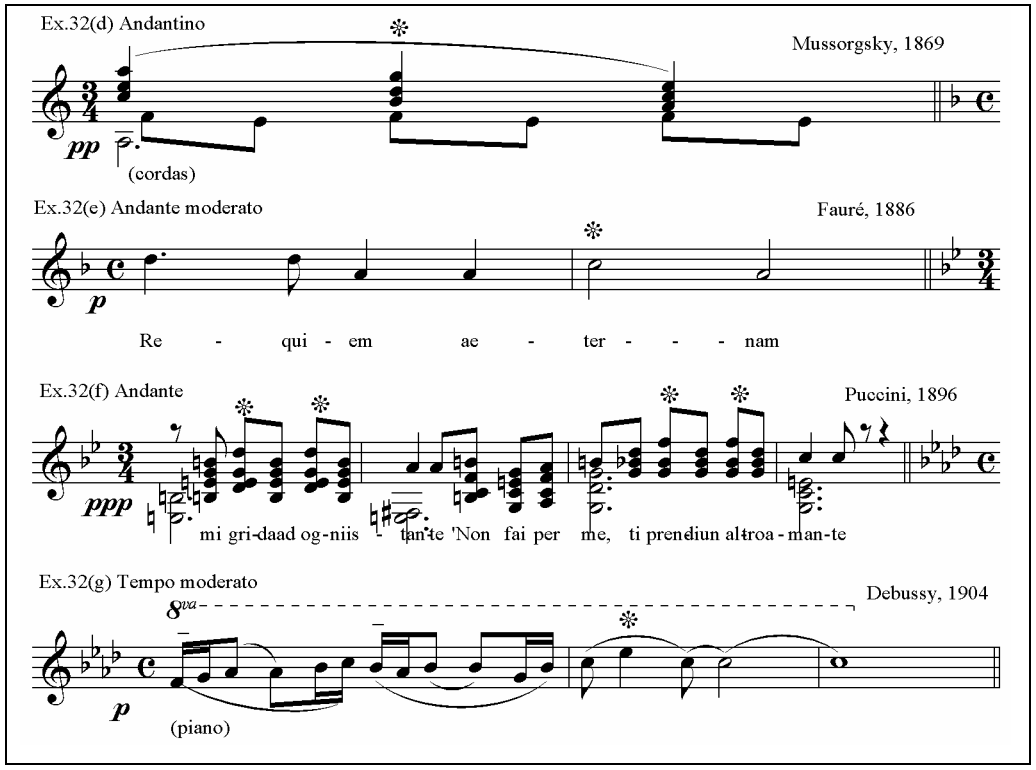


Figura 4.12. *The Language of Music*, exemplo 32, páginas 72 e 73.

A sétima maior, caminha para cima, otimistamente para a tônica (exs.32b e 34). Acrescentada à tríade maior, *pianíssimo*, sem resolução, pode expressar obsessiva nostalgia; ou, acrescentada à tríade maior em *fortíssimo*, e resolvendo no fim, pode expressar intensa aspiração e afirmação.

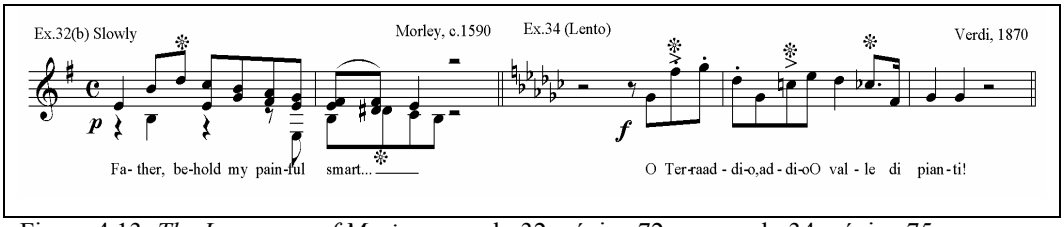


Figura 4.13. *The Language of Music*, exemplo 32, página 72 e exemplo 34, página 75.

SEGUNDA MAIOR E MENOR

Não existe clara antítese entre as segundas maiores e menores. E novamente, podemos começar mostrando a natureza dolorosa do intervalo menor (ex.35).

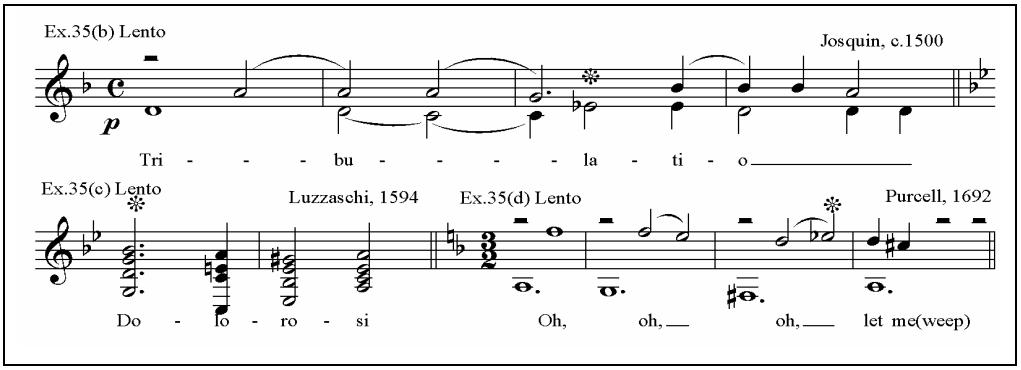


Figura 4.14. *The Language of Music*, exemplo 35, página 77.

Falando propriamente, a segunda menor não faz parte de nossa escala menor. Ela é remanescente do modo Frígio.

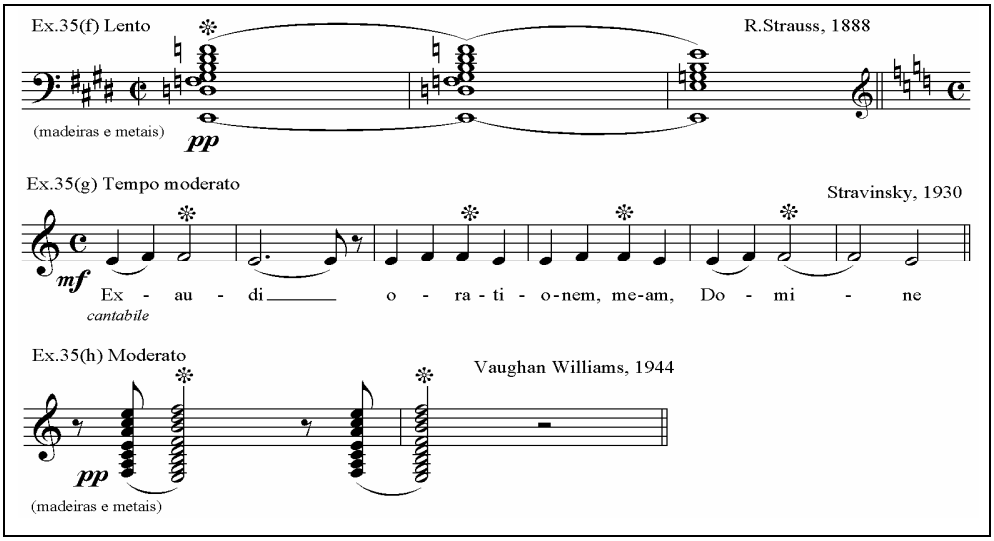


Figura 4.15. *The Language of Music*, exemplo 35, página 77.

A tensão da segunda menor é semelhante àquela da sexta menor: é uma dissonância aguda com relação à tríade menor, mas enquanto a sexta menor é puxada por semitom descendente em direção à dominante, a segunda menor é puxada por semitom descendente em direção à tônica. Isto significa que enquanto a sexta menor é uma expressão de angústia num contexto de fluxo, a segunda menor é uma expressão de angústia num contexto de finalidade; em outras palavras, a sexta menor expressa uma angústia ativa, a segunda menor uma angústia sem esperança.

A segunda maior raramente é isolada como uma tensão expressiva: é amplamente uma nota neutra, comum às escalas maior e menor, preenchendo o espaço melódico entre a tônica e terça, e reforçando o contexto, mas não funcionando expressivamente em sua própria razão. Ultimamente, ela tem sido isolada, e é encontrada para funcionar similarmente como a sexta maior. Uma dissonância suave em relação à tríade maior, dirigida à tônica pela tensão de um tom, ela tem a mesma qualidade de 'desejo' que a sexta maior em direção à dominante; exceto que, sendo conectada com a tônica, seu desejo não está num contexto de fluxo, mas de finalidade.

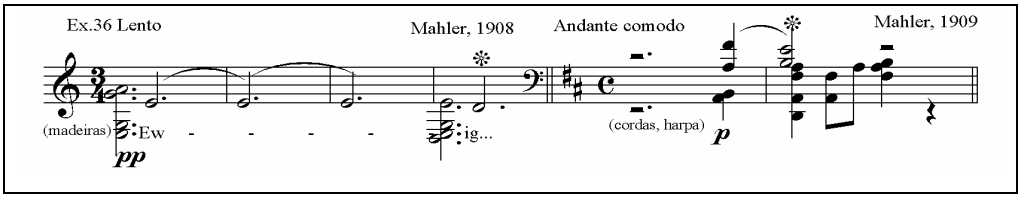


Figura 4.16. *The Language of Music*, exemplo 36, página 79.

Agora que isolamos as funções expressivas básicas de todas as doze notas de nossa escala, será melhor resumi-las aqui:

Tônica: emocionalmente neutra; contexto de finalidade.

Segunda menor: tensão semitonal descendente à tônica, num contexto em modo menor: angústia sem vida, abatida, deprimida, sem esperança, num contexto de finalidade.

Segunda maior: como uma nota de passagem, emocionalmente neutra. Como uma tensão de tom inteiro descendente à tônica, num contexto em modo maior, desejo aprazível, contexto de finalidade.

Terça menor: consonância, porém uma 'depressão' da terça natural: aceitação austera, impassível, tragédia.

Terça maior: consonância, terça natural: alegria.

Quarta justa: como uma nota de passagem, emocionalmente neutra. Como uma tensão semitonal descendente à terça maior, *pathos* (patético, compaixão).

Quarta aumentada: como nota modulante à região da dominante, aspiração ativa, desejo violento. Como 'quarta aumentada' pura e simples, forças inimigas e demoníacas.

Dominante: emocionalmente neutra; contexto de fluxo, intermediação.

Sexta menor: tensão semitonal descendente à dominante, num contexto no modo menor: angústia ativa num contexto de fluxo.

Sexta maior: como uma nota de passagem, emocionalmente neutra. Como uma tensão de tom inteiro descendente à dominante, num contexto maior, desejo aprazível num contexto de fluxo.

Sétima menor: tensão semitonal descendente à sexta maior ou tensão de tom inteiro descendente à sexta menor, em ambos os casos, insatisfatória, resolvendo novamente na dominante: nota 'perdida', pesar, luto.

Sétima maior: como uma nota de passagem, emocionalmente neutra. Como uma tensão semitonal ascendente à tônica, desejo violento, aspiração num contexto de finalidade.

OS AGENTES VITALIZANTES

VOLUME

Segundo Cooke, o efeito do volume confirma a ação das tensões tonais ou dos outros agentes vitalizantes. Não importa se a música está no modo maior ou menor, se é rápida ou lenta, em 2/4 ou ¾, uniforme ou irregular, *staccato* ou *legato*, aguda ou grave, ascendente ou descendente: quanto maior o volume de uma música, maior a ênfase dada ao que está sendo expresso; e naturalmente, o inverso confirma – quanto menor o volume, menor a ênfase.

Contudo, é possível criar novo tipo de ênfase por meio da exagero na redução do volume. Uma marcação dinâmica como, por exemplo, *ppppp* realiza ou sugere a ênfase do segredo, chamando nossa atenção para o que está sendo expresso, forçando-nos a "esticar aos ouvidos".

TEMPO

A primeira antítese expressiva da dimensão tempo está entre o tempo *duplo* (um tempo forte e um tempo fraco) e *triplo* (um tempo forte e dois tempos fracos). Como regra geral, podemos assumir que o ritmo duplo é mais rígido e controlado, e o ritmo triplo é mais relaxado e abandonado. Seu efeito básico pode visto como o contraste entre o regular, rígido ritmo masculino de dois pés marchando ou correndo, e o solto, oscilante ou saltitante ritmo feminino da dança: o contraste entre a rápida marcha 'controlada' e a 'abandonada' giga; entre o 'formal' *galop* e a precipitada tarantella.

Mas esta antítese só funciona *quando outras coisas são iguais*. Quando tensões tonais, tempo, volume, e fraseado funcionam no sentido oposto, eles fazem com que qualquer distinção entre tempo duplo e triplo fique praticamente sem sentido.

A segunda função expressiva da dimensão tempo – acento rítmico – necessita pouca explicação. Ritmo, ajudado (freqüentemente muito pouco) pelo volume mais intenso, lança luz sobre o tempo 'forte', ou sobre o tempo fraco pelo procedimento conhecido como síncopa. Em qualquer caso, o modo no qual o acento funciona é perfeitamente claro: ele lança ênfase sobre uma dada nota no esquema de tensões tonais, e assim qualifica a

expressão emocional de uma figura musical de duas ou mais notas. Assim, no caso da figura de duas notas mencionada anteriormente como sendo *expressiva de uma erupção de angústia* (sexta menor descendente à dominante), o acento freqüentemente ocorre na sexta menor, a nota dissonante, como na canção 'Erl King' de Schubert – 'meu pai, meu pai', enfatizando o efeito de angústia:

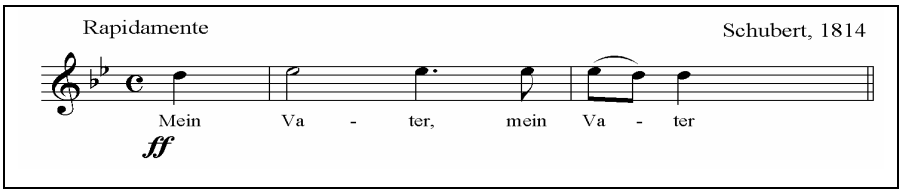


Figura 4.17. *The Language of Music*, exemplo 48, página 98.

Mas quando a mesma figura ocorre com o acento sobre a dominante – a nota consonante – a angústia é menos enfatizada, como na primeira frase vocal da canção 'Gretchen at the Spinning Wheel' de Schubert – 'Minha paz se foi':

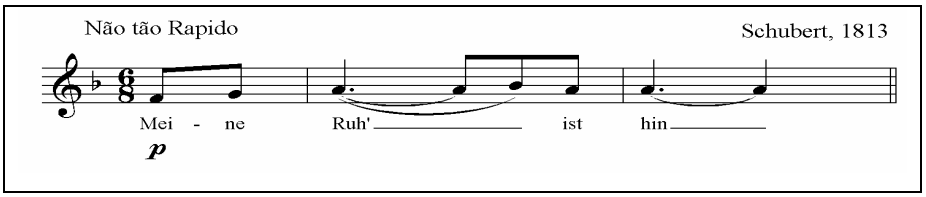


Figura 4.18. *The Language of Music*, exemplo 49, página 99.

Note-se o efeito do nível dinâmico mais suave, o tempo mais lento e o saltitante ritmo 6/8.

O principal poder expressivo disponível na dimensão tempo é o *andamento* – a velocidade na qual a música se move. A equação é simples aqui: quanto mais rápido, mais *animação*. O efeito do tempo sobre a expressão emocional é mais importante, uma vez que cada emoção básica pode ser experimentada em muitos níveis de animação diferentes. Assim, a alegria expressa por certa progressão de tensões tonais pode ser tumultuosa se for um *allegro*; fluente se *moderato*; serena se *adagio*; o desespero expresso por outra progressão pode ser histérico se em andamento *presto*, ou resignado, se em andamento *lento*. Um único exemplo será suficiente: retornando a nossa figura de duas notas (sexta

menor caindo na dominante), compare seu uso em tempo rápido na canção 'The Erl king' de Schubert (figura 4.17 acima) com seu uso em tempo lento no *Crucifixus* da Missa em Si menor de Bach (figura 4.19 abaixo).

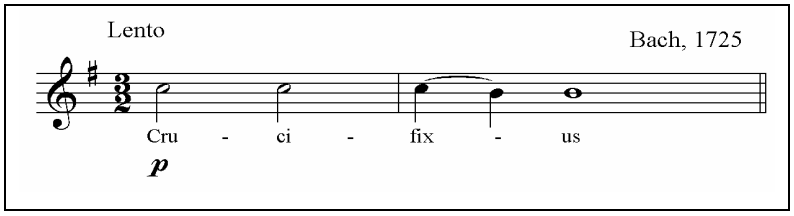


Figura 4.19. *The Language of Music*, exemplo 50, página 99.

Outro fator fortemente expressivo na dimensão tempo é a antítese entre um movimento rítmico *regular*, *uniforme* e um *irregular* – entre uma sucessão de colcheias, por exemplo, e uma progressão feita de colcheias pontuadas mais semicolcheias. O efeito do ritmo regular – aquele de um liso, desimpedido fluxo de qualquer emoção particular – é tão óbvio que não necessita comentários; mas ritmos pontuados funcionam de maneira mais complexa.

Em tempo rápido, ritmos pontuados dão enorme tensão e energia à já animada expressão emocional (primeiro movimento da Sétima Sinfonia de Beethoven e algumas passagens no *finale* são exemplos supremos).

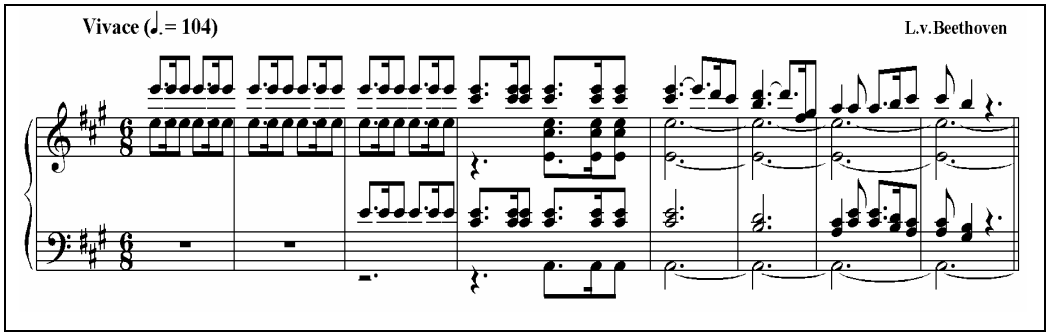


Figura 4.20. Beethoven, Sinfonia nº7, I –Vivace, compassos 1 a 8. Redução para piano do autor.

Mas em tempos lentos eles funcionam de várias maneiras.

(1) Suavemente, no modo menor, eles dão um exausto, arrastado sentimento à expressão emocional; Eles algumas vezes descrevem, ao mesmo tempo, o arrastar de pés na

marcha fúnebre, ou no Caminho da Cruz: por exemplo, a marcha fúnebre da sinfonia *Eroica*, e 'Komm, süsses Kreuz' na Paixão São Mateus de Bach.

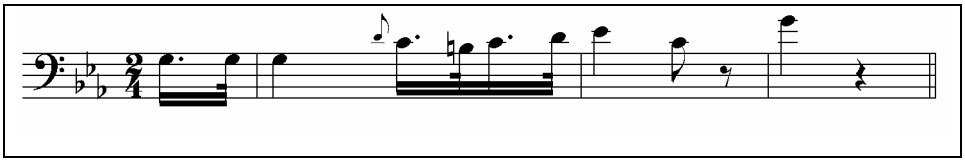


Figura 4.21. Beethoven, Sinfonia nº 3, 2º movimento. Compassos 1 a 3.

(2) Ruidosamente, no modo menor, eles fazem brotar sentimentos graves e solenes conectados com a tragédia: por exemplo, a abertura do *Messias* de Haendel, ou o 'Quitollis' na Missa em Dó menor de Mozart.

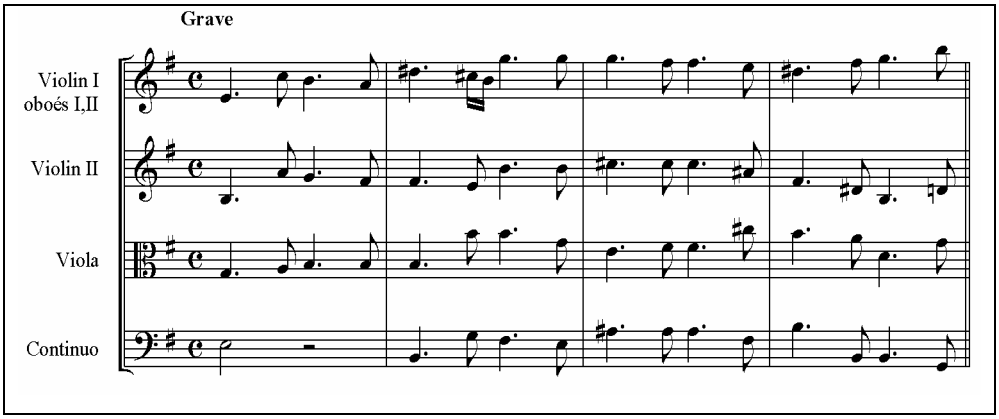



Figura 4.22. Haendel. Oratório *Messias*. Abertura, compassos 1 a 4.

(3) Suavemente, no modo maior, eles dão um alegre charme à música: por exemplo, a ária da *Water Music* de Haendel, e o movimento siciliano nas variações St. Anthony de Brahms.

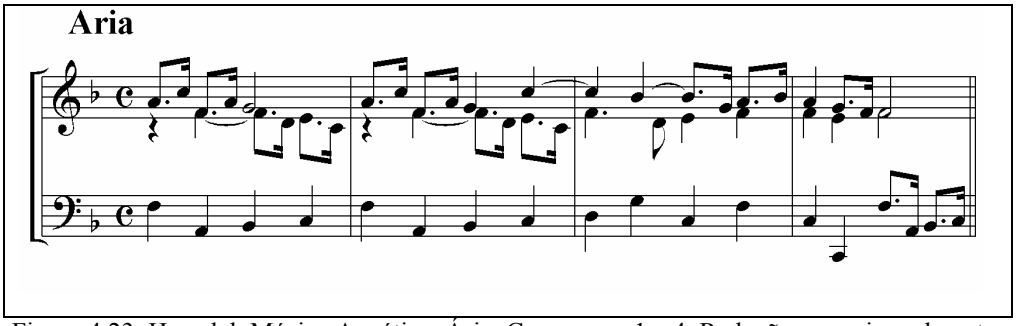



Figura 4.23. Haendel. Música Aquática, Ária. Compassos 1 a 4. Redução para piano do autor.

(4) Ruidosamente, no modo maior, eles produzem uma impressão de pompa e esplendor, ou coragem e confidência (os dois são ligados por associações reais e militares, e o ritmo aqui é derivado do tambor cerimonial militar); por exemplo, a típica abertura Francesa, ou 'Lift up your heads, O ye gates' no *Messias*, ou 'I am he that comforteth; be not afraid' de *Elijah*.

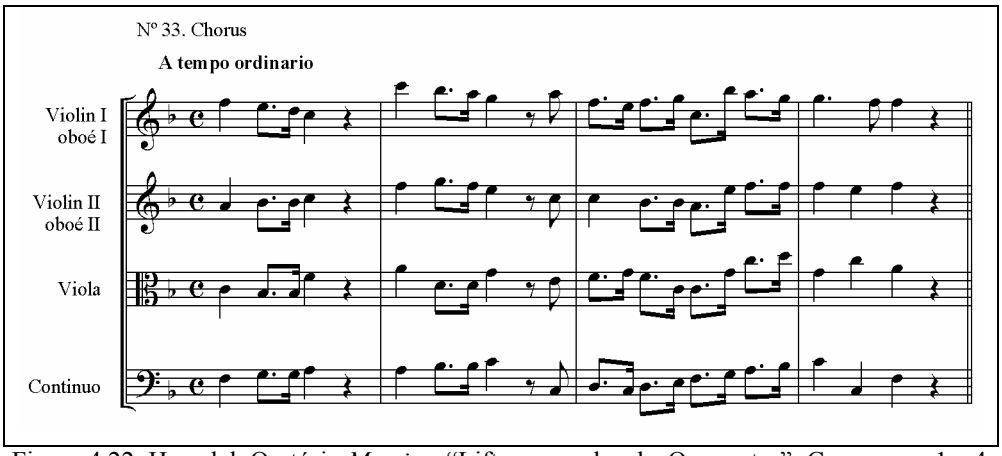



Figura 4.22. Haendel. Oratório *Messias.* "Lift up your heads, O ye gates". Compassos 1 a 4.

Existem muitas modificações sutis desses quatro procedimentos gerais, e muitas interações entre eles e os outros agentes qualificadores (eles são consideravelmente afetados pela antítese de tempo duplo-triplo, por exemplo); mas em geral, podemos dizer que as notas pontuadas funcionam principalmente nas formas descritas acima. As exceções importantes são que (1) e (3) podem intercambiar-se, da mesma maneira que o 'aprazível' modo maior é debilitado por suas tensões mais melancólicas, num tempo lento, e o

‘doloroso’ modo menor se tornar simplesmente ‘sério’ pelo uso da terça menor, num tempo não tão lento.

ALTURA

Os efeitos *expressivos* da subida e descida em altura são:

(1) A subida no modo maior normalmente expressa uma emanação de um sentimento de prazer. Isto pode ser:

- Uma excitada afirmação de alegria (rápido e forte – o clímax da Abertura *Leonora nº 3* de Beethoven);
- Uma suprimida, omitida excitação alegre (rápida e fraco – a passagem de elaboração no Ato 2 do *Tristão*, onde Isolda vê Tristão se aproximar);
- Uma calma, enfática afirmação de alegria (lenta e forte – o *Gratias* da Missa em Si menor de Bach);

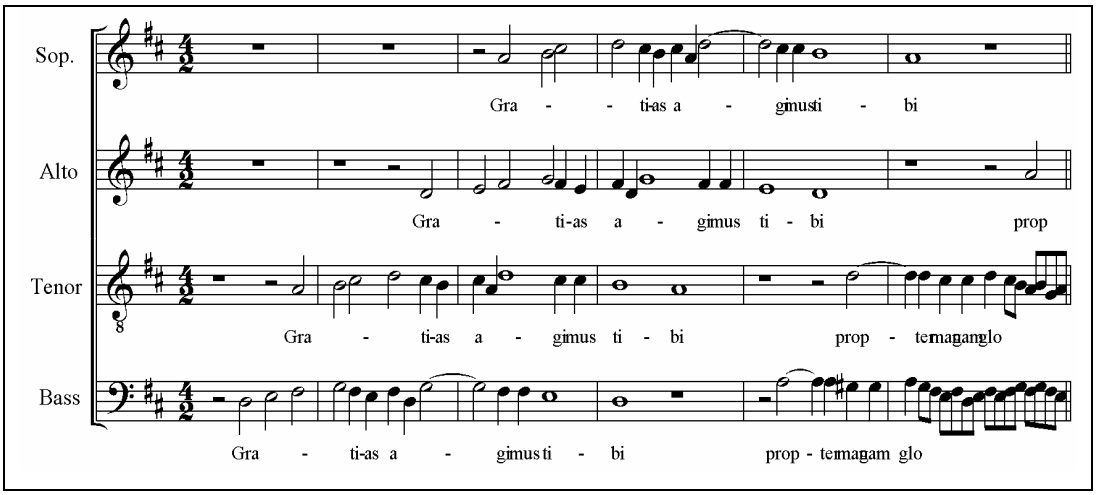


Figura 4.23. Bach, Missa em Si menor, *Gratias agimus tibi*. Compassos 1 a 6.

- Ou, uma calma, quieta, aspiração alegre (lento e fraco – o final da Quinta Sinfonia de Vaughan Williams)

(2) A descida no modo maior normalmente expressa um sentimento de prazer 'introspectivo'. Isto pode ser:

- Uma aceitação de conforto suavizante (lento e fraco – 'Awake, sweet Love, thou art returned; my heart which long in absence mourned now lives in perfect joy', de Dowland);
- Uma majestosa e triunfante aceitação de alegre preenchimento (lento e forte – 'Lift up your heads, o ye Gates, and be ye lift up, ye everlasting doors, and the King of Glory shall come in', do *Messias* de Haendel);
- Uma excitada, triunfante aceitação de preenchimento (rápido e forte – o desfecho da primeira Sinfonia de Mahler).

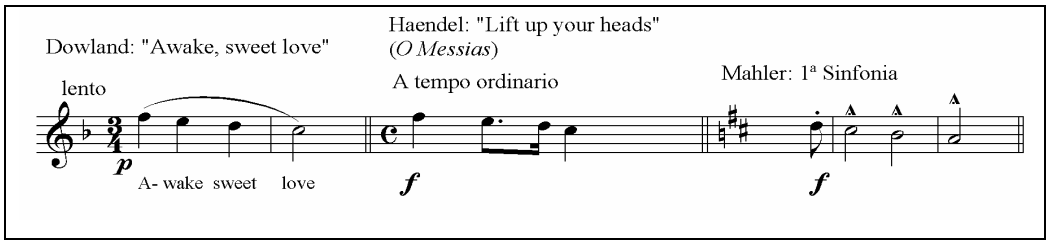



Figura 4.24. *The Language of Music*, exemplo 6, página 39.

(3) A subida no modo menor normalmente expressa uma emanação de dor. Isto pode ser:

- Uma excitada, agressiva afirmação de, e/ou protesto contra, um sentimento doloroso (rápido e forte – o tema ascendente no baixo acompanhando o terrível choro de raiva e protesto de Wotan no Ato 2 de *a Walquíria*, 'o heilige Schmach');
- Uma forte auto-afirmação heróica contra a iminente tragédia (também rápido e forte – o motivo da 'Walquíria' da mesma obra). Nestes dois casos, as tensões tonais (sexta menor e harmonia cromática em um, e simples terça menor no outro) são as bases da diferença;

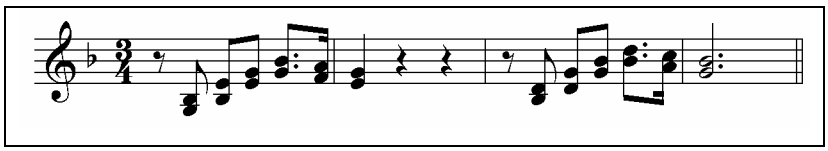


Figura 4.25. Wagner. Motivo de *A Walquíria.*

- Uma suprimida excitação dolorosa (rápido e fraco – o murmúrio de Osmin, impotente fúria contra Pedrillo, na seção em lá menor de sua música no *Rapto do Serralho* de Mozart);
- Uma reprimida asserção de tristeza (lento e fraco – a abertura da Paixão São Mateus de Bach).

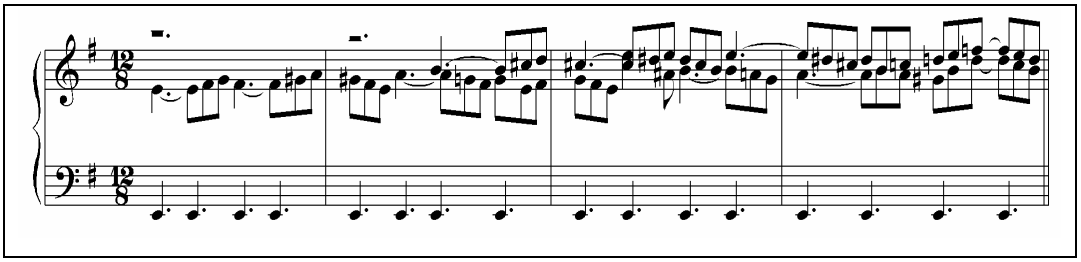


Figura 4.26. Bach. Paixão Segundo São Mateus. Abertura. Compassos 1 a 4.

(4) A descida no modo menor normalmente expressa um sentimento 'introspectivo' de dor. Isto pode ser:

- Um desespero impetuoso (lento e forte – a abertura do *Finale* da Sinfonia *Patética* de Tchaikovsky);

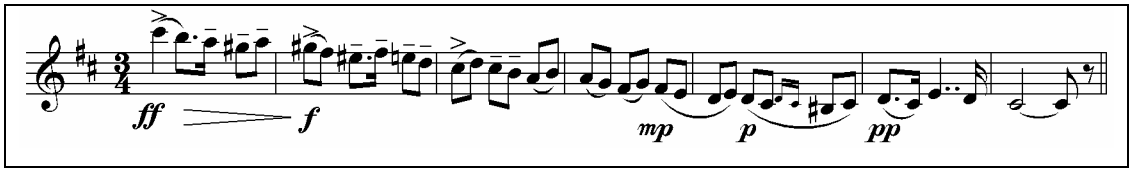


Figura 4.27. Tchaikovsky. Sinfonia nº 6 – "Patética". Finale. (Flautas).

- Um poderoso sentimento de sujeição ao destino (também lento e forte – o motivo 'Treaty' no *Anel*, ou a escala descendente próxima ao final da Quarta

Sinfonia de Tchaikovsky). As tensões tonais e o fraseado formam a base da diferença: a *Patética* usa harmonia cromática e *legato*; o exemplo de Wagner e a Quarta de Tchaikovsky são diatônicos e *non legato*. O mesmo sentido de sujeição ao destino pode ser expresso pela combinação rápido-forte (a abertura da Quinta Sinfonia de Beethoven), o tempo mais rápido expressando maior agitação.

Existe outro procedimento na dimensão altura que deve ser examinado brevemente – o **salto de quinta ou maior.** Naturalmente, isto dá um impulso a mais à emoção interessada.

- O salto ascendente é freqüentemente usado para expressar paixão física, seja em Mozart ('Dies Bildnis' em *A Flauta Mágica*), Wagner (frase de abertura do *Tristão*) ou Britten ('Her breast is harbour too' em *Peter Grimes*); e, é claro, pode também expressar alegria violenta, aspiração, protesto, triunfo, ou medo, dependendo das tensões tonais envolvidas.

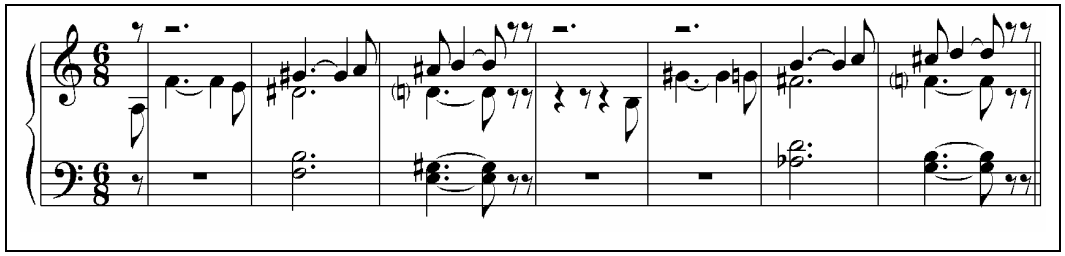



Figura 4.28. Wagner. *Tristão e Isolda*. Prelúdio. Compassos 1 a 7 (redução do autor).

- Saltos descendentes são freqüentemente usados para expressar torrentes dos mais submissos tipos de emoção (consolação de Isolda por Brangaene no Ato 1 do *Tristão* está repleta deles); embora eles também possam expressar uma repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero. Um notável exemplo de saltos ascendentes e descendentes usados em conjunção é a abertura de *O Cavaleiro da Rosa* de Richard Strauss, com seu primeiro tema saltando

ascendentemente para o assertivo personagem masculino, Oktavian, e seu segundo tema, saltando descendentemente, representando a personagem feminina submissa, Marschallin.

É possível que a mistura de alturas ascendentes e descendentes ocorra de forma tão sutil numa música que nenhuma grande intenção expressiva na dimensão da altura seja imediatamente discernível. Dentro das limitações de registro, a altura tende a oscilar de acordo com o fluxo e refluxo das emoções expressas.

A expressão de estados neuróticos da mente através da excessiva flutuação de altura e de saltos muito amplos.

A não flutuação da altura é expressa notas repetidas ou repetições de uma única nota.

- Repetições lentas têm nível de animação baixo, sem sentido de emoção externa ou interna, somente de monótono desalento ou morte. Exemplo: marcha fúnebre ou música conectada com idéia de morte.
- Repetições rápidas têm nível de animação alto, sem sentido de emoção externa ou interna, somente um efeito de contínua excitação sem ação. Exemplo: usada no início da obra, deixa o ouvinte impaciente/ansioso pelo que está por vir.
- Repetições moderadamente rápidas em tempo médio transmitem um sentido de continuidade monótona, uniforme, mais do que calma.
- Repetições rápidas e suaves em tempo lento (*tremolo*) criam máximo mistério e expectativa.

Altura funcionando como uma região absoluta (registro).

- Extensão "normal" da música corresponde à gama completa da voz humana.
- Passagem acima do registro produz efeito de luminosidade, rarefação, do etéreo, da transcendência.
- Passagem abaixo do registro evoca sentimentos de escuridão, peso, do terreno ou do mal.

Cor tonal (*tone-colour*)

- Análoga ao volume como elemento expressivo.
- Principal meio de caracterização dramática.

Textura

- É uma função da dimensão altura – profundidade em altura – mas normalmente é absorvida tornando-se uma função de caracterização de *cor tonal.*
- Conexões:
    - Textura densa com ênfase emocional
    - Textura esparsa com "suavidade" emocional
    - Textura esparsa de vazio emocional
    - Textura "alucinatória" de delírio
    - Textura "aveludada" de sensualidade
    - Textura clara, dura, de ironia e realismo

Alguns termos básicos do vocabulário musical

A seguir, apresentamos de forma resumida os principais termos expressivos delineados no capítulo 3 do livro *The language of Music* de Deryck Cooke.

A exposição dos termos expressivos e seus possíveis significados ocorre sem qualquer desdobramento ou comentário, visto que nossa intenção é a utilização desses termos expressivos como convenções para posterior interpretação e aplicação na análise de música fílmica.

Os exemplos musicais de cada termo são apresentados de forma pura, abstrata, sintética, levando em consideração apenas o parâmetro altura.

Em cada exemplo os números entre parênteses sob figuras de semínima indicam possíveis notas intervenientes, sem alterar o significado do termo expressivo.

MOVIMENTO ASCENDENTE 1 – (2) – 3 – (4) – 5 NO MODO MAIOR

O movimento melódico ascendente é a expressão de uma emoção aparente, visível, externa; tecnicamente, a tônica é o ponto de repouso, do qual se inicia e para o qual se retorna; que a dominante é a nota de intermediação, em direção à qual se inicia e partir da qual se retorna; e estabelecemos que a terça maior é a nota que 'olha para o lado brilhante das coisas', a nota do prazer, da alegria. Tudo poderia sugerir que a ascensão da tônica para a dominante através da terça maior – ou em outras palavras, estender-se a terça maior como uma subida melódica 1-3-5 – é a expressão de uma visível, ativa, assertiva emoção de alegria.

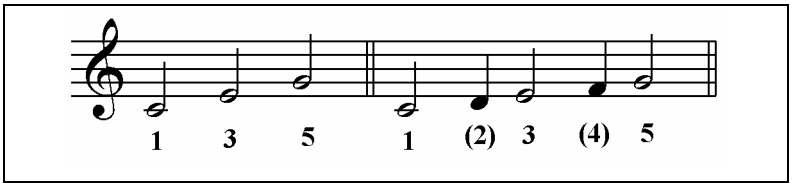


Figura 4.29. Movimento ascendente 1 - (2) - 3 - (4) - 5 no modo maior.

MOVIMENTO ASCENDENTE 5 – 1 –(2) – 3 NO MODO MAIOR

O salto da dominante para a tônica e dali, para a terça maior, com ou sem a segunda interveniente, é igualmente expressivo de uma emoção de alegria aparente, visível, externa. Pode-se dizer que é um sinônimo parcial do 1-3-5, como a palavra 'alegria' é um sinônimo parcial da palavra 'felicidade'. Em geral, podemos dizer que o 5-1-3, objetivando a terça maior, é mais expressivo da alegria pura e simples; e o 1-3-5, lançando mais distante a partir da tônica, mais expressivo de um sentido de exuberância, triunfo ou aspiração.

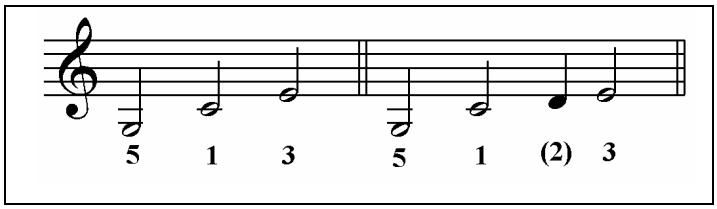


Figura 4.30. Movimento ascendente 5 - 1 - (2) - 3 no modo maior.

MOVIMENTO ASCENDENTE 1 –(2)- 3 –(4)– 5 NO MODO MENOR

Substituindo a terça maior pela menor na progressão 1-3-5, esperaremos encontrar a frase resultante expressiva de um aparente, visível, externo sentimento de dor – uma asserção de tristeza, uma queixa, um protesto contra o infortúnio – e não seremos desapontados.

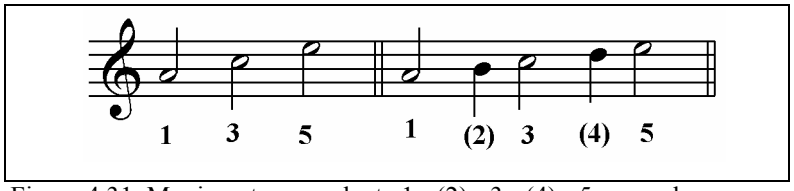



Figura 4.31. Movimento ascendente 1 - (2) - 3 - (4) - 5 no modo menor.

MOVIMENTO ASCENDENTE 5 – 1 –(2)- 3 NO MODO MENOR

Se a versão maior do movimento 5-1-3 reforça a alegria pura e simples, almejando a terça maior, a versão menor expressa a tragédia pura, objetivando a terça menor. E o mover-se a cima firmemente e decisivamente da dominante mais grave, via tônica, para a terça menor, dá um forte sentimento de coragem, no qual audazmente reconhece a existência da tragédia e salta para frente (para cima) até o foco dela, como os compositores têm realizado.

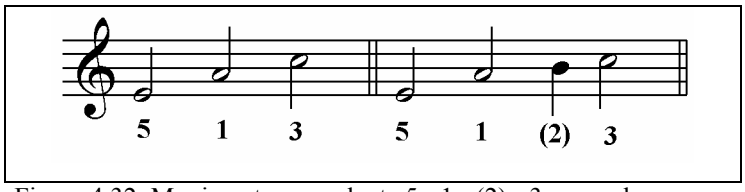



Figura 4.32. Movimento ascendente 5 - 1 - (2) - 3 no modo menor.

MOVIMENTO DESCENDENTE 5 –(4)- 3 –(2)- 1 NO MODO MAIOR

Se a descida em altura expressa emoção interna, descer da externa dominante até o ponto de repouso, a tônica, através da terça maior, naturalmente transmitirá um sentido de experimentar a alegria passivamente, isto é, aceitando ou acolhendo as bençõe, o alívio, a consolação, a confiança restabelecida ou o preenchimento, junto com um sentimento de 'ter chegado em casa'.

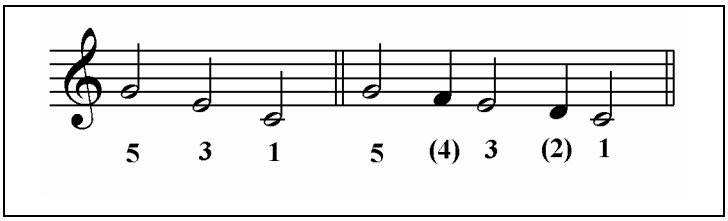


Figura 4.33. Movimento descendente 5 – 3 – 1 no modo maior.

MOVIMENTO DESCENDENTE 5 –(4)- 3 –(2)- 1 NO MODO MENOR

Substituindo a terça maior pela terça menor na progressão descendente 5-3-1, temos uma frase que tem sido muito usada para expressar uma 'dolorosa emoção interna, num contexto de finalidade: aceitação de, ou submissão à aflição, tristeza; abatimento e depressão; sofrimento passivo; e o desespero conectado com morte.

O essencial sentimento da progressão descendente 5-3-1 no modo menor é de um passivo desprender-se da alegria da vida, em vários graus, o último sendo o rejeitar a vida completamente em favor da morte.

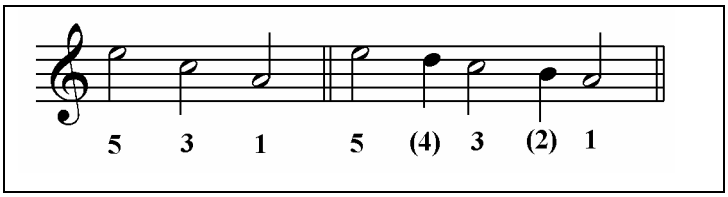


Figura 4.34. Movimento descendente 5 – 3 – 1 no modo menor.

MOVIMENTO EM ARCO 5 – 3 –(2)- 1 NO MODO MENOR

Ascender da dominante grave, por sobre a tônica, para a terça menor, e voltar a descer em direção à tônica com ou sem a segunda interveniente, transmite o sentimento de uma passional irrupção, explosão de dor, que não protesta mais, mas que cai na aceitação – um fluxo e refluxo de aflição, tristeza. Não sendo nem um completo protesto, nem uma completa aceitação, tem um efeito de inquieta tristeza.

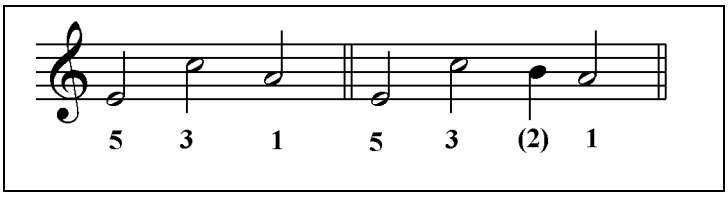


Figura 4.35. Movimento em arco 5 – 3 – 1 no modo menor.

MOVIMENTO 1 – (2) – 3 – (2) – 1 NO MODO MENOR

Basear um tema sobre a tônica, movendo-se em direção à terça menor e retornando imediatamente é 'olhar para o lado escuro das coisas' num contexto de imobilidade, nem subindo a um protesto, nem caindo de volta à aceitação. Compositores têm usado freqüentemente essa progressão para expressar pensamentos mórbidos, uma obsessão com sentimentos tristes, um medo de armadilhas, ou um sentido de inescapável perdição, especialmente quando é repetida várias vezes.

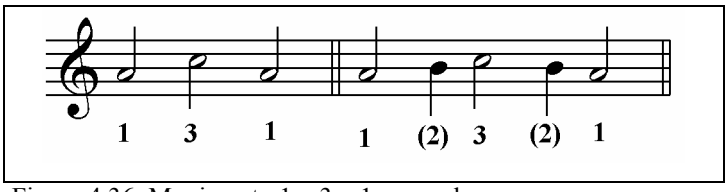



Figura 4.36. Movimento 1 – 3 – 1 no modo menor.

MOVIMENTO (5) – 6 – 5 NO MODO MAIOR

A sexta maior é freqüentemente usada como um trampolim melódico numa ascensão da dominante para a tônica, em qual caso sua expressiva identidade é fundida num padrão geral com a 'otimista' sétima maior; mas sua função expressiva mais individual é sua relação com a dominante em conexão com a tríade maior abaixo. Esta relação toma várias formas, algumas das quais são mostradas abaixo.

Quando tem o efeito de tender-se, inclinar-se em direção à sexta, lentamente, e cair de volta novamente: um sentido de alegre serenidade, com um leve elemento de desejo ou súplica.

A forma mais comum da progressão (5)-6-5, a *appoggiatura* 6-5, produz o efeito de erupção de prazeroso desejo.

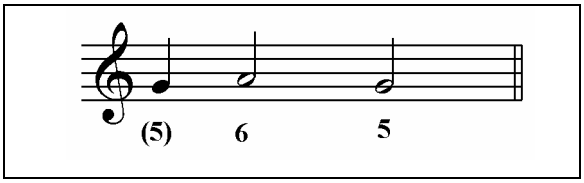


Figura 4.37. Movimento (5) – 6 – 5 no modo maior.

MOVIMENTO (5) – 6 – 5 NO MODO MENOR

A principal e quase que única função expressiva da sexta menor é atuar como uma *appoggiatura* sobre a dominante, dando o efeito de uma erupção de angústia. Este é o mais amplamente usado de todos os termos da linguagem musical: dificilmente pode-se encontrar uma página de música de 'aflição' de qualquer compositor tonal, de qualquer período sem encontrá-la várias vezes.

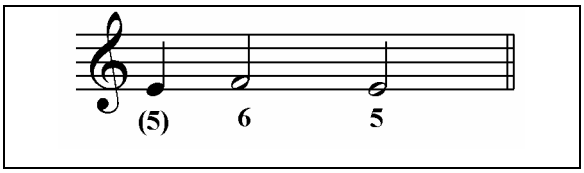


Figura 4.38. Movimento (5) – 6 – 5 no modo menor.

MOVIMENTO 1-2-3-2 NO MODO MENOR

Este termo é realmente uma fusão da escura relação entre a tônica e a terça menor, e (harmonizando a terça como uma sexta menor da dominante) o efeito emocional da progressão 6-5 no menor.

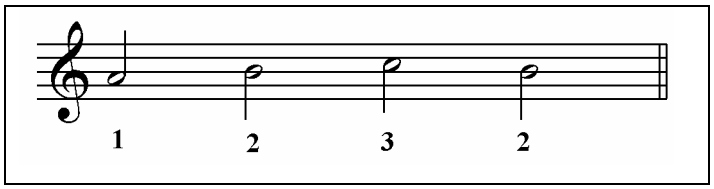


Figura 4.39. Movimento 1-2-3-2 no modo menor.

MOVIMENTO 1 - (2)-(3)-(4)- 5 – 6- 5 NO MODO MAIOR

A progressão maior ascendente 1-3-5, com a frase 5-6-5 embutida, é um dos termos da linguagem musical mais amplamente usados; quase sempre é empregado para expressar a pureza e inocência dos anjos e crianças, ou algum fenômeno natural que possui as mesmas qualidades aos olhos dos homens. Isto não é surpreendente, se considerarmos que a frase confina-se inteiramente aos elementos alegres da escala, e sendo ascendente é, conseqüentemente, uma afirmação de máxima alegria. É, de fato, expressiva de uma

absoluta felicidade que nunca pode ser experimentada na vida humana civilizada, mas somente por selvagens, crianças, animais ou pássaros, ou santos ou seres imaginários abençoados. Expressando as emoções normais da vida, o homem tem corroído a alegria do sistema maior por meio das suspensões patéticas 4-3 e 8-7, ou por meio de tensões cromáticas, e ao menos metade do tempo olha para o lado mais escuro com o sistema menor: 1-3-5-6-5 no modo maior é colocado à parte para estados de pura benção.

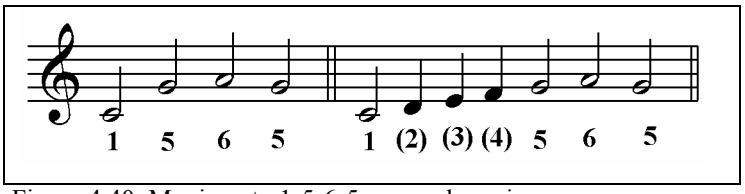



Figura 4.40. Movimento 1-5-6-5 no modo maior.

MOVIMENTO 1 – (2)-(3)-(4) - 5 – 6 – 5 NO MODO MENOR

A versão menor do termo precedente, confinando-se às duas notas 'dolorosas' básicas da escala num contexto triádico, expressa claramente uma poderosa asserção de fundamental infelicidade – o 'protesto' de 1-3-5 sendo estendido até a 'angústia' do 5-6-5.

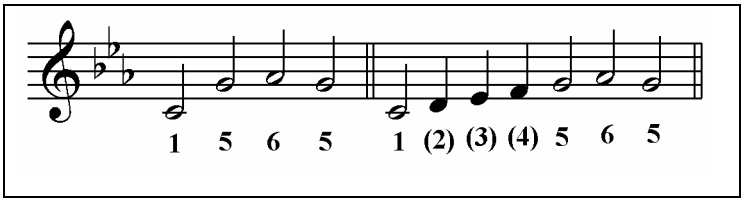


Figura 4.41. Movimento 1-5-6-5 no modo menor.

MOVIMENTO 8-7-6-5 NO MODO MAIOR

Cair da tônica para a dominante, tomando as 'otimistas' sétima e sexta maiores, é expressar uma aparente, visível, externa emoção de alegria, uma aceitação ou acolhida de conforto, consolação, ou preenchimento. O ter mo é claramente um quase sinônimo do maior 5-4-3-2-1, com o qual ele freqüentemente se combina numa escala maior

descendente, na forma em que as figuras triádicas ascendentes 1-3-5 e 5-3-1 combinam-se e misturam-se. Contudo, quando é usado separadamente, o fato de ele terminar na dominante dá um sentimento mais aberto, continuando em direção ao futuro, comparado com o 5-3-1, que sugere finalidade.

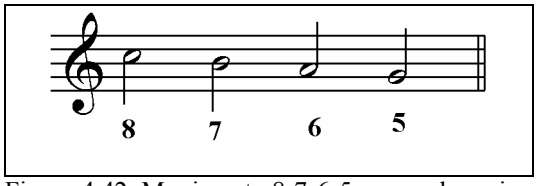



Figura 4.42. Movimento 8-7-6-5 no modo maior.

MOVIMENTO 8-7-6-5 NO MODO MENOR

Cair da tônica para a dominante, tomando a 'pesarosa' sétima menor e a 'angustiada' sexta menor, expressa claramente uma emoção dolorosa interna, uma aceitação de, ou complacente tristeza; sofrimento passivo; e o desespero conectado com morte. Igualmente à forma maior, é um quase sinônimo do 5-4-3-2-1, e freqüentemente funde-se com ele; mas novamente, quando é usado em sua própria razão, tem um sentimento aberto, de continuidade (desespero sem fim) enquanto que 5-4-3-2-1 sugere finalidade (a morte em si mesma).

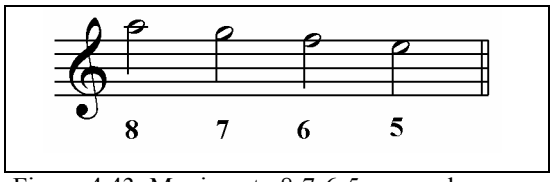



Figura 4.43. Movimento 8-7-6-5 no modo menor.

A ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE

Para completar nossa consideração dos dezesseis termos básicos mais simples da linguagem musical, é necessário mencionar a escala cromática descendente, que é essencialmente a descida menor 8-7-6-5 com preenchimento de semitons intervenientes, mais ou menos a descida no menor 5-4-3-2-1, tratada igualmente. O efeito de preencher os espaços é para fazer a 'desesperada' descida mais cansada, enfadonha, e para aumentar o elemento de dor através de cada possível tensão cromática.Tal consideração geral poderia sugerir que este lento, gradual declínio doloroso, expressa o sentimento da vida se esgotando completamente.

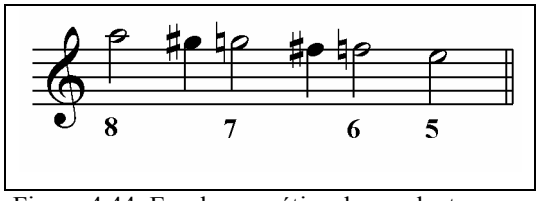


Figura 4.44. Escala cromática descendente.

Existem, é claro, muitos outros termos da linguagem musical que não foram considerados. Por exemplo, o termo no modo maior, começando em várias notas, que sobe três graus, repete e acentua a última, e cai uma quinta, uma sexta ou sétima; que expressa, se aceitarmos o instinto dos compositores, um sentimento de apaixonado amor.

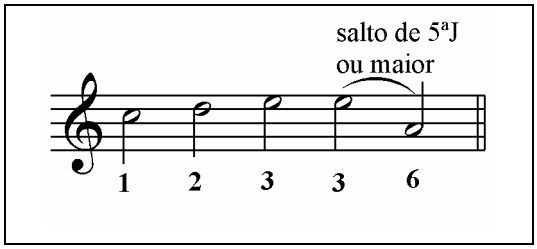


Figura 4.45. Expressão de apaixonado amor.

Existe também o termo ‘lullaby’ que se move entre a terça maior e a dominante.

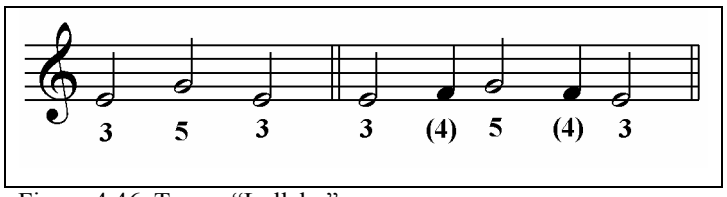


Figura 4.46. Termo “Lullaby”.

O expressivo efeito de uma descida melódica no maior, e particularmente dos termos básicos descendentes no maior 5-4-3-2-1 e 8-7-6-5, é descrito como ‘um visível sentimento de alegria e ‘uma aceitação de conforto, alívio, confiança restabelecida, ou preenchimento’. Isto é somente metade da estória, uma vez que a partir dessas qualidades expressivas outras igualmente importantes surgem – um sentido de confidência – que se torna particularmente notável quando o volume aumenta e o fraseado é mais ‘staccato’ ou acentuado. É claro, é um tipo de confidência diferente daquele expresso pela música ascendente maior: é a confidência impulsiva que toma por certo que todas as dificuldades acabaram, oposta à ativa, assertiva, confidência que parte para superar quaisquer dificuldades que possam existir.

Capítulo 5. Análise de partituras

Este capítulo analisa partituras de músicas que acompanham cenas de amor.

A análise de cada exemplo é feita em etapas:

1) Apresentação do filme constando do título do filme no Brasil, título original, data, direção, intérpretes/personagens, compositor musical e comentários gerais sobre o filme.

2) A verificação (ou não) das convenções musicais do Melodrama, que recordamos a seguir: (a) Uso de melodia lírica de "grande fôlego"; (b) Harmonias exuberantes, impetuosas e complexas, e uso de acordes de "côr"; (c) Instrumentação: piano, cordas, solos instrumentais; (d) Tempo e compasso de valsa; (e) Melodramas de emoções reprimidas: padrões formais mais estritos.

3) A investigação dos procedimentos musicais utilizados na composição desses temas. Em outras palavras, a análise musical propriamente dita, que buscará determinar aspectos da estrutura melódico-motívica e da estrutura fraseológica dos temas musicais. O principal aspecto abordado nesta etapa é a construção melódica. A repetição simples, a repetição transposta e adaptada e a manipulação de fragmentos melódicos ou unidades motívicas menores são procedimentos que garantem maior coesão, maior unidade à peça musical. Segundo Schoenberg, "usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência de discurso".[72]

Essa organicidade musical, aliada às imagens, é muito útil na construção da narrativa cinematográfica, pois além de contribuir com a expressão afetiva da cena, pode funcionar como transição unindo cenas diferentes, entre outras funções. Claudia Gorbman faz importantes considerações a esse respeito no seu livro *Unheard Melodies*: "Pela

[72] SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* Tradução: Eduardo Seincman. (São Paulo: Edusp, 1991). Página 35.

repetição e variação do material musical e da instrumentação, a música auxilia na construção da unidade formal e narrativa".[73]

4) A análise dos termos expressivos da linguagem musical segundo a orientação de Deryck Cooke em seu livro *The Language of Music*. Nem sempre esses termos expressivos são evidentes numa partitura. Em muitos casos, a elaboração ou figuração melódica oculta tais termos. Assim, com o intuito de desvendar tais elementos, procedemos a uma redução ou decomposição da melodia desses temas a estruturas melódicas básicas.[74]

Esta etapa visa extrair as estruturas melódicas essenciais dos temas musicais que possam ser identificadas como "convenções" que sugerem ou enfatizam as emoções suscitadas pela cena amorosa. Desta forma, faz-se possível a verificação da eficácia (ou não) da trilha musical na interação com os demais elementos que constituem narrativa audiovisual.

A escolha da filmografia analisada é eclética, quanto ao gênero e à localização histórica do filme. Os filmes foram separados em grupos, segundo a situação amorosa dentro da narrativa fílmica. Os grupos são:

GRUPO 1: ROMANCE E TRAGÉDIA. Constituído de filmes do gênero "Romance" propriamente dito, onde o amor se consuma, mas a relação amorosa termina de forma trágica. Estão neste grupo os seguintes filmes: *Romeu e Julieta* (1968), *Love Story – Uma estória de amor* (1970), *Em algum lugar do passado* (1980).

GRUPO 2: ROMANCE E SUSPENSE. Este grupo reúne filmes do gênero "Suspense", mas que contam com boa dose de romantismo em suas narrativas. Em outras palavras, são estórias que envolvem a investigação de um crime (assassinato) e amor. Separamos neste grupo os filmes *Vertigo (Um corpo que cai*, 1958) e *Laura* (1944).

GRUPO 3: ROMANCE E *GANGSTER.* O único filme deste grupo, *O Poderoso Chefão - parte I* (1972), tem em sua narrativa ingredientes como o crime e a morte (sem, contudo, envolver mistério e investigação), misturados a elementos do romance. A relação entre romance e tragédia permanece.

---

[73] "…via repetition and variation of musical material and instrumentation, music aids in the construction of formal and narrative unity". GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. Página 73.

[74] Neste processo são utilizadas algumas ferramentas da Análise Schenkeriana (nota do autor).

GRUPO 4: ROMANCE E SEPARAÇÃO. Este grupo reúne filmes cuja estória envolve romance e separação final do casal, provocada por circunstâncias outras que não a morte. Reunimos neste grupo os filmes *Casablanca* (1943), *Doutor Jivago* (1965), *Os Girassóis da Rússia* (1970), *Verão de 42* (1971), e *Cinema Paradiso* (1989).

GRUPO 5: ROMANCE E FINAL FELIZ. Este grupo é constituído por filmes onde a relação amorosa é plena ao final da narrativa. Fazem parte deste grupo os seguintes filmes: *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Bonequinha de Luxo* (1961), *Moscou contra 007* (1963), *Blade Runner - O caçador de Andróides* (1982) e *Star Wars II: O Ataque dos Clones* (2002).

GRUPO 1: ROMANCE E TRAGÉDIA

Começaremos com o grupo de filmes chamados "Romances", nos quais a relação amorosa termina de forma trágica. Neste grupo, reunimos os seguintes filmes: *Romeu e Julieta* (1968), *Love Story – Uma estória de amor* (1970), *Em algum lugar do passado* (1980).

ROMEU E JULIETA

Baseado na obra homônima de William Shakespeare, o filme ***Romeu e Julieta*** (*Romeo & Juliet*, 1968) é dirigido por Franco Zeffirelli e estrelado por Olivia Hussey (Julieta) e Leonard Whiting (Romeu). A trilha musical é assinada por Nino Rota.

O filme narra a estória de amor e tragédia entre dois jovens de famílias inimigas, os Capuletos e os Montecchios, da cidade de Verona, Itália.

O jovem Romeu Montecchio vai, com os amigos, a uma festa na casa dos Capuletos. Lá, conhece Julieta, filha da família rival. Eles se apaixonam, mas sabem que suas famílias jamais permitirão que esse amor se realize.

O tema de amor de ***Romeu e Julieta***, também composto por Nino Rota, aparece como uma inserção diegética, com um texto agregado, na seqüência da festa na casa dos Capuletos em que Romeu e Julieta se encontram pela primeira vez, e se apaixonam.

A partir dessa cena, o tema de amor (como música não-diegética, sem texto) sublinha quase todas as cenas de amor envolvendo o jovem casal.

ROMEU E JULIETA: CONVENÇÕES DO MELODRAMA

A convenção musical pertinente ao Melodrama que está presente de forma mais nítida é o tempo moderado com compasso de valsa.

As outras convenções não são estabelecidas de forma clara, ou simplesmente não estão presentes.

A instrumentação também segue as convenções do Melodrama, porém, com uso mais contido. Na prática, observa-se um bom uso da seção de cordas, que se alternam com solos de flauta com acompanhamento de harpa, sem explorar grandes sonoridades, nem a rica paleta orquestral do Romantismo. Em suma, podemos afirmar se tratar de uma instrumentação quase camerística.

O padrão formal é muito simples e estrito. A correspondência entre forma estrita e melodrama de emoções reprimidas também é parcial, visto que, a "repressão" é externa aos personagens centrais que manifestam seu amor desde o início.

Não há uso de harmonias exuberantes, impetuosas ou complexas. Pelo contrário, a harmonia é basicamente triádica, com forte sentido modal.

Do ponto de vista melódico, cada seção está baseada numa idéia motívica que se repete. A irregularidade métrica ocorre por meio de extensões e, embora não ocorra o adiamento da cadência V-I, nenhuma frase termina com forte sentido cadencial tonal.

ROMEU E JULIETA: ANÁLISE MUSICAL

O tema de amor é composto de duas partes, A e B, com duas frases cada. A análise fraseológica e motívica demonstra grande unidade e coesão entre as frases 1 e 2 da parte A, e entre as frases 3 e 4 da parte B.

A figura a seguir mostra a partitura com melodia, cifras, divisão formal e fraseológica.

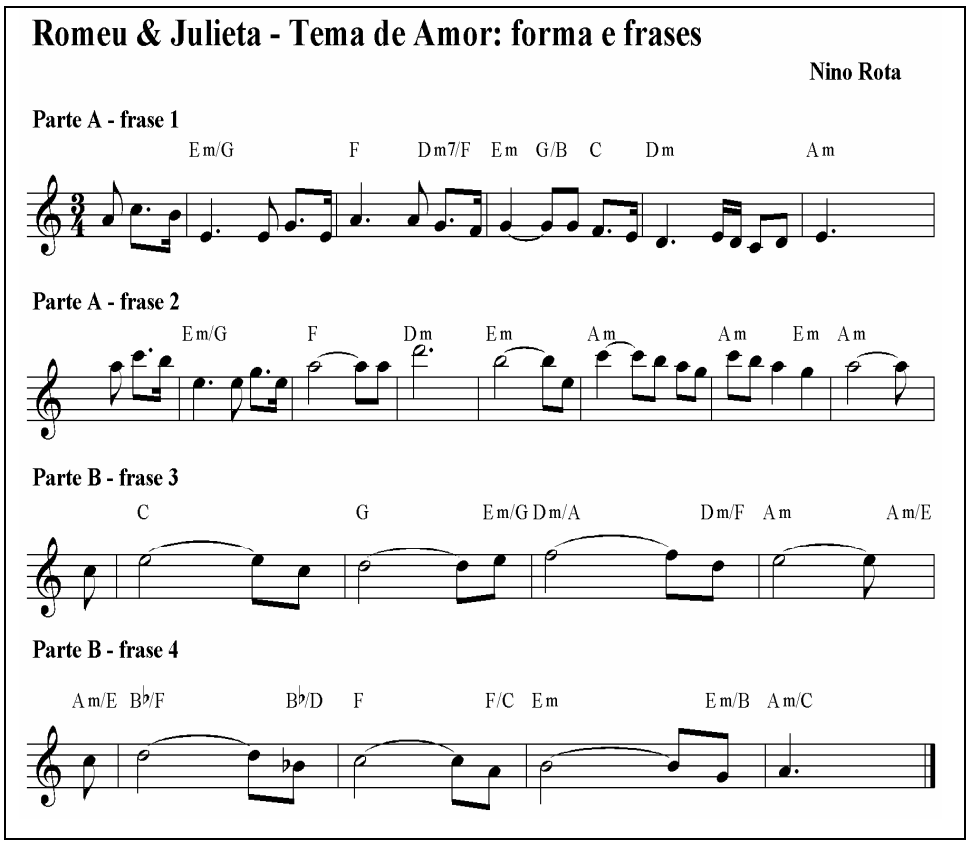


Figura 5.1: “Romeu e Julieta”. Tema de amor: forma e frases.

A primeira parte do tema, parte A, é composta de duas frases organizadas a partir de um motivo e suas derivações.

A figura a seguir, mostra a estrutura rítmica do motivo inicial, gerador das duas primeiras frases.

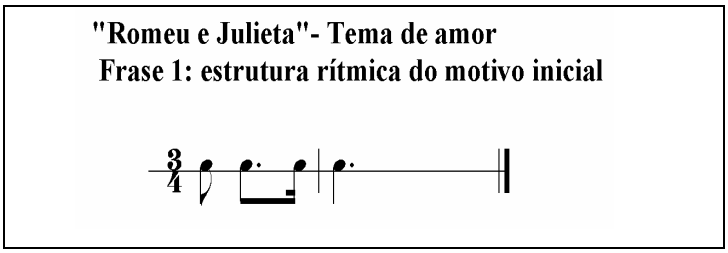


Figura 5.2: “Romeu e Julieta”. Tema de amor. Motivo inicial.

A manipulação deste motivo organiza a estrutura fraseológica da parte A. Na seguinte figura demonstramos a derivação motívica da frase 1.

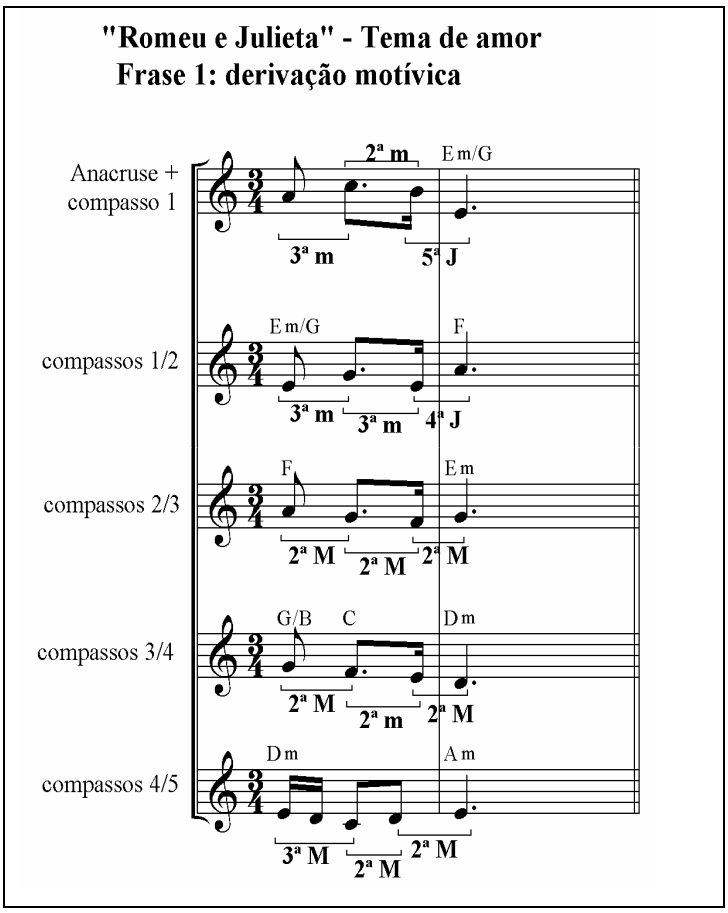


Figura 5.3: “Romeu e Julieta”. Tema de amor: frase 1, motivos.

Em seguida, demonstramos a derivação motívica da frase 2, baseada no mesmo motivo.

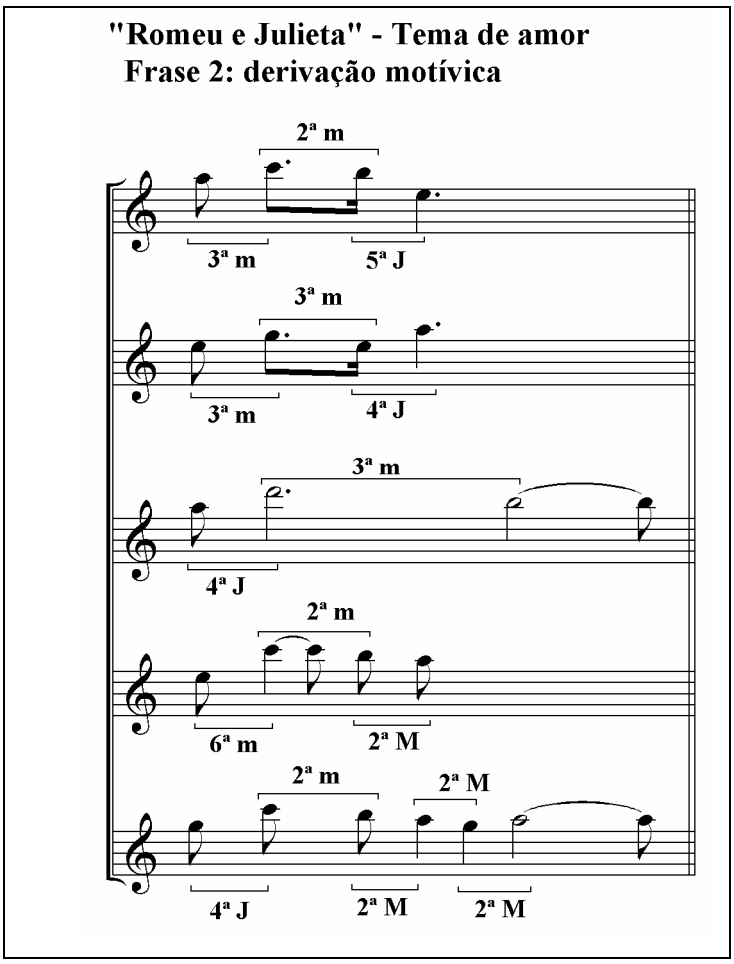


Figura 5.4: "Romeu e Julieta". Tema de amor: frase 2, motivos.

A segunda parte do tema de amor, parte B, também tem duas frases que são organizadas a partir de outra idéia motívica, que exibimos a seguir.

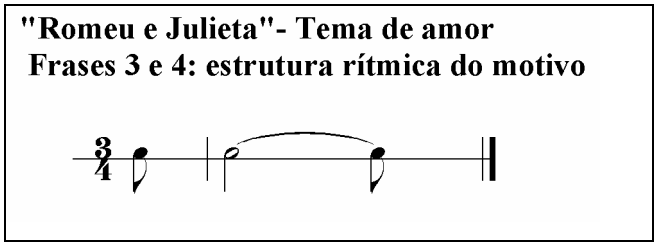


Figura 5.5: "Romeu e Julieta". Tema de amor. Motivo B.

Novamente, a manipulação deste novo motivo organiza a estrutura fraseológica da parte B. Na figura que segue demonstramos a derivação motívica das frases 3 e 4.

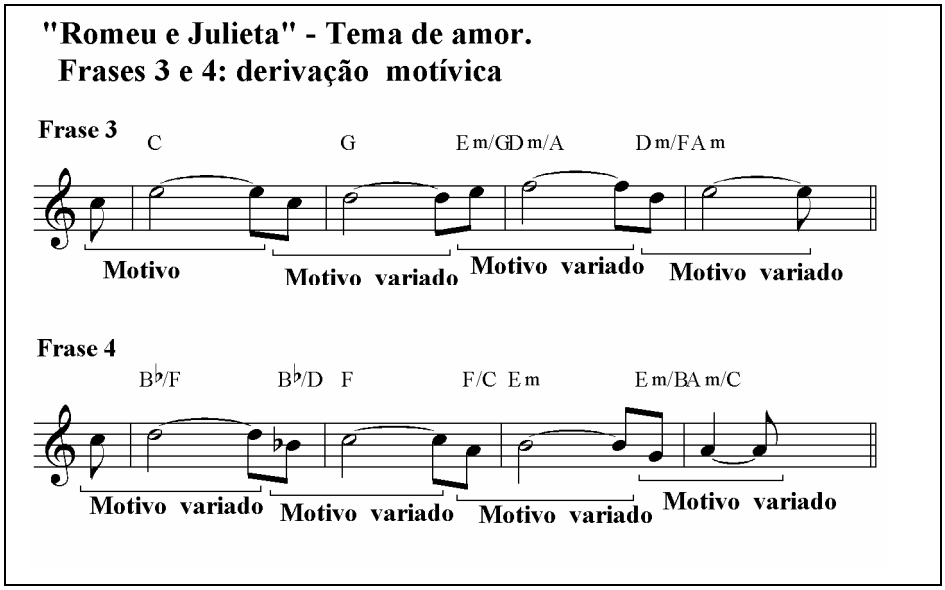


Figura 5.6: "Romeu e Julieta". Tema de amor, frases 3 e 4.

A análise motívica demonstrou que cada seção deste tema possui uma estrutura fraseológica e motívica bastante orgânica e coesa.

ROMEU E JULIETA: ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

A frase 1, apresenta os seguintes termos expressivos.

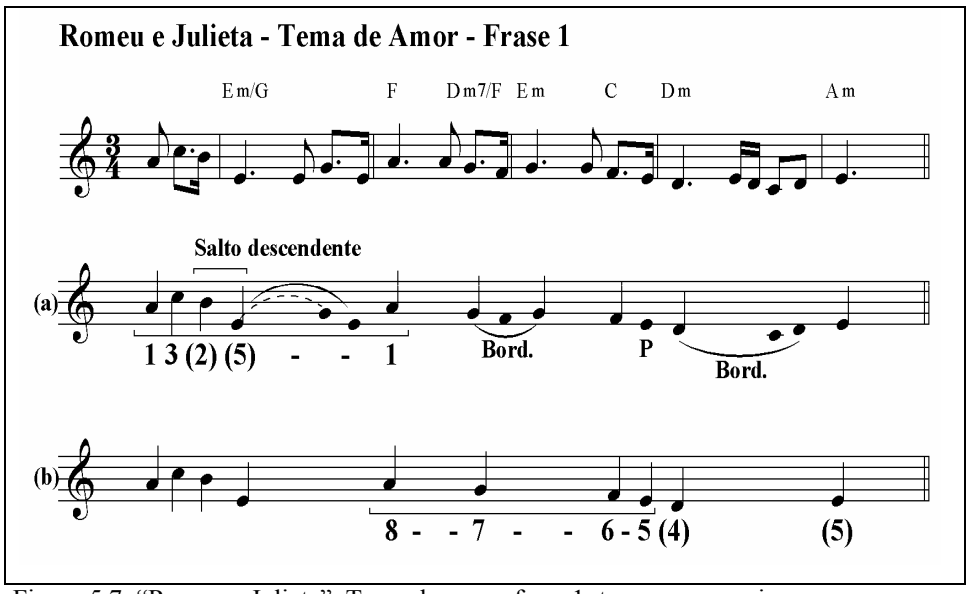


Figura 5.7: "Romeu e Julieta". Tema de amor: frase 1, termos expressivos.

Em (a) observamos dois termos expressivos: o salto descendente e o movimento 1-3-1 no modo menor, com as notas intermediárias, Si e Mi.

Na letra (b), coincidindo com a última nota do termo 1-3-1, tem início um movimento descendente 8-7-6-5 no modo menor.

A frase 2, apresenta os seguintes termos expressivos.

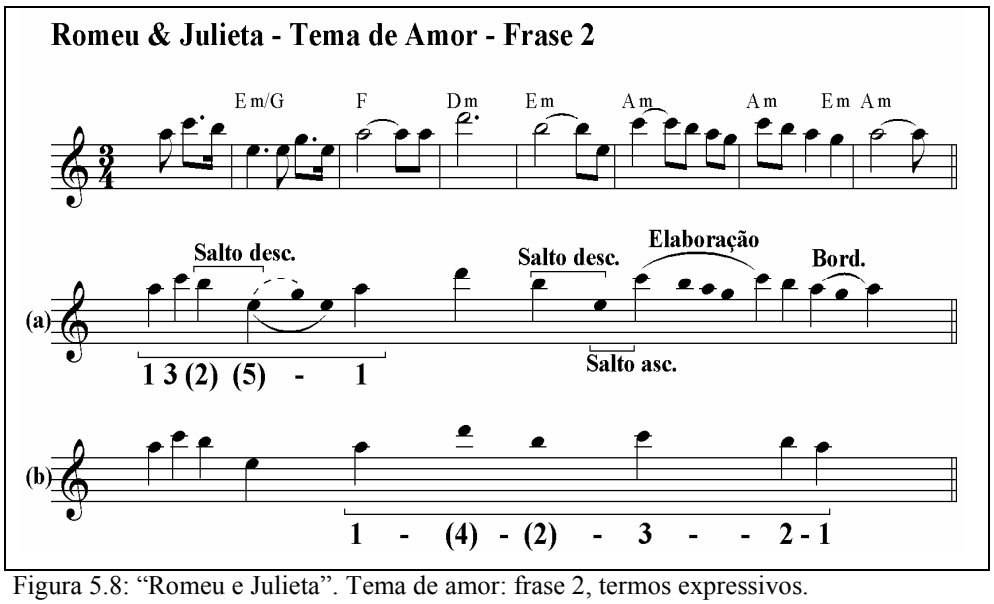


Figura 5.8: "Romeu e Julieta". Tema de amor: frase 2, termos expressivos.

Esta frase inicia com os mesmos termos que começam a frase 1: o salto descendente e o movimento 1-3-1 no modo menor, intermediado pelas notas Si e Mi. A diferença aqui fica por conta da mudança de registro uma oitava acima, que teria o sentido de enfatizar os referidos termos.

Ainda na letra (a) observamos mais dois saltos: um descendente e um ascendente.

A partir da elaboração melódica delineada em (a), procedemos à redução aos elementos melódicos essenciais, na letra (b).

Nessa redução, vislumbramos novamente o movimento 1-3-(2)-1 no modo menor, com duas notas intervenientes, Ré e Si (marcadas com (4) e (2)).

Na segunda parte, a análise demonstra um único termo expressivo pela junção das frases 3 e 4.

A frase 3 praticamente funciona como uma elaboração melódica da nota Mi, num movimento de dupla bordadura que prolonga o efeito desta nota, como observamos nas letras (a) e (b) da figura que segue.

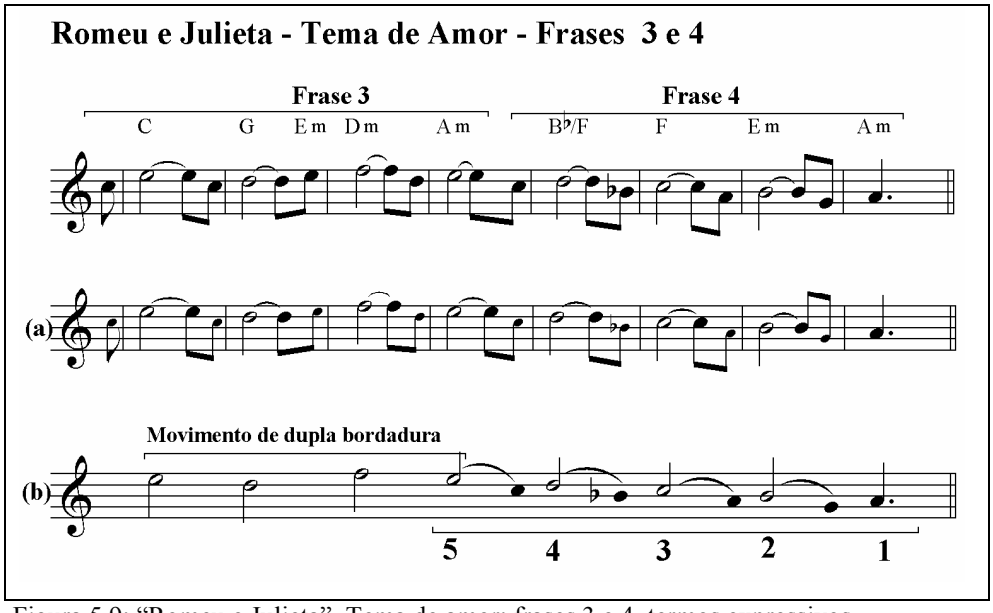


Figura 5.9: "Romeu e Julieta". Tema de amor: frases 3 e 4, termos expressivos.

A partir desta nota Mi que é prolongada na frase 3, tem início o movimento descendente 5-4-3-2-1 no modo menor, que é completado pela frase 4.

Dessa maneira, encerramos a análise dos termos expressivos presentes no tema de amor do filme *Romeu e Julieta*.

A tabela a seguir resume todos os termos, seus significados e as frases onde aparecem.

Tabela 5.1: "Romeu e Julieta". Tema de amor, termos expressivos.

Termos expressivos	**Significados agregados**	**Frases onde aparecem**
Salto descendente	Expressão de sentimentos submissos, como a consolação. Também expressa a repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Frases 1, 2
Movimento 1-3-1 no modo menor	Expressa pensamentos mórbidos, obsessão com sentimentos tristes, medo de armadilhas, sentido de inescapável perdição, especialmente quando repetido várias vezes.	Frases 1, 2
Movimento descendente 8-7-6-5 no modo menor	Expressa contida emoção de dor, com sentido de continuidade. Aceitação ou submissão à tristeza, aflição; abatimento e depressão; sofrimento passivo e o desespero conectado com morte. Quase sinônimo do movimento 5-4-3-2-1.	Frase 1
Salto ascendente	Expressa paixão física, mas também violenta alegria, aspiração, protesto.	Frase 2
Movimento descendente 5-4-3-2-1 no modo menor	Expressa contida emoção de dor, com sentido de finalidade. Aceitação ou submissão à tristeza, aflição; abatimento e depressão; sofrimento passivo e o desespero conectado com morte.	Frases 3 e 4

Todos os termos expressivos presentes no tema de amor do filme *Romeu e Julieta* representam musicalmente a relação amorosa dos dois jovens.

A paixão física, a aspiração e o protesto expressos pelo salto ascendente correspondendo à descoberta do amor impossível e a coragem de enfrentar as dificuldades advindas da rivalidade entre as famílias.

Todos os demais sentimentos correspondem ao desenrolar dos acontecimentos culminando com o trágico final, expressando um sentido de inescapável perdição, abatimento, depressão, sofrimento passivo e o desespero conectado com morte.

LOVE STORY

O filme ***Love Story – Uma história de amor*** (*Love Story*, 1970) é dirigido por Arthur Hiller e estrelado por Ali MacGraw (Jennifer Cavalleri), Ryan O'Neal (Oliver Barrett IV), John Marley (Phil Cavalleri), Ray Milland (Oliver Barrett III) como principais protagonistas.

A trilha musical do filme conta com inserções de trechos de peças do repertório erudito (Bach, Haendel, Mozart e Praetorius), de música popular pré-existente ("The Christmas Tree", traditional, e "Skating in Central Park" de John Lewis), além de música composta originalmente para o filme, de autoria de Francis Lai.

Oliver Barrett IV, filho de uma família rica e de respeitados graduados na Universidade de Harvard. Na biblioteca Radcliffe, o estudante de Harvard encontra e se apaixona por Jennifer Cavalleri, de classe trabalhadora, uma inteligente estudante do Radcliffe College. Na graduação dela, os dois decidem se casar contra os desejos do pai de Oliver, que, em conseqüência rompe os laços com seu filho.

Sem o suporte financeiro de seu pai, o casal luta para pagar o curso de direito de Oliver em Harvard, com Jenny trabalhando como uma professora particular. Eles alugam o sótão de uma casa vizinha à Faculdade de Direito. Graduado em terceiro lugar em sua turma de Direito em Harvard, Oliver consegue uma posição numa respeitável firma de advocacia em Nova York.

Com o novo emprego de Oliver, o casal decide ter um filho. Após tentativas mal sucedidas, eles consultam um médico especialista, que depois de repetidos testes informa a Oliver que Jenny está doente e morrerá em breve. Oliver, então, tenta de novo.

Instruído pelo médico, Oliver tenta levar uma "vida normal", sem contar a Jenny sobre a doença dela. Jenny, todavia, descobre sua doença e começa custosamente a terapia contra a leucemia. Logo, Oliver se torna incapaz pagar as múltiplas despesas hospitalares. Desesperado, ele procura apoio financeiro com seu pai. Quando o senhor Barrett pergunta se ele precisa de dinheiro por que ele deixou alguma garota "em apuros", Oliver diz que sim ao invés de contar a seu pai sobre a verdadeira condição de Jenny.

Em sua cama no hospital, Jenny fala com o pai dela sobre os arranjos do funeral, e então pergunta por Oliver. Ela pede a ele para não se culpar, e pede que ele a abrace firmemente antes que ela morra. Eles ficam juntos na cama do hospital. Jenny morre.

Quando o senhor Barrett descobre que Jenny está doente e que seu filho emprestou dinheiro para ela, ele imediatamente vai à Nova York. Quando ele chega ao hospital, Jenny está morta. O senhor Barrett pede desculpas a seu filho, que replica com a frase de Jenny: "amar significar nunca ter de pedir desculpas". [75]

LOVE STORY : CONVENÇÕES DO MELODRAMA

A melodia não se baseia na irregularidade métrica ou melódica. Na verdade, o encadeamento motívico em progressão direciona ou determina pontos de articulação fraseológica.

A estrutura melódica das frases é similar, organizada a partir da repetição ou variação motívica.

A cadência autêntica perfeita é adiada, em grande medida, pelo desenho melódico originando semicadências ou cadências imperfeitas.

A estrutura harmônica é simples, restrita ao campo harmônico de Sol menor, tonalidade da peça, com pouco uso de dominantes secundárias ou outros acordes que possibilitem efeitos de "côr".

A instrumentação segue a utilização convencional do uso de piano solo e cordas, com eventuais e solos de outros instrumentos da orquestra.

O andamento é *andante* e o compasso binário simples (2/2).

O padrão formal é um A-B-A^1 simples.

[75] Escrito a partir de http://www.imdb.com/title/tt0066011/plotsummary. Acesso em 04/01/2011, às 10:03 horas.

LOVE STORY : ANÁLISE MUSICAL

A primeira parte (A) é constituída de uma frase que se repete com dois finais (casas 1 e 2). Essa frase é construída a partir da manipulação e articulação de três motivos. A figura a seguir mostra a estrutura rítmica desses motivos.

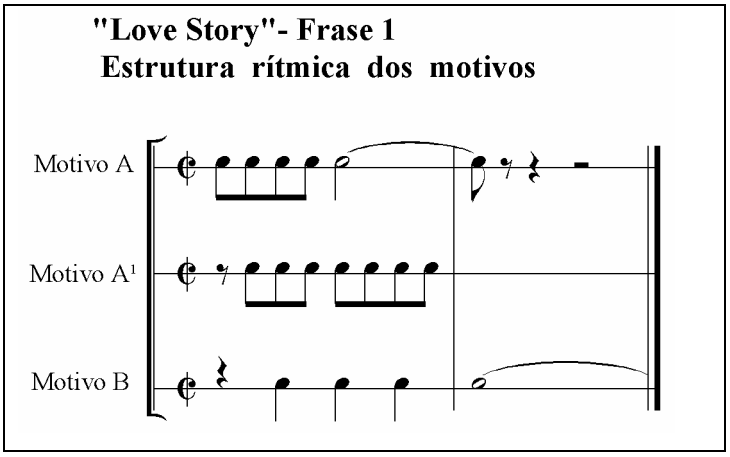


Figura 5.10: *Love Story*. Frase 1: estrutura rítmica.

A partir desses motivos, estrutura da frase 1 fica organizada da maneira demonstrada na seguinte figura:

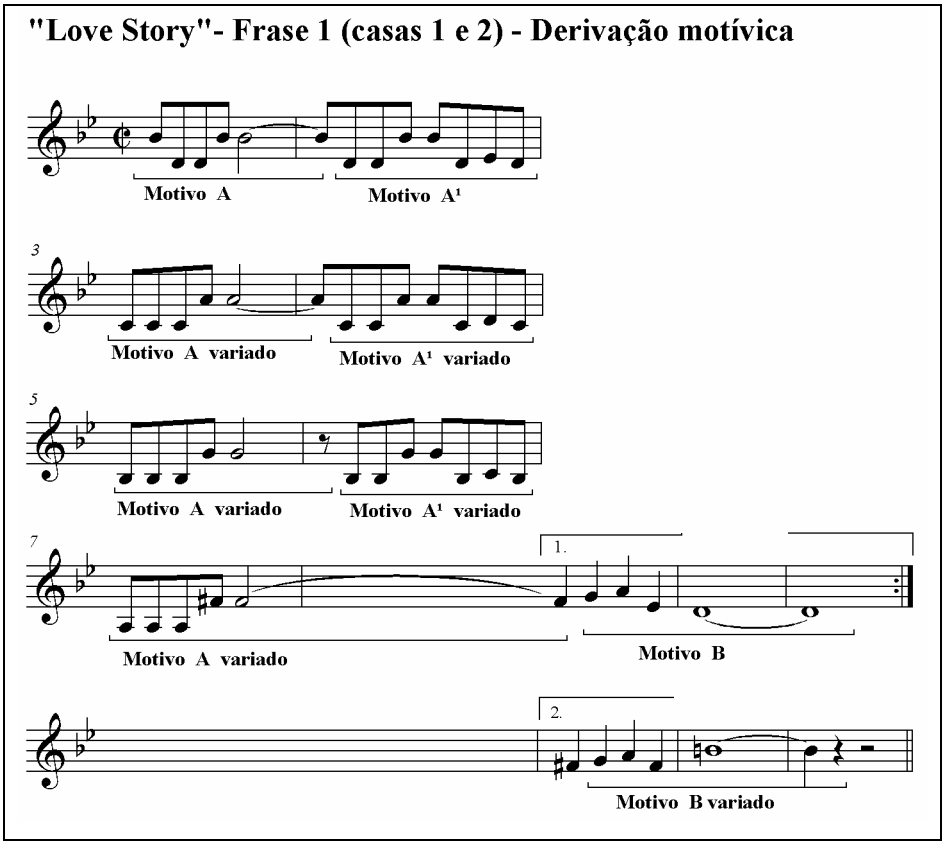


Figura 5.11: *Love Story*. Frase 1: derivação motívica.

A segunda parte do tema (B) é estruturada a partir de uma variação do motivo A inicial. Essa variação consiste na utilização do motivo em movimento retrógrado. A próxima figura mostra a estrutura rítmica do motivo original e a versão "retrogradada" do mesmo motivo.

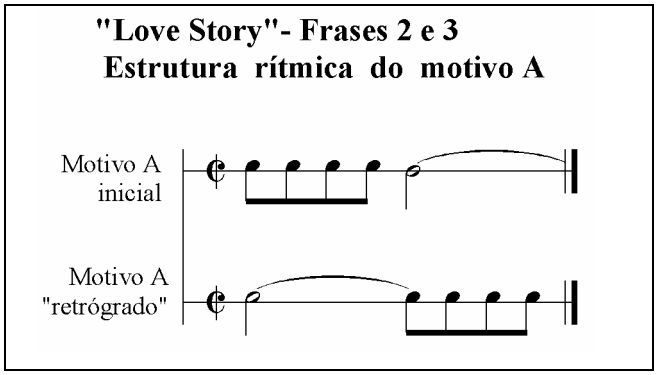


Figura 5.12: *Love Story*. Frases 2 e 3: estrutura rítmica.

A partir do retrógrado do motivo A, a frase 2 é construída pelo encadeamento, em progressão, desse mesmo motivo. A figura abaixo mostra a derivação motívica dessa frase.

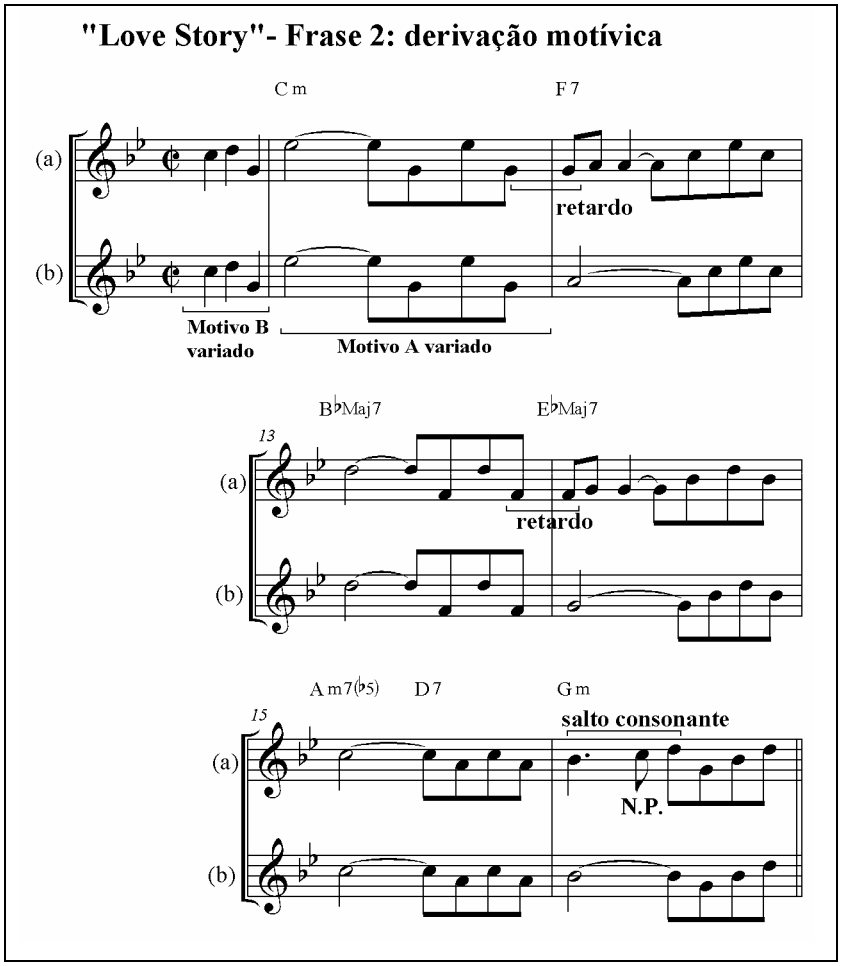



Figura 5.13: *Love Story*. Frase 2: derivação motívica.

Na letra (a) apresentamos a versão original da música com as elaborações melódicas indicadas: retardo, salto consonante preenchido com nota de passagem (N.P.).

Na letra (b), indicamos uma versão "corrigida" onde a estrutura rítmica do motivo retrogradado e o padrão melódico da progressão são mantidos, retirando-se as elaborações melódicas acima mencionadas.

A frase 3 é organizada a partir de processos similares aos da frase 2. O retrógrado do motivo A inicial é tomado novamente como ponto de partida para a

construção da estrutura motívica da frase 3. A figura a seguir mostra a derivação motívica dessa frase.

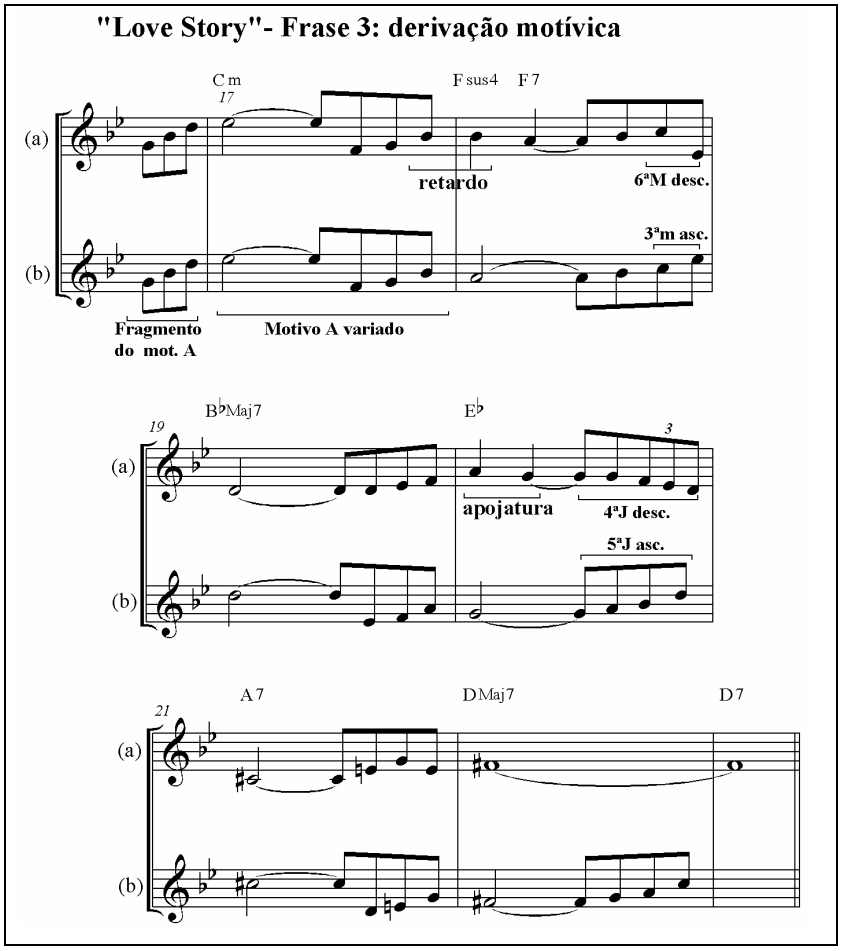



Figura 5.14: *Love Story*. Frase 3: derivação motívica.

Novamente na letra (a) do exemplo acima, apresentamos a versão original da música com as elaborações melódicas indicadas: retardo e apojatura.

Na letra (b), indicamos uma versão "corrigida" na qual a estrutura rítmica do motivo retrogradado e o padrão melódico da progressão são mantidos. Dessa vez, além da retirada das elaborações melódicas, foram feitas "adequações" a partir da inversão intervalar no final do compasso 18 (6ª maior descendente por 3ª menor ascendente) e do compasso 20 (4ª justa descendente preenchida por graus conjuntos, por 5ª justa ascendente preenchida por grau conjunto e salto consonante).

No compasso 22, a nota longa, Fá sustenido no original, é substituída pelo padrão melódico da progressão.

A frase 4 é a repetição variada da frase 1 indicando a recapitulação da parte A.

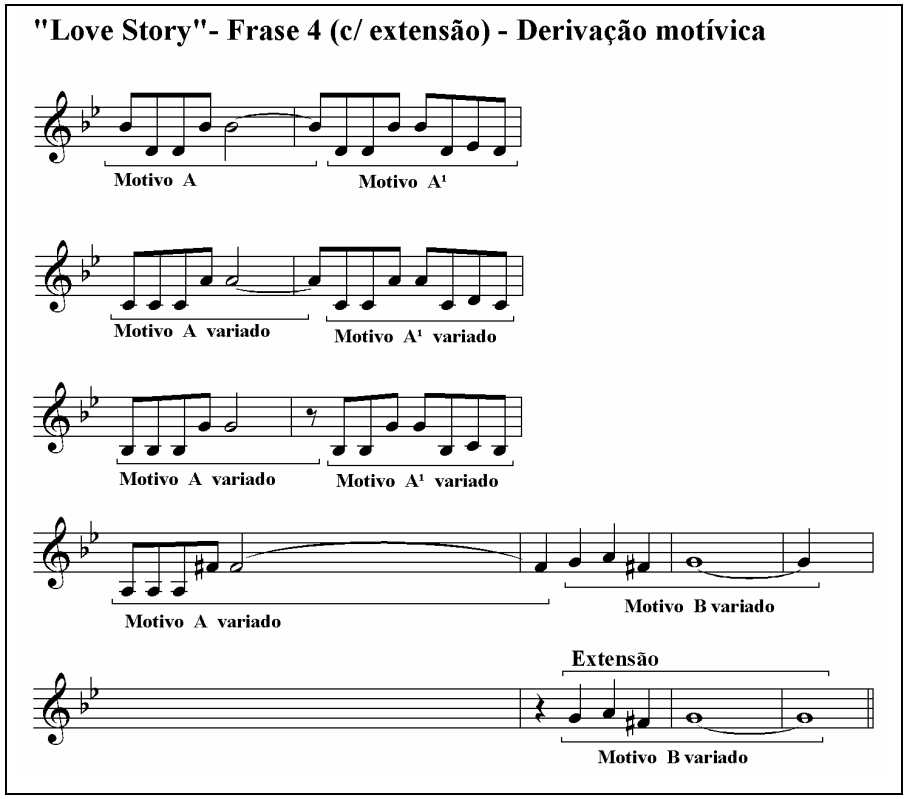


Figura 5.15: *Love Story*. Frase 4: repetição variada da frase 1.

Antes de passarmos à análise dos termos expressivos é importante observar que a característica da "arquitetura" melódica deste tema é muito semelhante à de muitas melodias do período Barroco, onde um motivo "gerador" é encadeado em progressão originando, muitas vezes, a chamada melodia polifônica ou linha composta[76], como é o caso do presente tema.

[76]Melodia polifônica ou linha composta. Na "linha composta", uma melodia é enriquecida pelo freqüente salto entre duas ou três notas subcamadas, dando a ilusão de dois ou três níveis simultâneos, embora realmente nunca exista mais do que uma nota soando ao mesmo tempo. A linha composta é baseada na forte associação entre continuidade e registro, e pode permitir a um único instrumento tudo ou algo de sua própria harmonia. "In 'compound line', a melody is enriched by frequent leaping between two or three sub-strands, giving the illusion of two or three simultaneous levels, although there is actually never more than one note sounding at a time. Compound line is based on the strong association between continuity and register, and can allow a

LOVE STORY : ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

A frase 1 apresenta a já mencionada melodia polifônica e, dessa forma pode ser "desmembrada" em duas vozes, conforme demonstrado na letra (b) da figura abaixo.

Na sua forma original, na letra (a), vemos claramente alguns termos expressivos como vários saltos descendentes (S.D.) e ascendentes (S.A.), um movimento 6-5 e um movimento ascendente, ambos no modo menor, ao final.

A demonstração das duas vozes da melodia polifônica em (b), evidencia o movimento 5-6-5 no modo menor na "voz inferior", assim como o já mencionado movimento 6-5 ao final da frase.

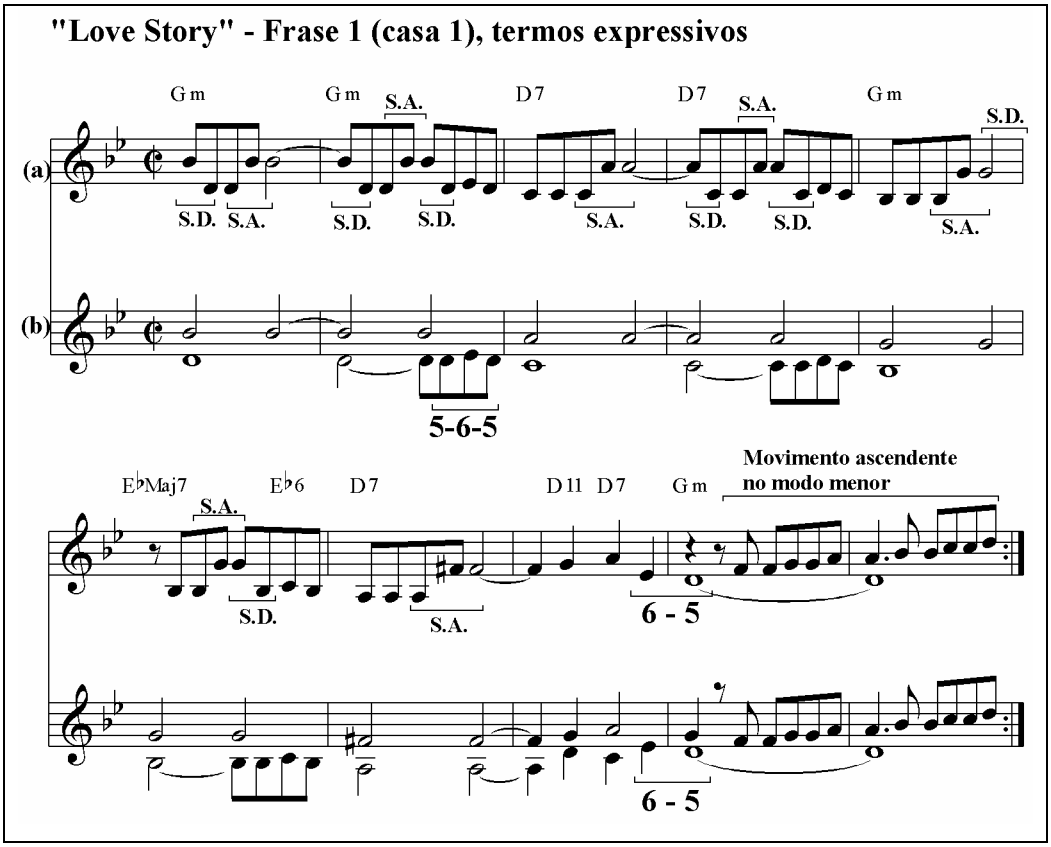


Figura 5.16: *Love Story*. Frase 1: termos expressivos.

single instrument to supply all or some of its own harmony. It creates implicit continuity between notes that are not adjacent in time". http://www.musique.umontreal.ca/PERSONNEL/BELKIN/bk.C/1.html. Acesso em 14/10/2009, às 15:05 horas.

A análise da frase 1 com final na casa 2 é similar (figura 5.17).

Na letra (a), encontramos na sua forma original, os seguintes termos expressivos: saltos ascendentes (S.A.), saltos descendentes (S.D.) e um termo isolado, a "surpreendente" terça maior, num contexto menor (indicado com 3).

Na letra (b), as duas vozes da melodia polifônica exibem os seguintes termos expressivos: na "voz inferior" encontramos mais uma vez o movimento 5-6-5 no modo menor.

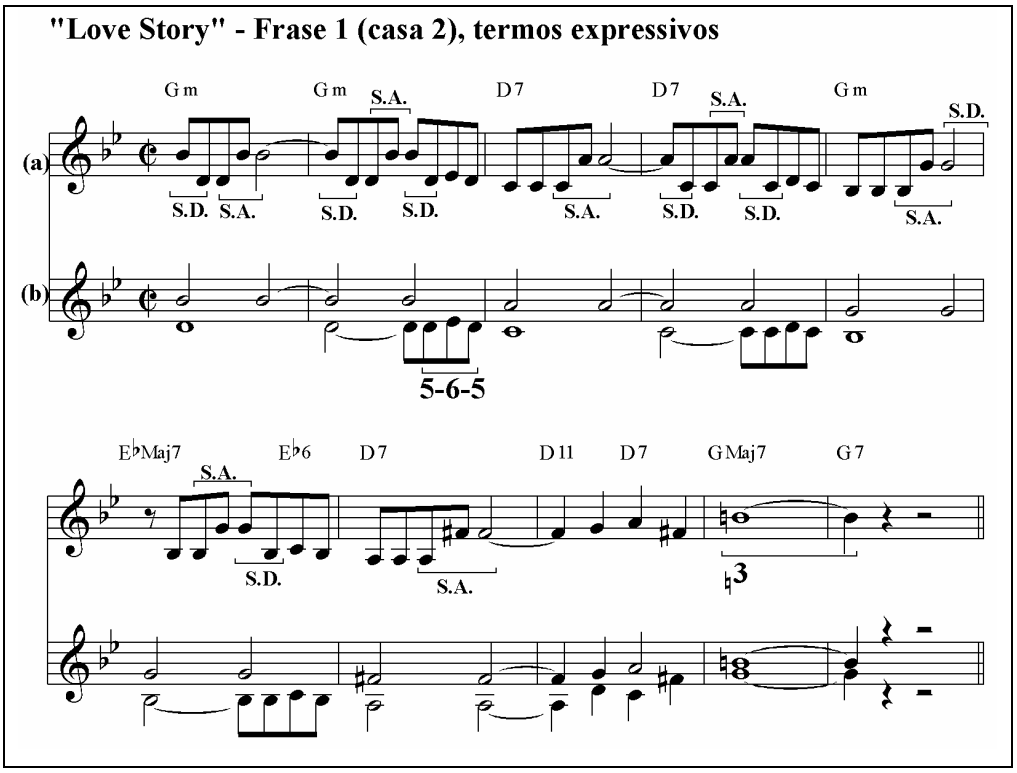


Figura 5.17: *Love Story*. Frase 1 (casa 2): termos expressivos.

Na figura 5.18, a frase 2 na versão original em (a) apresenta apenas os saltos ascendentes (S.A.) e descendentes (S.D.).

Na letra (b), a versão a "duas vozes" não revela nenhum termo expressivo significativo.

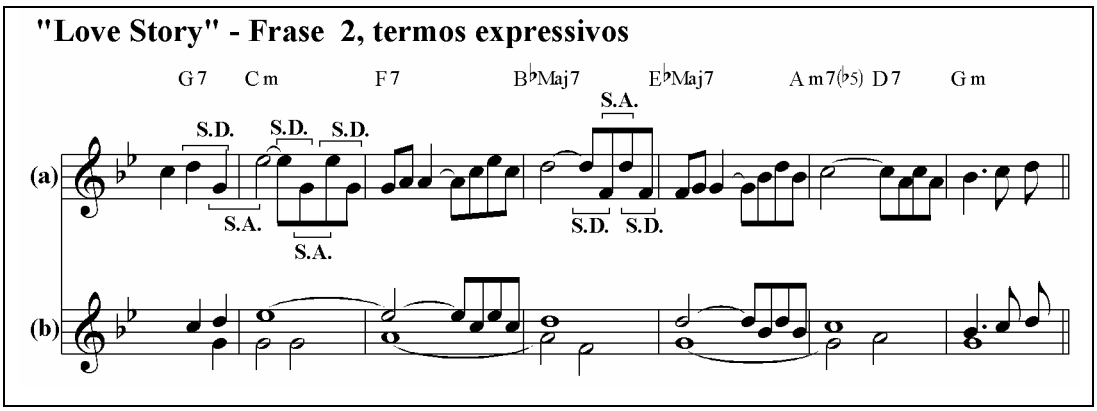


Figura 5.18: *Love Story*. Frase 2: termos expressivos.

A frase 3 (figura 5.19) na sua forma original na letra (a), exibe como termos expressivos os saltos descendentes (S.D.) e o movimento 4-3 sobre dois acordes maiores, Fá maior e Mi bemol maior.

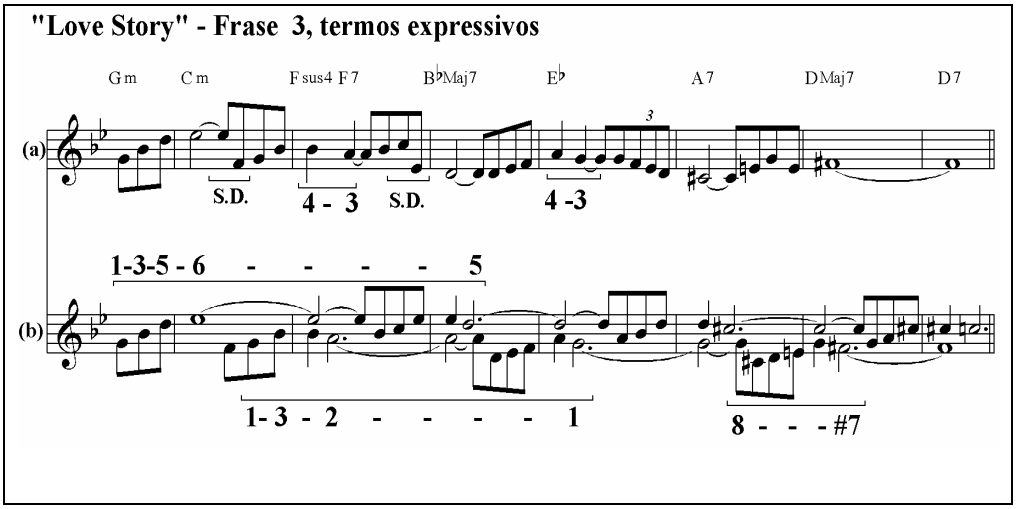


Figura 5.19: *Love Story*. Frase 3: termos expressivos.

Na letra (b), o desmembramento da melodia polifônica é mais complexo que nos exemplos anteriores devido aos "desvios" do padrão melódico da progressão ocorridos na versão original.

Em todo caso, esse desmembramento revela o movimento 1-3-5-6-5 no modo menor na "voz superior", e o movimento 1-3-2-1 no modo menor e o movimento 8- #7 na "voz inferior".

A frase 4 é a repetição variada da frase 1 e conta com os seguintes termos expressivos: em (a), a presença de saltos ascendentes (S.A.) e salto descendente (S.D.) e o movimento #7-8 repetido por duas vezes.

A letra (b) explicita um único termo expressivo, o movimento 5-6-5 no modo menor.

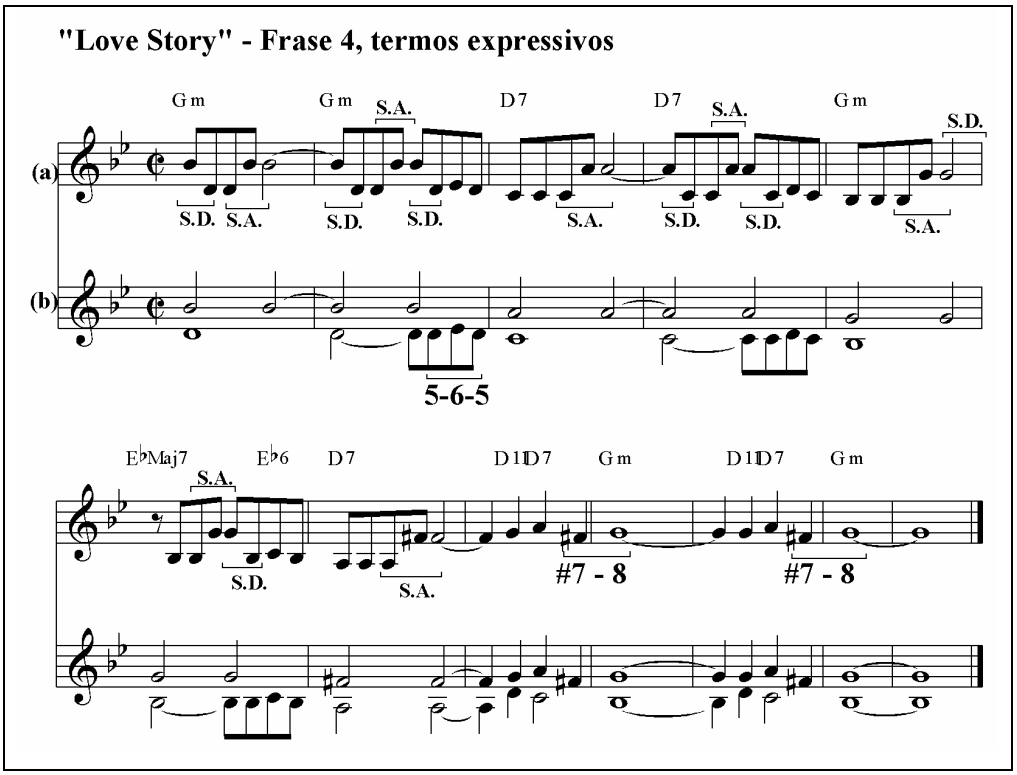


Figura 5.20: *Love Story*. Frase 4: termos expressivos.

A tabela a seguir reúne todos os termos expressivos, seus significados e as frases onde aparecem.

Tabela 5.2: *Love Story*. Tema de amor, resumo dos termos expressivos.

Termos expressivos	Significados agregados	Frases onde aparecem
Saltos descendentes.	Expressão de sentimentos submissos, como a consolação. Também expressa a repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Frases 1, 2, 3 e 4
Saltos ascendentes	Expressa paixão física. Também pode expressar violenta alegria, aspiração, protesto, triunfo ou medo, dependendo das tensões tonais envolvidas.	Frases 1, 2 e 4
Movimento 5-6-5 no modo menor	Atuando como uma apojatura (ou bordadura) que resolve na nota dominante expressa uma erupção de angústia.	Frases 1 e 4
Movimento ascendente no modo menor	Expressa a emanação, a "exteriorização" da dor.	Frase 1
Terça Maior	Expressão de alegria.	Frase 1
Movimento 8- #7	Expressa *pathos*, o patético.	Frase 3
Movimento #7-8	Como tensão semitonal ascendente à tônica, expressa desejo violento, aspiração num contexto de finalidade.	Frase 4
Movimento 4-3 sobre acorde maior	Expressa *pathos*, o patético.	Frase 3
Movimento 1-3-5-6-5 no modo menor	Expressa poderosa asserção de infelicidade. O sentido de "protesto" da expressão 1-3-5 é estendido ao de "angústia" da expressão 5-6-5.	Frase 3
Movimento 1-3-2-1 no modo menor	Expressa pensamentos mórbidos, uma obsessão com sentimentos tristes, um medo de armadilhas, ou um sentido de inescapável perdição, especialmente quando é repetida várias vezes.	Frase 3

A utilização do recurso da melodia polifônica a duas vozes pode ser um indicativo de algumas dualidades presentes na narrativa: a relação entre a garota pobre, intelectual e que se dedica à música, e o rapaz rico, esportista que cursa Direito por tradição familiar; a oposição entre o rapaz e sua família que não aceita o romance com uma jovem pobre; mais tarde, o desejo do jovem casal por um filho (vida) e a morte da jovem ao final.

Os significados dos termos expressivos descobertos nas frases do tema de amor do filme *Love Story*, concordam com o efeito desejado nas cenas onde este tema é utilizado.

O tema é usado logo nos créditos iniciais, dando o "clima" triste da estória que é confirmado pela angustiada voz "over" de Oliver, revelando a morte de Jennifer.

Depois, o despertar da paixão e da alegria quando o jovem casal se conhece, e a consumação do amor. A realização do encontro amoroso, no entanto, não é completa: eles se casam contra a vontade do pai de Oliver, que rompe relações com o filho.

Em seguida, surgem as dificuldades financeiras que obrigam Jennifer a trabalhar para custear os estudos de Oliver.

A consolidação de Oliver como advogado traz alívio e nova alegria. Mas somente até eles desejarem um filho. As tentativas mal sucedidas neste sentido, trazem nova tristeza e angústia que vão se acentuar conforme a doença de Jennifer se agrava.

Pensamentos mórbidos, sentido de inescapável perdição e submissão ao desespero se relacionam com o trágico final de Jennifer.

SOMEWHERE IN TIME

O filme *Em algum lugar do passado* (*Somewhere in time,* 1980) é dirigido por Jeannot Szwarc e estrelado por Christopher Reeve (Richard Collier), Jane Seymour (Elise McKenna), Christopher Plummer (William Fawcett Robinson) como principais protagonistas. A trilha musical é de John Barry.

O filme começa com o estudante universitário Richard Collier (Christopher Reeve) reunindo críticas elogiosas à sua nova peça. Na festa que celebra seu sucesso, ele é abordado por uma velha mulher que coloca algo em sua mão e sussurra "Volte para mim". Ele abre a mão e encontra um velho relógio de bolso. Anos mais tarde, o escritor Collier está em meio a uma separação e uma crise de inspiração. Ele deixa a cidade por um breve período para pensar e chega próximo a sua faculdade, no Grand Hotel. Enquanto vaga pelos arredores do hotel, ele encontra um retrato de uma bela jovem. Richard fica encantado. Ele pesquisa e descobre que ela foi Elise McKenna, uma atriz do início do século vinte, e que era a misteriosa senhora que deu a ele o antigo relógio de bolso. Determinado a encontrá-la de alguma maneira, Richard procura um antigo professor para aprender como viajar no tempo. Para encontrá-la, ele deve voltar ao ano de 1912. A auto-hipnose e a remoção de lembranças do tempo presente são as chaves para o sucesso de sua jornada. Ele insiste, e finalmente desperta um dia antes da atuação de Elise McKenna (Jane Seymour) no Grand Hotel, em agosto de 1912. Eles encontram e se apaixonam. O empresário de McKenna, William F. Robinson (Christopher Plummer), é um obstáculo. Mostrando ser clarividente, William teme pelo homem que mudará a vida da atriz. Ele tenta, sem sucesso, separar o casal deixando sua protegida ressentida com ele. Elise e Richard continuam juntos e, após

uma noite de amor, uma moeda dos dias atuais, esquecida no bolso de seu paletó, traz Richard de volta ao presente, para longe de sua amada. Todas as suas tentativas de voltar a 1912 fracassam. Ele se deprime e morre. Na "vida após a morte", a jovem Elise espera por ele, e os amantes se reencontram.[77]

"Somewhere in time" é o tema de amor originalmente escrito por John Barry para este filme, que conta ainda com inserções da peça "Rapsódia sobre tema de Paganinni" opus 43 (variação XVIII, Andante cantabile) do compositor russo Sergei Rachmaninov (1873-1943).

SOMEWHERE IN TIME: CONVENÇÕES DO MELODRAMA

"Somewhere in time" conta linha melódica de grande envergadura, de caráter "sentimental". No entanto, esta melodia não é obtida pelos procedimentos da melodia belliniana, mencionados anteriormente. Pelo contrário, a organização da estrutura melódica se baseia nos processos de repetição e variação motívica.

As harmonias "exuberantes" ou "complexas", ficam a cargo de acordes que sugerem função de "côr", com sons acrescentados além da estrutura tríadica. No entanto, o uso desses acordes é limitado e dentro da linguagem harmônica da música popular ou do jazz atuais.

A instrumentação faz amplo uso do piano solo. Há solos de outros instrumentos, como a flauta e o violino, sempre acompanhados pela seção de cordas da orquestra.

O tempo é lento e o compasso, quaternário simples.

O padrão formal sugere uma seção inicial, que chamamos parte A, constituída de quatro frases, com função expositiva. A segunda seção, parte B, é composta de uma única frase estendida na qual ocorrem manipulações dos motivos expostos na parte A. Esta seção sugere a idéia de um "desenvolvimento". A terceira e última parte é uma recapitulação variada da primeira frase. Chamamos esta seção de parte A^1, visto que retoma a parte A de forma abreviada e variada.

[77] Sinopse feita a partir de: http://www.imdb.com/title/tt0081534/synopsis. Acesso em 28/12/2010 às 16:12 horas.

SOMEWHERE IN TIME: ANÁLISE MUSICAL

A figura 5.21 que segue, ilustra a divisão formal e fraseológica deste tema.

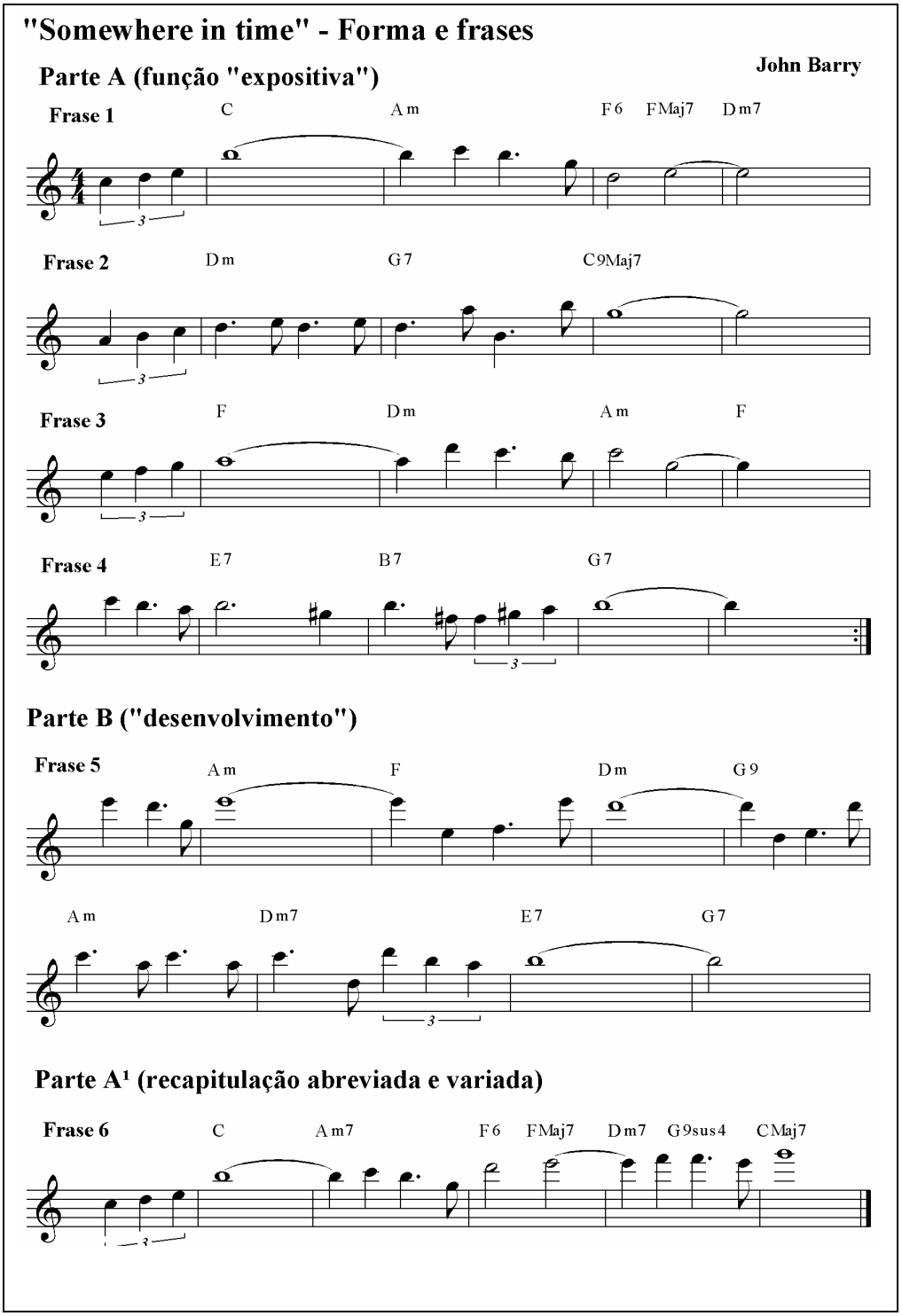


Figura 5.21: “Somewhere in time”. Forma e frases.

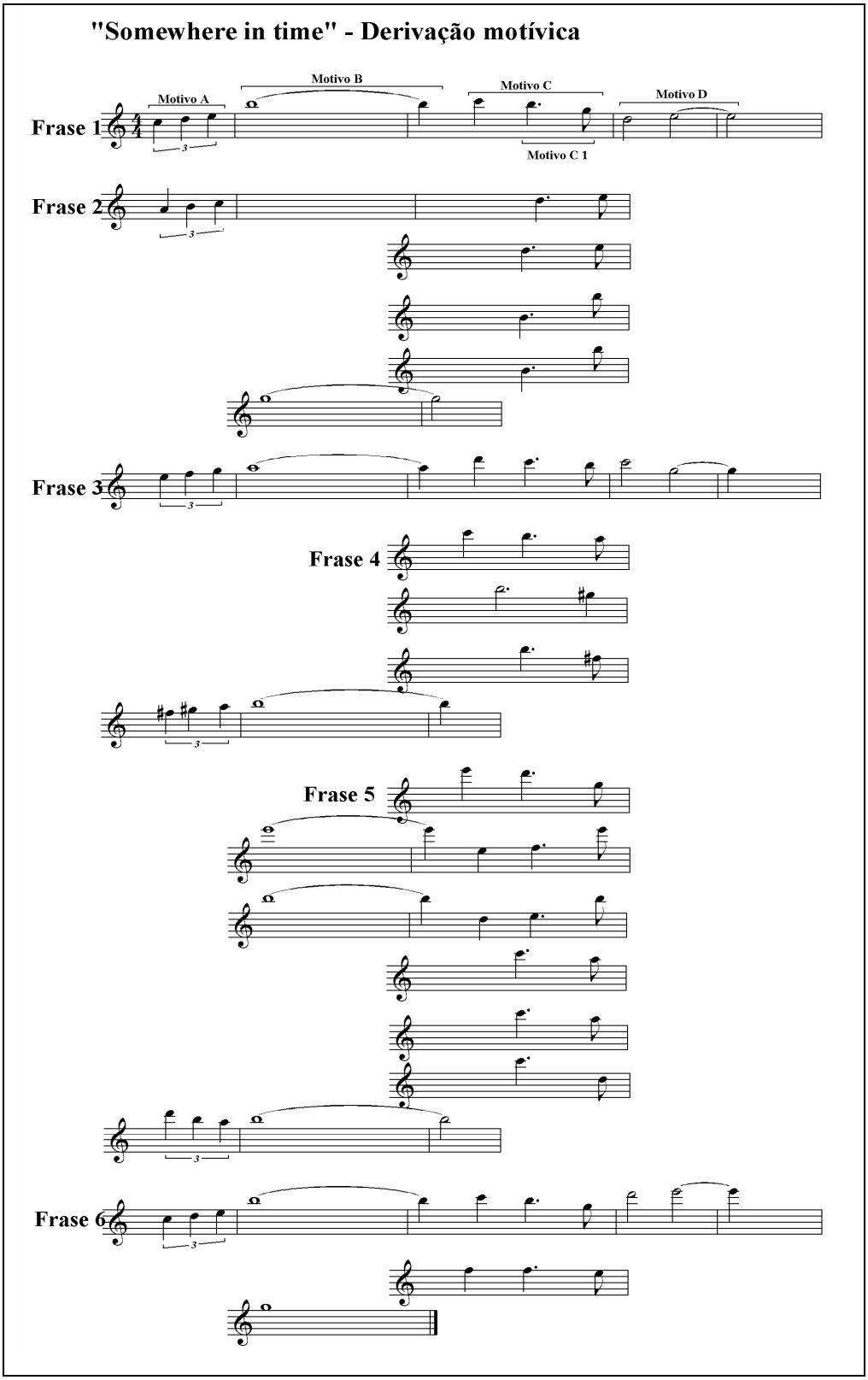


Figura 5.22: “Somewhere in time”. Frases e derivação motívica.

Na figura 5.22 anterior observamos a derivação motívica de todas as frases. A estrutura fraseológica é organizada a partir da reiteração e variação de quatro motivos básicos, A, B, C e D.

Como demonstra a análise fraseológica e motívica que segue, todas as frases derivam dos quatro motivos iniciais da frase 1.

SOMEWHERE IN TIME: ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

Nas análises seguintes, a demonstração dos processos de elaboração melódica, e sua conseqüente redução, será feita somente nos exemplos onde houver necessidade de maiores esclarecimentos na descoberta dos termos expressivos.

Na frase 1, os termos expressivos são evidentes, sem necessidade de maiores explicações: o salto ascendente, o movimento 7-8 que, juntos, realizam um movimento ascendente no modo maior. Este último movimento é considerado por Cooke como uma generalização, na ausência de termos mais específicos.

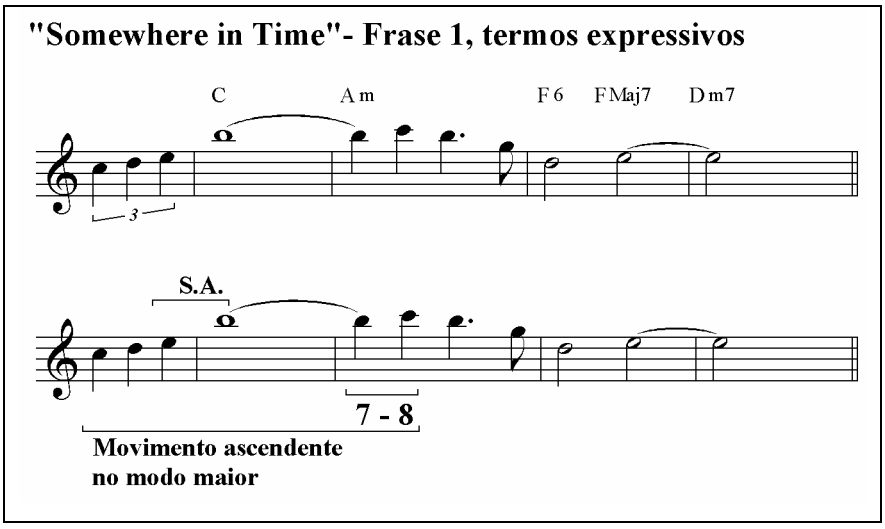


Figura 5.23: "Somewhere in time". Frase 1, termos expressivos.

A frase 2 também apresenta poucos termos expressivos. Os saltos ascendentes e descendentes elaboram e enriquecem um movimento ascendente no modo maior. Se abstrairmos esses saltos, a frase se torna praticamente um movimento em grau conjunto ascendente, ou seja, uma escala.

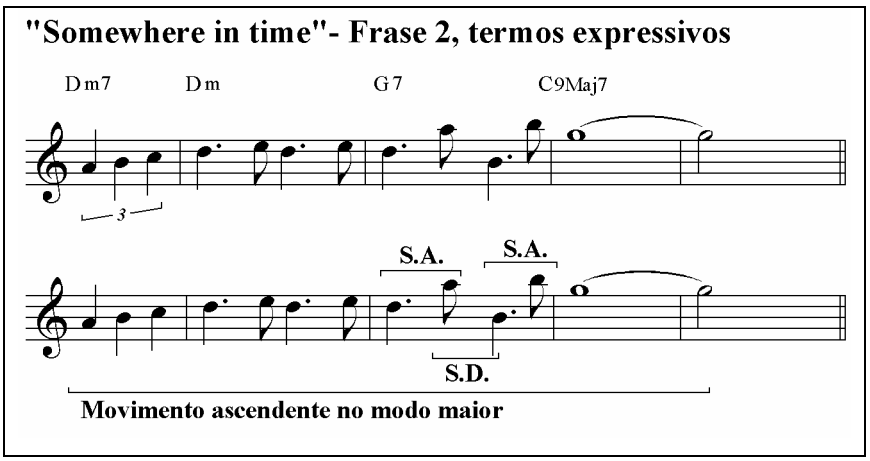


Figura 5.24: "Somewhere in time". Frase 2, termos expressivos.

A frase 3, na figura 5.25, inicia com o movimento 3-4-5 no modo maior, que Cooke chama movimento "Lullaby" (canção de ninar). Além desse, novamente encontramos o movimento ascendente no modo maior.

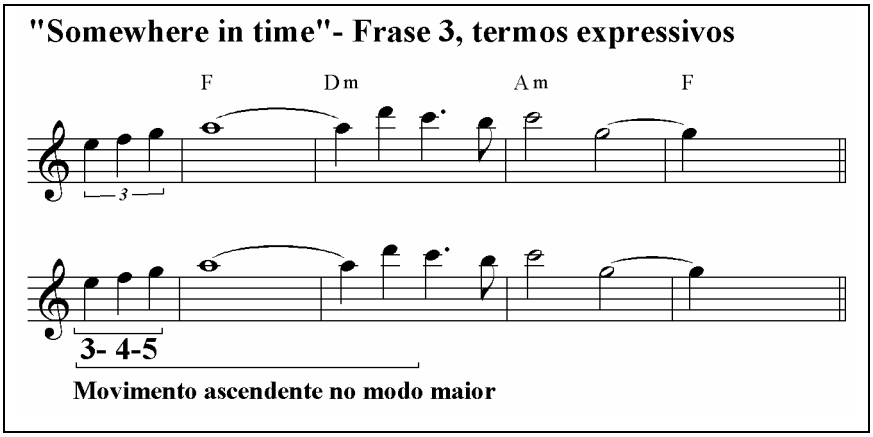


Figura 5.25: "Somewhere in time". Frase 3, termos expressivos.

Ao contrário do que vimos até agora neste tema, a frase 4 se caracteriza pelo efeito de prolongar uma nota.

Neste caso, faremos um detalhamento das figurações melódicas que promovem esse efeito de prolongamento.

Na letra (a) da figura 5.26 que segue, observamos as seguintes figurações (ou elaborações) melódicas: nota de passagem (N.P.), salto consonante (S.C.) e dupla nota de passagem (D.N.P.).

A letra (b) mostra a redução melódica resultando no movimento 8-7 no modo maior, o termo expressivo da frase 4.

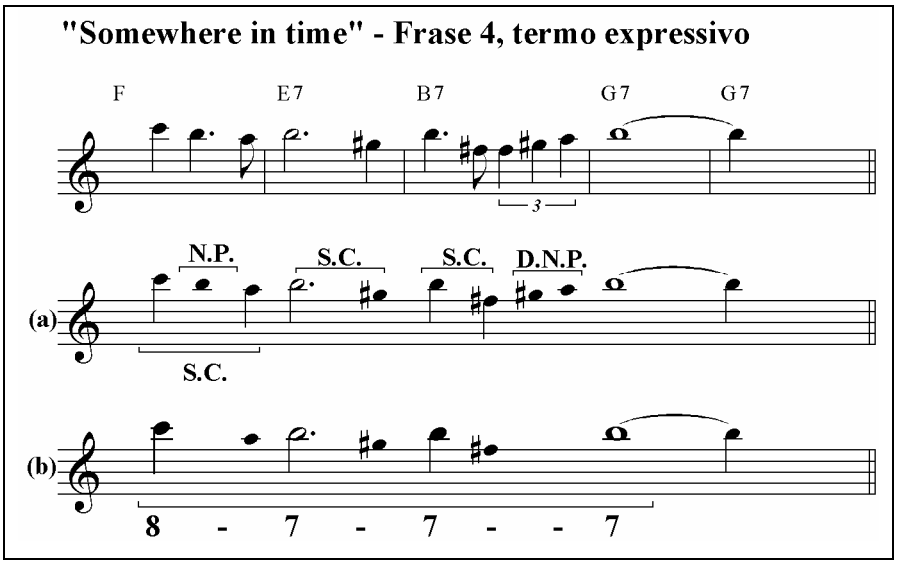


Figura 5.26: “Somewhere in time”. Frase 4, termo expressivo.

A frase 5 (fig.5.27) é estendida por uma progressão com mudança de registro. O resultado imediato dessa progressão é a sucessão de saltos ascendentes (S.A.) e descendentes (S.D.), indicados em (a), que são os termos expressivos mais evidentes.

Na letra (b), uma versão “corrigida” da linha melódica é feita com intenção de elucidar as elaborações melódicas. Figurações como a apojatura (Apoj.) e o salto consonante (S.C.) são evidentes, enquanto outras figurações não são tão visíveis na versão original, com a presença dos saltos. Com a “correção”, fica mais claro observar a presença do retardo (Ret.), da nota de passagem (N.P.) e da bordadura (Bord.).

A letra (c) já apresenta uma forma de redução com alguns saltos consonantes (S.C.) remanescentes.

Na letra (d), temos a redução final que revela o outro termo expressivo: o movimento 5-4-3-2-(1) no modo menor, ainda que de forma incompleta.

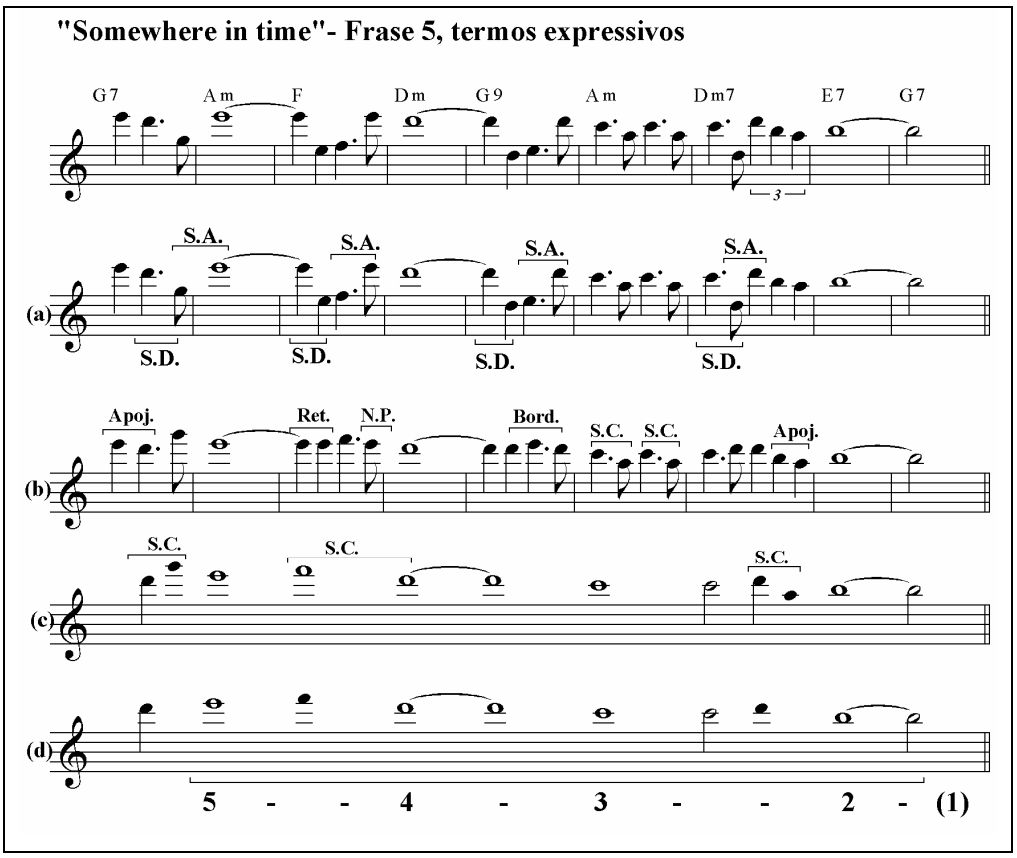


Figura 5.27: “Somewhere in time”. Frase 5, termos expressivos.

A frase 6, como já mencionado, é uma versão modificada da frase 1. Desta forma, os termos expressivos da frase 1 se repetem aqui: o salto ascendente (S.A.) inicial, o movimento 7-8 e o resultante movimento ascendente no modo maior. No entanto, como podemos atestar na letra (a), o movimento ascendente no modo maior que aparece nesta frase está consideravelmente ampliado. Esta ampliação resulta de um novo salto ascendente (S.A.) entre as notas Sol (colcheia) e Ré (mínima) no meio da frase. Este salto retoma a direção melódica em sentido ascendente.

Na letra (b), evidenciamos as elaborações melódicas, nota de passagem (N.P.), apojatura e bordadura incompleta (B.I.).

A redução melódica na letra (c) revela outro termo expressivo: o movimento ascendente 1-2-3-4-5 no modo maior.

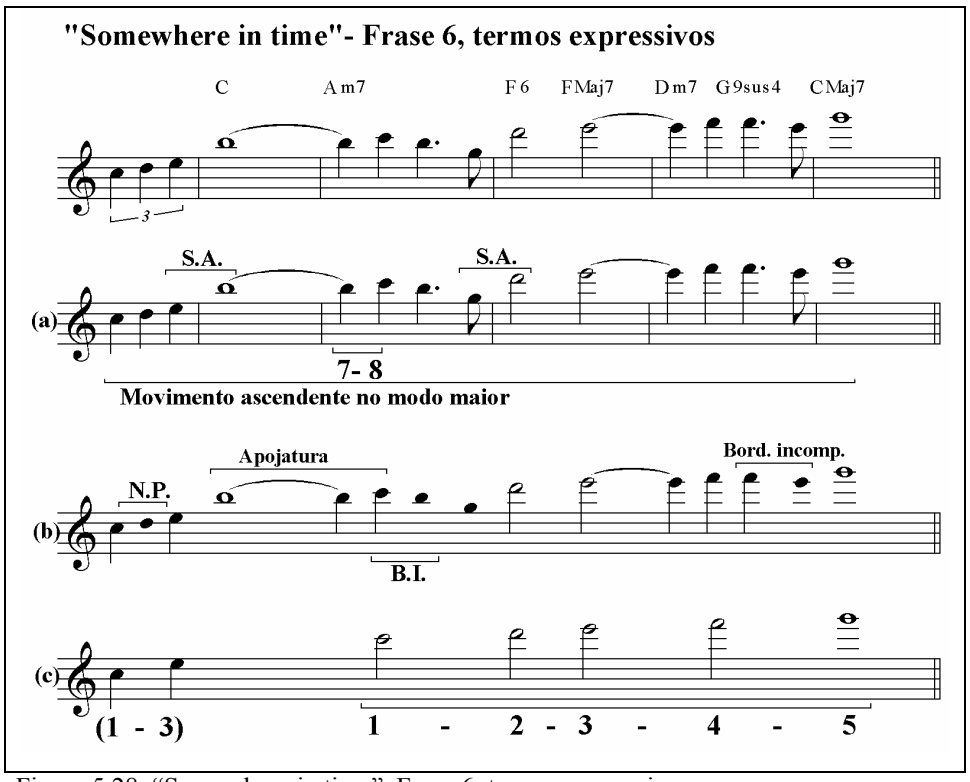


Figura 5.28: “Somewhere in time”. Frase 6, termos expressivos.

A tabela a seguir reúne todos os termos expressivos, seus significados e as frases onde aparecem.

Tabela 5.3: "Somewhere in time". Resumo dos termos expressivos.

Termos expressivos	Significados agregados	Frases onde aparecem
Salto ascendente	Expressa paixão física. Também pode expressar violenta alegria, aspiração, protesto, triunfo ou medo, dependendo das tensões tonais envolvidas.	Frases 1, 2, 5, 6
Movimento 7-8, modo maior	Expressa violento desejo, aspiração num contexto de finalidade.	Frase 1, 6
Movimento ascendente no modo maior	Expressa emanação, exteriorização de um sentimento de prazer.	Frases 1, 2, 3, 6
Salto descendente	Expressão de sentimentos submissos, como a consolação. Também expressa a repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Frases 2, 5
Movimento 3-4-5 no modo maior	Movimento "Lullaby". Expressão de carinho, ternura.	Frase 3
Movimento 8-7, modo maior	Expressa *pathos*, o patético.	Frase 4
Movimento 5-4-3-2-(1) no modo menor	Expressa uma'contida' emoção dolorosa, num contexto de finalidade: aceitação de, ou submissão à aflição; abatimento e depressão; sofrimento passivo; e o desespero conectado com morte.	Frase 5
Movimento ascendente 1-2-3-4-5 no modo maior.	Expressa visível, ativa, assertiva emoção de alegria.	Frase 6

"Somewhere in time" acompanha e sublinha quase todas as cenas de romance entre os personagens Richard e Elise.

A paixão e o desejo que movem o obsessivo Richard a tentar algo impossível: uma viagem no tempo, de volta ao passado.

O sentimento de triunfo, alegria e prazer em conseguir um feito inimaginável (a viagem no tempo) e pelo encontro, até então improvável, com Elise.

Os dois se apaixonam, mas Elise parece inicialmente submissa a William que pretende separá-los. Essa aparente recusa do amor provoca um sentimento de tristeza, de *pathos*.

O triunfo da paixão, a expressão de carinho e a visível alegria quando eles, finalmente, superam os obstáculos, ficam juntos e se amam.

A dor, a depressão e o desespero conectado com morte ao final, quando Richard é trazido acidentalmente de volta ao presente.

A alegria final no reencontro dos amantes na "vida após a morte".

GRUPO 2: ROMANCE E SUSPENSE

O segundo grupo reúne filmes do gênero "Suspense", mas que contam com boa dose de romantismo em suas narrativas. Em outras palavras, são estórias que envolvem a investigação de um crime (assassinato) e amor. Separamos neste grupo os filmes *Vertigo (Um corpo que cai*, 1958) e *Laura* (1944).

VERTIGO (Um corpo que cai)

O filme ***Um corpo que cai*** (*Vertigo*, 1958) é dirigido por Alfred Hitchcock. A trilha musical é de Bernard Herrmann. O tema de amor composto por Herrmann assume funções diferentes no decorrer da trama. Carrasco (1993) observa que, num primeiro momento, a música funciona como ponto de vista do personagem Scottie (James Stewart), suas impressões, seus sentimentos, enfim, seu gradativo envolvimento com Madeleine (Kim Novak), a misteriosa mulher que é investigada por ele. Nesse momento, a música funciona como "voz" do personagem e, através dela, o público passa a compactuar com ele.

Em toda a estória, o personagem Scottie demonstra um comportamento impulsivo que o leva a passar duas vezes pela mesma tragédia. Já que a música funciona como ponto de vista de Scottie, o caráter impulsivo do personagem deve ser "refletido" ou representado pelo tema musical, como se personagem e música apresentassem as mesmas características.

Mais tarde, no filme, esse mesmo tema funciona como monólogo interior da personagem Madeleine, indicando suas reflexões, seu momento psicológico. Ney Carrasco faz uma observação perspicaz com relação a esta função da música:

> "Na segunda parte do filme ***Um Corpo Que Cai***, quando a suposta Madeleine é descoberta em sua nova identidade, ela é seguida por Scottie, que a procura em seu quarto de hotel. Ela nega que o conheça, mas aceita um convite para jantar naquela mesma noite. Quando Scottie deixa-a só, ela pensa em fugir. Uma rápida construção de planos mostra que ela é, de fato, a mulher que havia se apresentado como Madeleine e que supostamente estaria morta. Não há uma palavra nessa cena, apenas a articulação dos planos em *flash-back* e a música. Mas percebe-se nitidamente a confusão e a aflição da personagem naquele momento, seu conflito interior por ter sido parte de uma trama de assassinato. E é justamente a música que revela seu estado de espírito, bem como, o fato dela ainda estar apaixonada por Scottie, pois é o primeiro momento em que o tema romântico sai do ponto de vista dele e passa para o dela"[78].

A análise tentará descobrir, primeiro, como a música retrata o caráter impulsivo do personagem Scottie e, em seguida, como o mesmo tema contribui para o estabelecimento do estado de espírito da personagem Madeleine.

[78] CARRASCO, Ney. *Trilha Musical. Música e Articulação Fílmica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1993. Páginas 113 e 114.

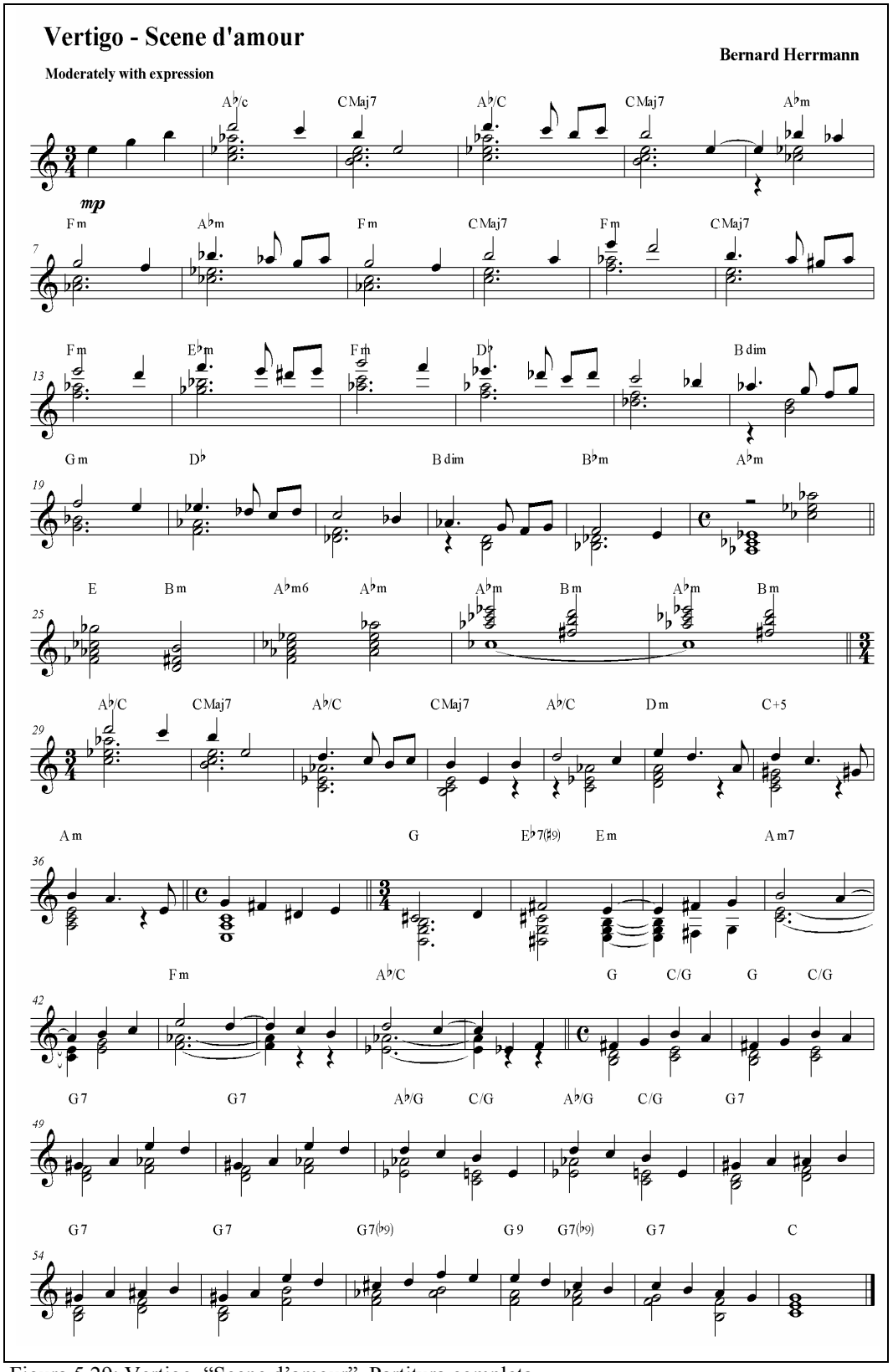



Figura 5.29: Vertigo, “Scene d’amour”. Partitura completa.

VERTIGO: CONVENÇÕES DO MELODRAMA

No que diz respeito às convenções musicais do Melodrama, observamos o seguinte:

Das características preconizadas para a melodia lírica de grande fôlego está presente a irregularidade métrica provocada pela alternância entre os compassos ternário simples e quaternário simples, e pelo uso de síncopas que resultam em hemíolas. Como mencionado antes, tal irregularidade abre caminho para melodia de grande fôlego, embora a estrutura fraseológica seja construída através da repetição e variação motívicas.

A estrutura tonal é instável, sem enfatizar progressões harmônicas de caráter cadencial, dessa forma adiando a resolução cadencial. A harmonia é complexa em mais de um sentido: o uso de acordes com notas acrescentadas e, principalmente, o encadeamento entre acordes sem afinidade harmônica direta, no sentido tradicional. O efeito é exatamente o de "colorido" harmônico.

Embora a trilha deste filme utilize praticamente toda a paleta orquestral, este tema faz amplo uso da orquestra de cordas, com eventuais solos de violino.

Predomínio do tempo *Andante* e do compasso ternário simples da valsa.

O padrão formal é mais "aberto", fluente. Não se trata de um Melodrama de emoções reprimidas, pelo contrário, o personagem Scottie é levado (ou se deixa levar) por um "turbilhão" passional que o leva a conseqüências trágicas.

VERTIGO : ANÁLISE MUSICAL

O tema começa com um arpejo ascendente de Mi menor que funciona como uma grande "anacruse" conduzindo ao motivo principal no segundo compasso. Esse motivo principal inicia com a sétima do arpejo inicial, a nota Ré, que é uma apogiatura, resolvendo por grau conjunto descendente na nota Dó. Esse impulso do arpejo que leva à dissonância ganha mais força pela tensão criada e "empurra" o movimento adiante, para a resolução. O movimento continua em direção à nota Si, grau conjunto descendente, seguido da nota Mi, quinta justa descendente.

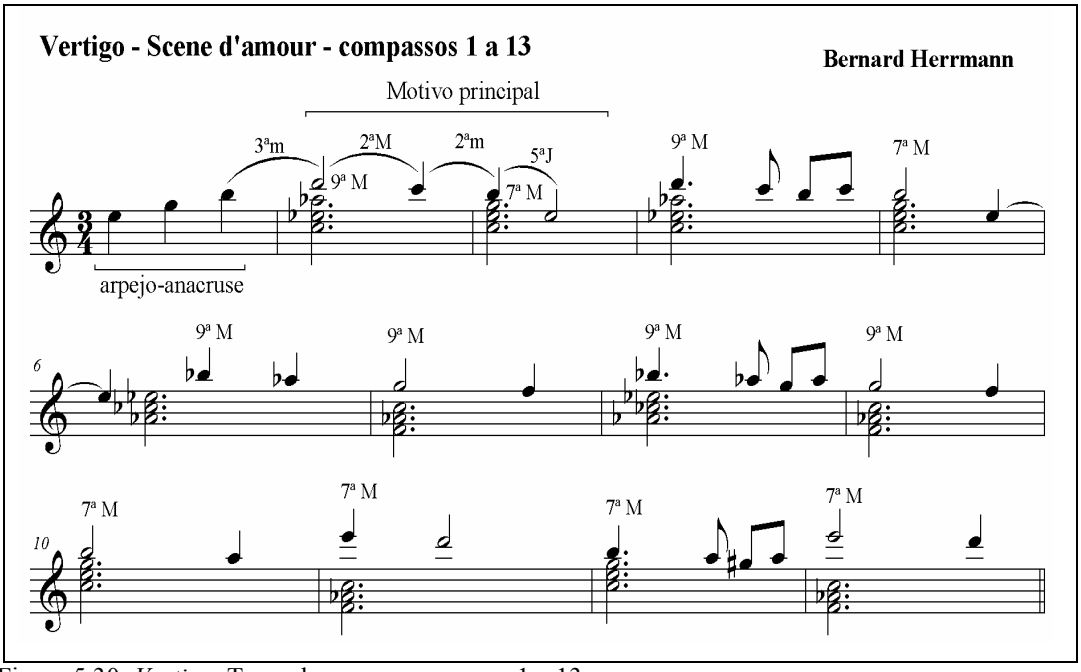


Figura 5.30: *Vertigo*. Tema de amor: compassos 1 a 13.

A partir dessa descrição básica das características melódicas do início do tema podemos inferir que, do ponto de vista melódico, a idéia de impulso não só está presente na música, como também é sua principal característica, como mostraremos mais adiante.

Ainda no aspecto melódico, as notas no primeiro tempo (tempo forte) de cada compasso são dissonâncias (9ª maior ou 7ª maior) com relação à harmonia triádica. Tais dissonâncias nunca resolvem de forma decisiva, atenuando ou adiando a sensação de resolução. Esta característica também contribui com a idéia de impulso, de algo que leva adiante.

Herrmann manipula o motivo principal em diferentes formas, e o encadeamento dessas novas formas gera toda a estrutura fraseológica do tema.

Nessa manipulação, Herrmann não utiliza o segmento do motivo correspondente ao "arpejo-anacruse" do compasso 1. Dessa forma, as derivações do motivo se referem ao conteúdo melódico dos compassos 2 e 3.

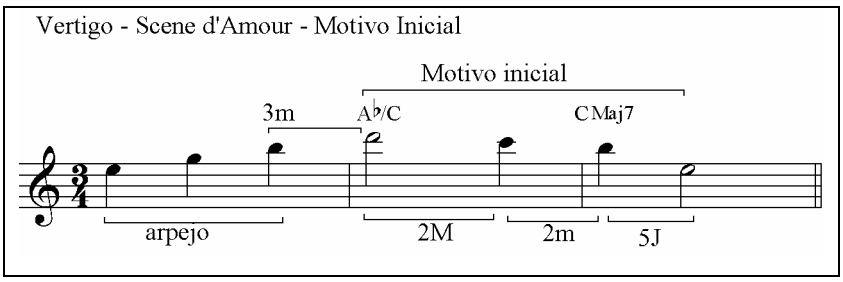


Figura 5.31: *Vertigo*. Tema de amor: motivo inicial.

A primeira variação do motivo inicial, que vai do início do compasso 4 ao primeiro tempo do tempo do compasso 6, é a matriz para uma série de variações subseqüentes.

A próxima figura (5.32) mostra a primeira variação e todas as variações subseqüentes que dela derivam. Nesse grupo de variações observamos a manutenção quase literal da estrutura rítmica, pouca mudança no aspecto melódico-intervalar, ficando a novidade a cargo do aspecto harmônico e da mudança de registro.

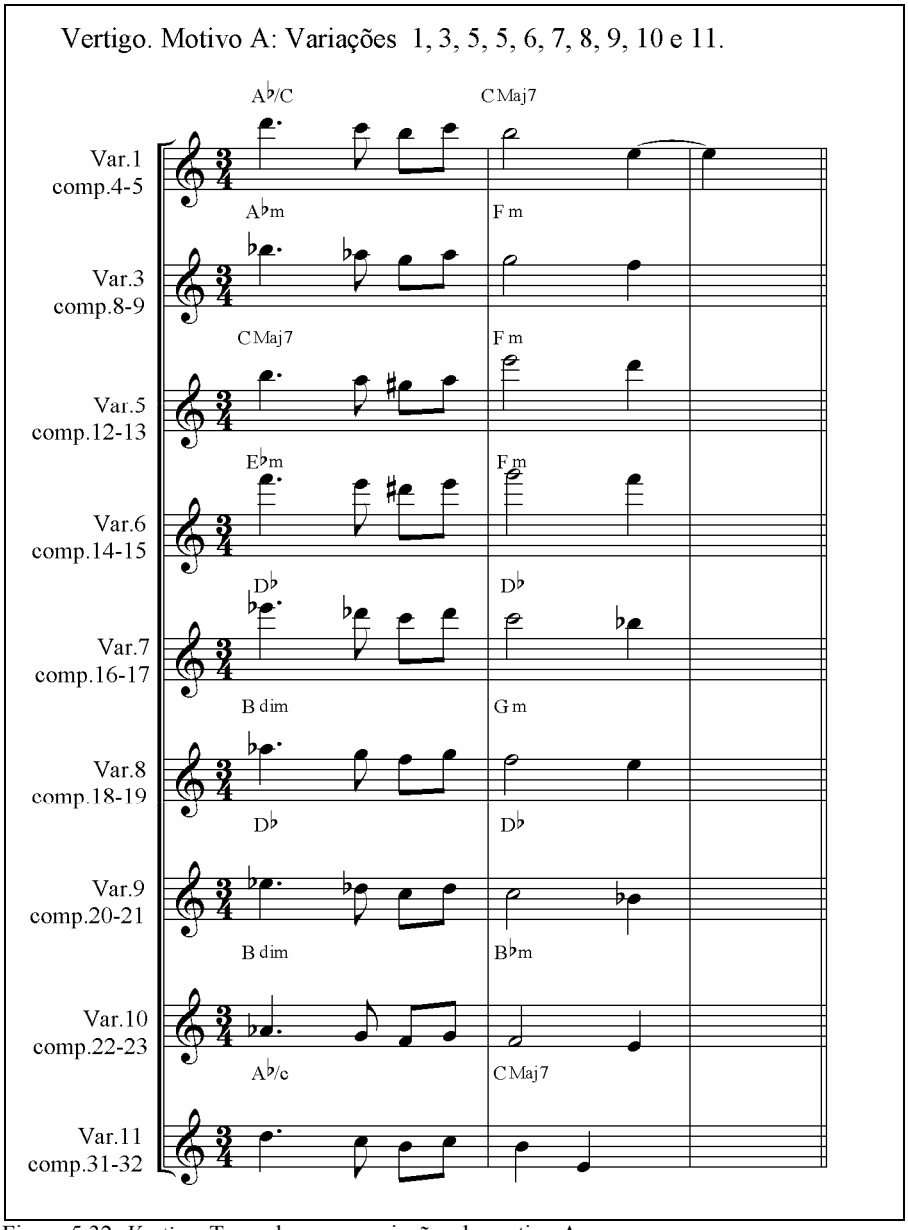


Figura 5.32: *Vertigo*. Tema de amor: variações do motivo A.

Esse procedimento onde a variação de um motivo gera novas formas ou novas variações do mesmo motivo é examinado em detalhe por Arnold Schoenberg no livro *Fundamentos da Composição Musical*[79].

A segunda variação (compassos 6 e 7) e a quarta variação (compassos 10 e 11) são variações mais remotas.

[79] SCHOENBERG, Arnold. *Op.Cit.* Páginas 35 a 46.

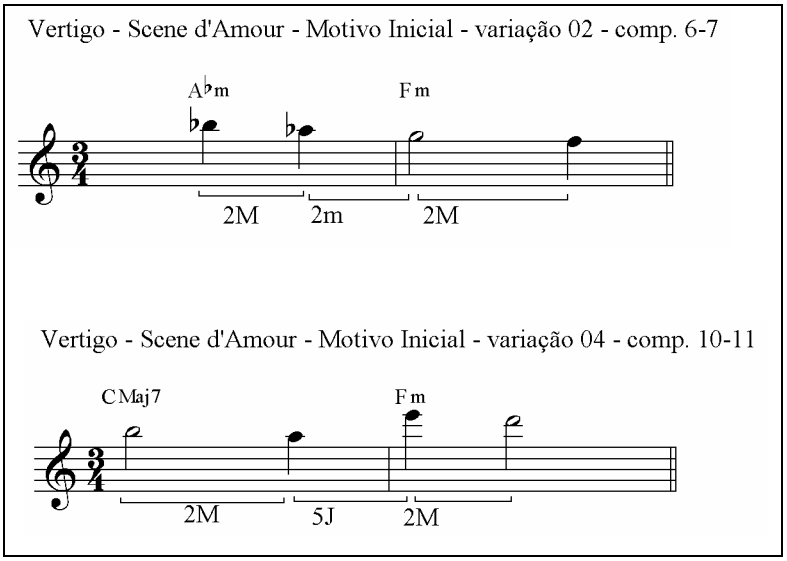


Figura 5.33: *Vertigo*. Tema de amor: motivo inicial, variações 2 e 4.

A variação 12 é tomada como um novo ponto de partida para novas variações. Utilizando as últimas três notas dessa variação, Herrmann inicia uma progressão que leva a um grupo de variações mais remotas do motivo original: as variações 13 a 16.

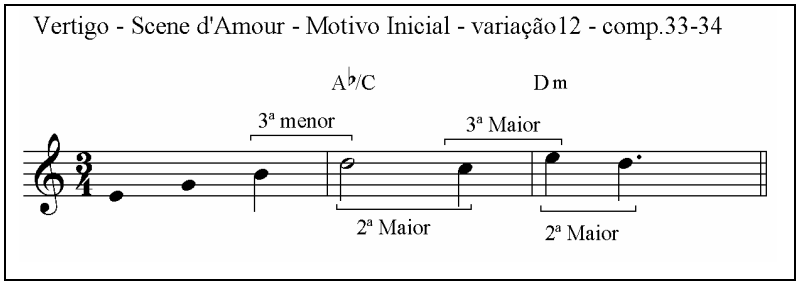


Figura 5.34: *Vertigo*, Tema de amor: motivo inicial, variação 12.

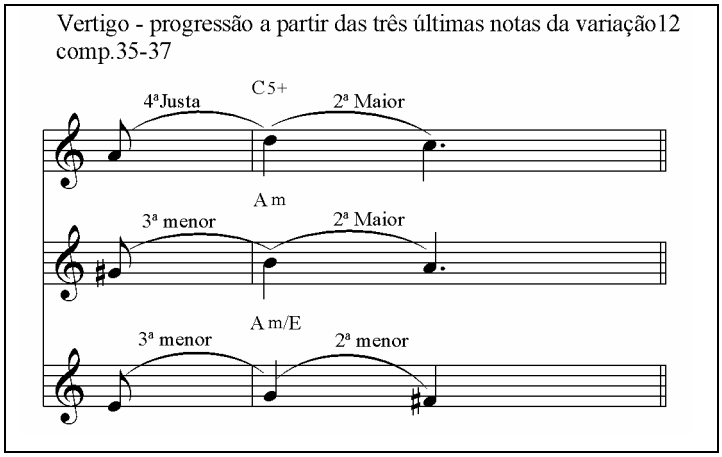


Figura 5.35: *Vertigo*. Tema de amor: variação 12, progressões.

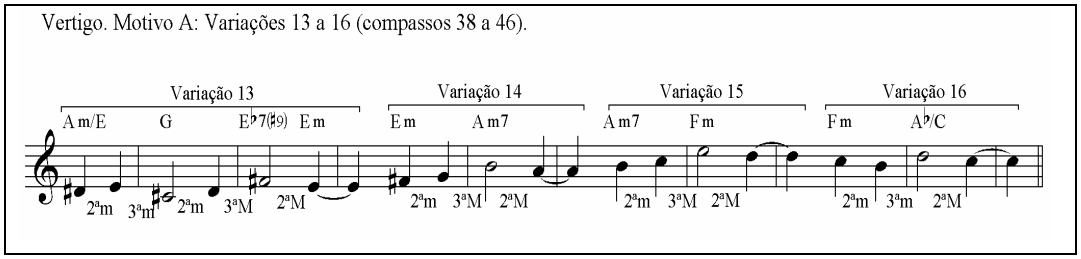


Figura 5.36: *Vertigo*. Tema de amor: variações 13 a 16 do motivo A.

A partir do compasso 47 ainda encontramos alguns resquícios melódicos do motivo inicial. Aqui, o caráter motívico fica bastante diluído caracterizando um processo que Schoenberg chama *liquidação*[80].

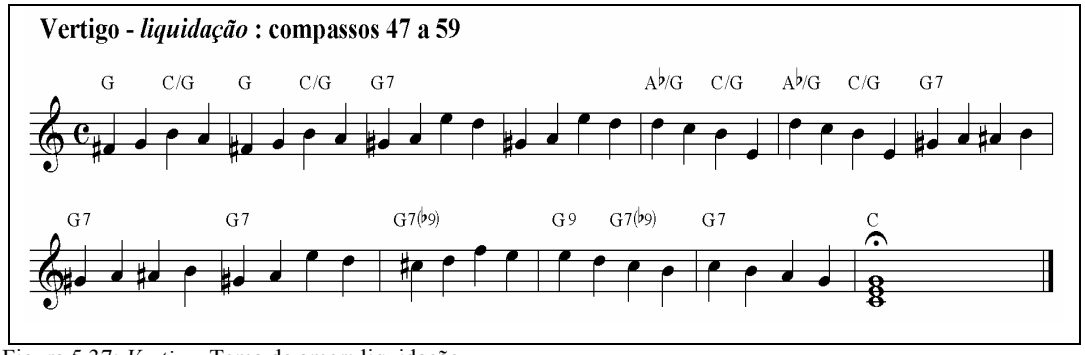


Figura 5.37: *Vertigo*. Tema de amor: liquidação.

[80] "A *liquidação* é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação". SCHOENBERG, Arnold. *Op.Cit.* Página 59.

A demonstração da organização melódica do tema a partir do processo de derivação motívica, permite-nos dizer que a unidade, a coesão motívica apresentada corresponde a uma unidade de caráter expressivo.

VERTIGO : ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

Iniciaremos observando um mesmo fragmento analisado anteriormente.

Já foi mencionado que o aspecto harmônico desse tema se caracteriza pela dissonância e pelo distanciamento de relações harmônicas. Tais características não permitem uma clara definição do centro tonal da música. É cambiante.

Dessa maneira, para analisarmos as tensões tonais envolvidas na estrutura motívica e melódica do tema devemos levar em consideração a harmonia subjacente. Isso nos permite, ou até nos obriga, uma leitura múltipla das tensões tonais envolvidas.

A primeira aparição do motivo principal, precedida pelo arpejo funcionando como uma grande "anacruse", já esboça um perfil melódico cuja característica expressiva corrobora com a análise anterior.

Nele podemos observar três movimentos melódicos. Todos os movimentos são interpretados inicialmente em dó maior, a aparente tonalidade da peça. O primeiro movimento, um arpejo menor a partir do terceiro grau de dó maior, 3-5-7 no compasso 1; o segundo movimento, 2-1 no compasso 2; e o terceiro movimento, 8-7 acoplado a um salto descendente de quinta justa, voltando ao terceiro grau da escala, início do movimento melódico geral. Os três movimentos são evidenciados na letra (a) da figura a seguir.

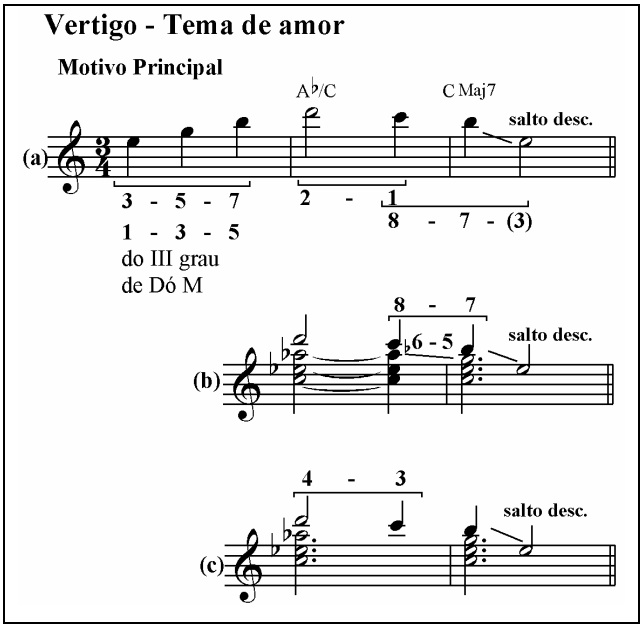


Figura 5.38: *Vertigo.* Tema de amor: motivo principal.

Cada um desses movimentos, incluindo o salto descendente, tem um significado expressivo agregado.

O primeiro deles, o arpejo menor (3-5-7), pode ser interpretado tanto como o movimento ascendente 1-3-5 no modo menor, quanto como uma simples ascensão melódica no modo menor. Na primeira interpretação, segundo Cooke, a progressão menor 1-3-5 é "...expressiva de um aparente, visível, manifesto sentimento de dor - uma asserção de tristeza, uma queixa, um protesto contra o infortúnio"[81].

A segunda interpretação para o mesmo movimento, embora mais geral, transmite praticamente o mesmo sentimento: reprimida asserção de tristeza[82].

O segundo movimento, a progressão 2-1, apresenta duas possíveis leituras. A primeira, como movimento linear da escala de dó maior [letra (a) da figura acima], e a segunda, como um movimento 4-3 sobre um acorde de lá bemol maior [letra (c) da figura acima.

[81]"...expressive of an outgoing feeling of pain – an assertion of sorrow, a complaint, a protest against misfortune". COOKE, Deryck. *Op.Cit.,* página 122.
[82] COOKE, Deryck. *Op.Cit.,* página 106.

O movimento 2-1 traduz o sentimento de desejo aprazível num contexto de finalidade, enquanto que a progressão 4-3 traduz *pathos*, o patético, a compaixão[83].

O terceiro e último movimento desse fragmento é mais bem ilustrado na letra (b) do exemplo acima. Novamente ocorre a possibilidade de dupla interpretação: o movimento 8-7 na voz superior, e um movimento 6(bemol)- 5 na voz imediatamente abaixo.

Cooke considera que "quando a sétima maior é harmonizada como um terça maior sobre a dominante, e a tônica é suspensa resolvendo nela, o efeito é similar àquele da suspensão 4-3, tem o similar efeito de *pathos*"[84].

Naturalmente, essa interpretação é aproximada visto que não reúne as condições específicas delineadas por Cooke.

Em compensação, o movimento 6(bemol)-5 na voz intermediária expressa claramente uma erupção de angústia, um rompante de agonia[85].

Restam ainda, o salto descendente os ascendentes . Cooke comenta que os saltos descendentes são freqüentemente usados "...para expressar o transbordar dos mais submissos tipos de emoção...embora eles também expressem uma repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero"[86].

Os saltos ascendentes ocorrem entre algumas reiterações deste motivo em alturas diferentes. Expressa paixão física, mas também violenta alegria, aspiração, protesto, triunfo ou medo (COOKE, 1959:107).

A tabela a seguir sintetiza os termos básicos do motivo principal que se manifesta, de forma transposta ou variada, no decorrer do tema.

---

[83] Para ambos os movimentos ver: COOKE, Deryck. *Op.Cit.,* página 90.
[84] "When the major seventh is harmonized as a major third on the dominant, and the tonic is suspended on to it, the effect is akin to that of the 4-3 suspension, and has a similar effect of pathos". COOKE, Deryck. *Op.Cit.,* página 83.
[85] COOKE, Deryck. *Op.Cit.,* página 69.
[86] "...to express gushes of the more yielding types of emotion...though they can also express a sudden acceptance of sorrow or yielding to despair". COOKE, Deryck. *Op.Cit.,* página 107.

Tabela 5.4: *Vertigo*. Tema de amor, resumo dos termos expressivos.

Termos expressivos	Significados agregados
1-3-5, menor	Expressa um aparente, visível, manifesto sentimento de dor - uma asserção de tristeza, uma queixa, um protesto contra o infortúnio.
Movimento 2-1	Expressa sentimento de desejo aprazível num contexto de finalidade.
Movimento 4-3	Traduz *pathos*, o patético, a compaixão.
Movimento 6♭-5	Expressa claramente uma erupção de angústia, um rompante de agonia.
Saltos descendentes	Expressa o transbordar dos mais submissos tipos de emoção. Também expressa uma repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.
Saltos ascendentes	Expressa paixão física, mas também violenta alegria, aspiração, protesto, triunfo ou medo.

No aspecto harmônico, Hermann utiliza acordes cuja relação harmônica é indireta ou distante (lá bemol maior e dó maior; lá bemol menor e fá menor), não estabelecendo uma progressão harmônica no sentido tonal mais tradicional. Esse aspecto contribui com a sensação de não-resolução, como também de distância, de estranhamento.

A idéia de impulso e a sensação de estranhamento do tema correspondem ao caráter impulsivo e de suspense que envolve o personagem Scottie.

Por outro lado, um caráter "aflitivo" é dado ao tema pela dissonância melódica que gera uma expectativa de resolução. Esta resolução nunca é plena, e este aspecto é reforçado pelo distanciamento harmônico que dificulta o estabelecimento de um centro tonal claro. Tais componentes corroboram com a representação musical da angústia, do conflito interno da personagem Madeleine na segunda parte do filme.

Assim, combinando dissonância melódica, distanciamento harmônico, e processo de derivação motívica, Herrmann consegue criar uma estrutura temática que oferece elementos musicais correspondentes tanto ao paradigma do Melodrama, quanto ao do suspense.

LAURA

O filme ***Laura*** (*Laura,* 1944) é dirigido por Otto Preminger e é estrelado por Gene Tierney (Laura Hunt), Dana Andrews (Detetive Mark McPherson), Clifton Webb (Waldo Lydecker), Vincent Price (Shelby Carpenter) e Judith Anderson (Ann Treadwell) como principais protagonistas. A trilha musical, de autoria de David Raksin, é monotemática, inteiramente construída a partir do tema-título "Laura".

Quando a famosa executiva de propaganda Laura Hunt é encontrada morta em seu apartamento numa noite de sexta-feira, o detetive tenente Mark McPherson é encarregado da investigação. McPherson constrói um quadro mental da garota morta a partir dos suspeitos e amigos de Laura, que ele interroga. Ele descobre que todos os homens na vida de Laura se apaixonaram por ela, incluindo o esnobe e arrogante jornalista Waldo Lydecker que promoveu Laura no início da carreira dela e seu noivo, o "playboy" Shelby Carpenter. As mulheres ou a amavam como pessoa, ou eram invejosas e ciumentas pela atenção que Laura recebia dos homens. Cada vez mais obcecado, McPherson lê o diário e as cartas pessoais de Laura e contempla, fascinado, a grande pintura dela pendurada no apartamento. O envolvimento emocional de McPherson aumenta gradativamente. Então, uma noite, em meio às investigações, uma coisa muito estranha acontece, o que muda o foco da investigação e responde a algumas inquietantes perguntas de McPherson, mas também adiciona uma pessoa à longa lista de suspeitos.[87]

LAURA: CONVENÇÕES DO MELODRAMA

No tema podemos observar várias das convenções musicais do Melodrama, excetuando-se o tempo e o compasso de valsa.

A irregularidade de frases, causada por acréscimos oriundos das manipulações motívicas, e o conseqüente deslocamento métrico como, por exemplo, nas frases 4, 5 e 8.

Cada frase praticamente exibe uma pequena progressão em pontos harmônicos diferentes, em alguns casos, em regiões harmônicas indiretas com relação à tonalidade principal, resultado do intercâmbio modal de regiões da tonalidade de dó maior e dó menor.

[87] Escrito a partir de http://www.imdb.com/title/tt0037008/plotsummary. Acesso em 04/01/2011, às 20:11 horas.

Entretanto, nenhuma dessas regiões tonais indiretas é enfatizada através de um processo de modulação. O efeito é mais de "côr" harmônica.

Outro detalhe que torna a harmonia mais "rica" é o uso de acordes com notas acrescentadas (como 9ªs, 11ªs), típico da linguagem popular de influência jazzística.

A tabela abaixo compara as progressões e cadências de cada frase.

Tabela 5.5: *Laura*. Progressões harmônicas das frases.

Frase	Progressão Harmônica	Cadência
1	Am7 - D7(b9) – G6	Perfeita em G
2	Gm7 - C7(b9) – Fmaj7 – F6	Perfeita em F
3	Fm7 – Bb11 - Abm6/Bb – Bb7(b9) – EbMaj7	Perfeita em Eb
4	Eb – Am7(b5) – D7(b9;b5) – D9(b5) – D7- Bm7 – G/B – E9	Semicadência
5	Am7 - D7(b9) – G6	Perfeita em G
6	Gm7 - C7(b9) – Fmaj7 – F6	Perfeita em F
7	Fm7 – Fdim – Abdim – C/G – D7/A	Semicadência
8	D13(b9) – D7(+9;b5) – G9 – C6	Perfeita em C

A instrumentação explora a paleta orquestral do final do Romantismo e a forma, bastante simples, faz referência às convenções do Melodrama onde as emoções são inicialmente reprimidas, com a gradual liberação das mesmas.

A figura a seguir mostra a partitura da canção, com melodia e cifras e uma análise formal e a divisão em frases.

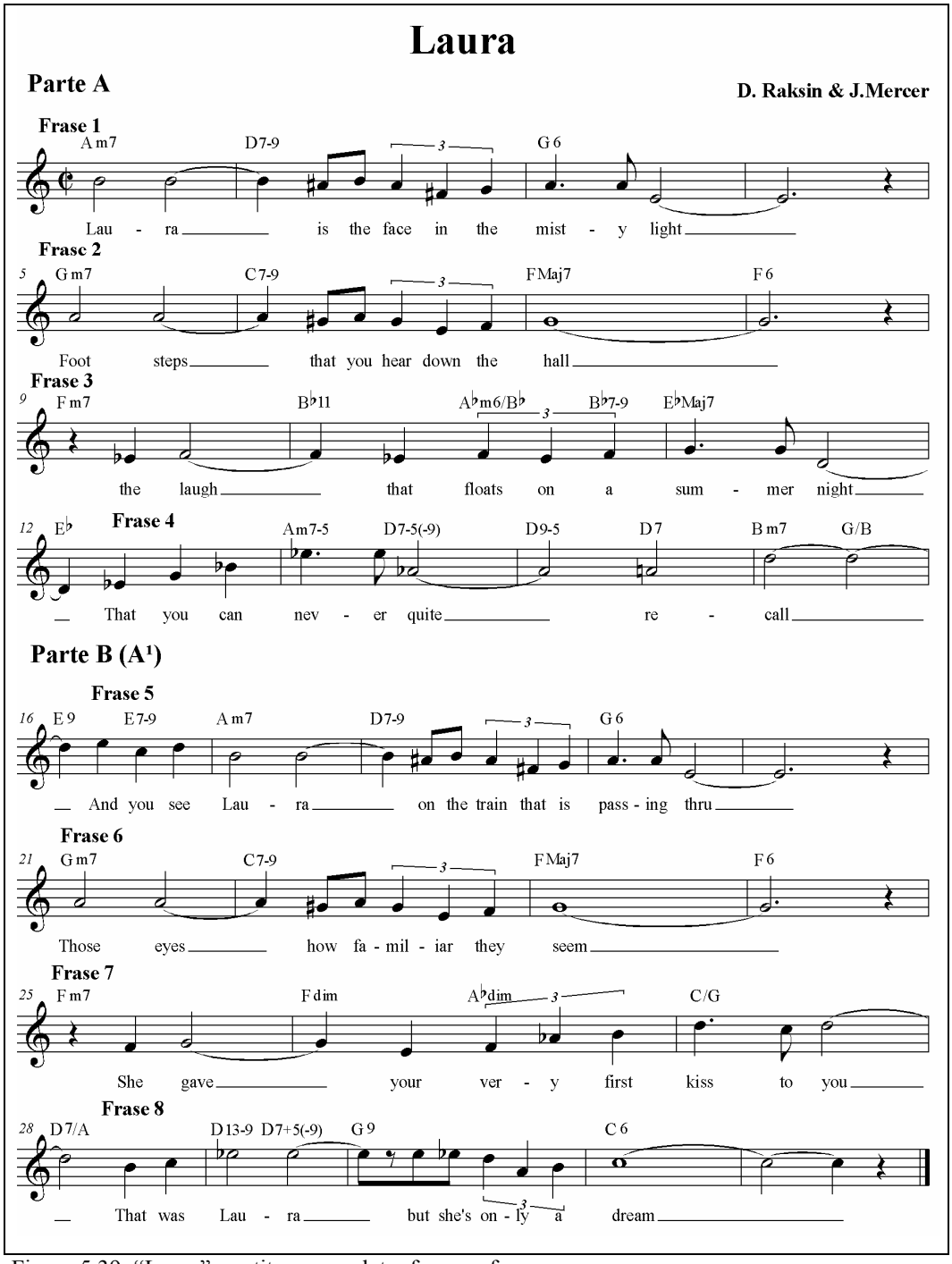



Figura 5.39: “Laura”, partitura completa: forma e frases.

LAURA: ANÁLISE MUSICAL

Apesar deste tema ser uma canção, nossa análise não levou em consideração a letra da mesma, visto que em nenhuma inserção do filme o tema aparece com letra (ou seja, cantado).

A estrutura fraseológica do tema "Laura" é organizada a partir de manipulações da primeira frase que pode ser dividida em três motivos A, B e C, como mostra a figura abaixo.

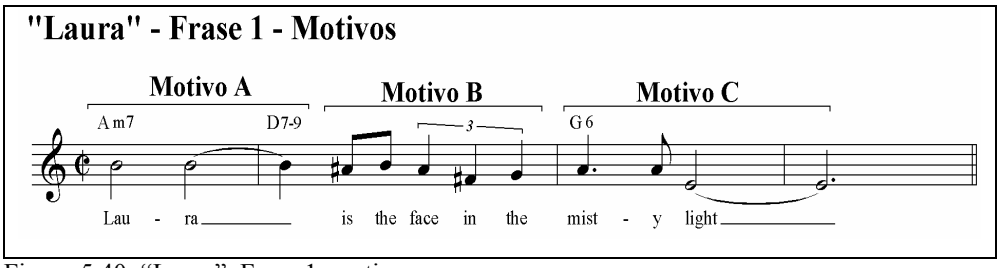


Figura 5.40: "Laura". Frase 1, motivos.

Todas as frases deste tema são derivadas, direta ou indiretamente, desta primeira frase. As manipulações da frase 1 geram, primeiramente as frases 2 e 3. Subseqüentemente, as manipulações da frase 2 originam a frase 8, enquanto que a frase 3 dará origem à s frases 4 e 7. As frases 5 e 6 são repetições exatas das frases 1 e 2, respectivamente.

A frase 2 é uma transposição dos motivos A e B da frase 1, num intervalo de segunda maior abaixo, seguidos de uma variação do motivo C.

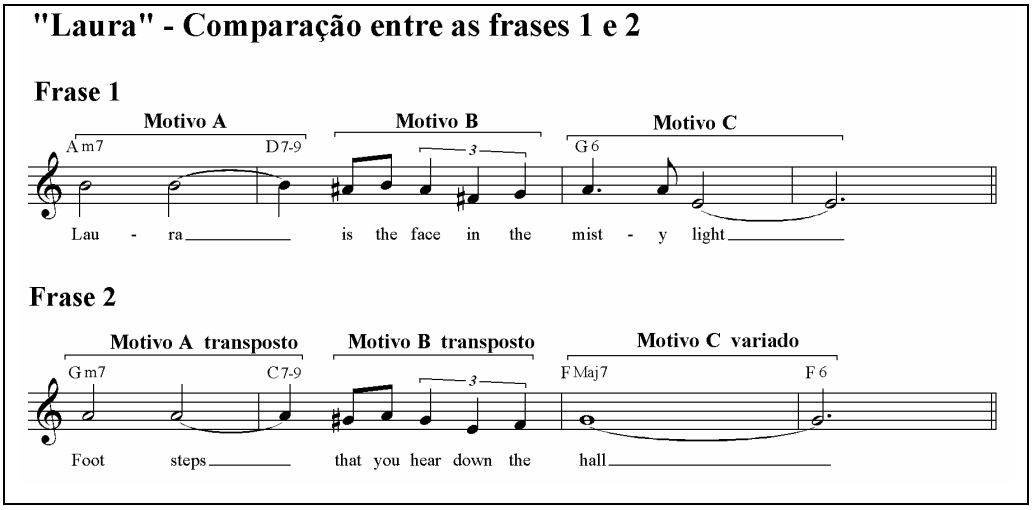


Figura 5.41: "Laura". Comparação entre as frases 1 e 2.

A frase 3, ao contrário, é elaborada a partir de variações dos motivos A e B da frase 1, seguidos da transposição, num intervalo de segunda maior, e variação rítmica do motivo C.

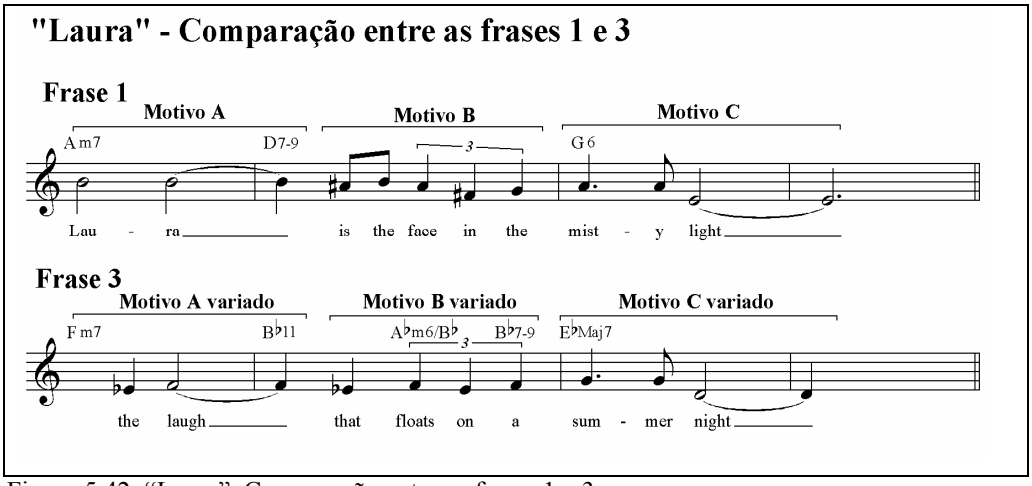


Figura 5.42: "Laura". Comparação entre as frases 1 e 3.

A frase 4 é composta a partir da frase 3. Nesta frase, o motivo A é omitido, o motivo B é variado em altura e ritmo, enquanto o motivo C mantém o padrão rítmico básico, ampliando intervalo de quarta justa (4ª J) para quinta justa (5ª J). Após o motivo C, a frase 4 é estendida através de uma terminação cadencial com semicadência. A omissão do

motivo A e a extensão cadencial tornam a frase 4 assimétrica, causando irregularidade na estrutura fraseológica que até então, é regular e simétrica.

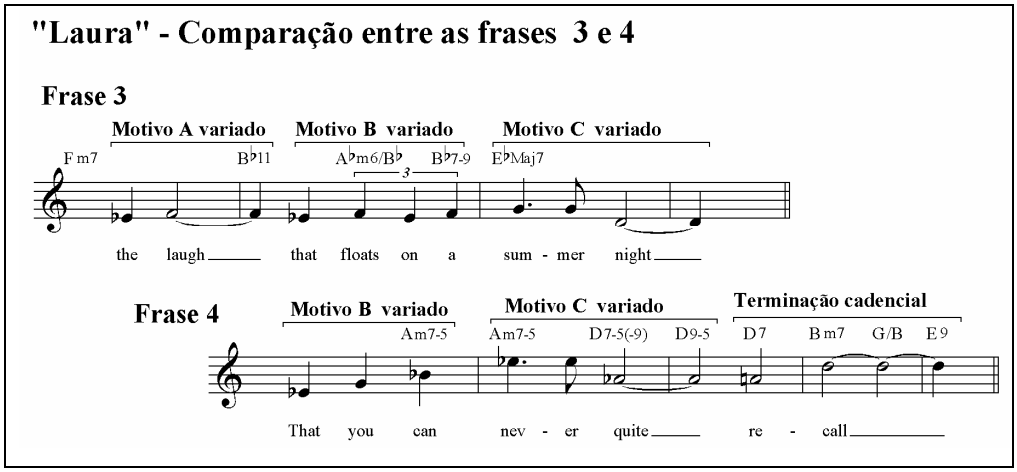


Figura 5.43: “Laura”. Comparação entre as frases 3 e 4.

O caráter suspensivo desta semicadência conduz a peça à frase 5, que é uma repetição da primeira frase, antecedida de três notas que funcionam como uma espécie de “anacruse” que segue a referida semicadência da frase 4. Este “anacruse” da frase 5 é derivado de um fragmento transposto do motivo B (marcado com linha tracejada).

A frase 5 inicia a segunda parte da canção.

Este “anacruse” que prepara a frase 5, torna tal frase irregular e inaugura a segunda parte da canção.

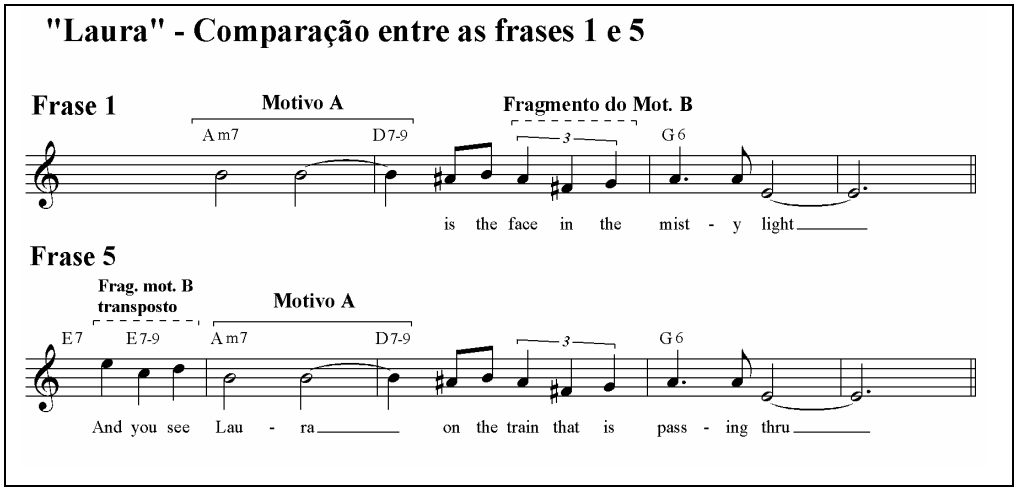


Figura 5.44: "Laura". Comparação entre as frases 1 e 5.

A frase 6, por sua vez, é a repetição da frase 2.

A repetição das duas frases iniciais, com mudança de texto, indica uma estrutura formal bastante simples e já apresentada neste trabalho: forma A – B (ou A^1) com frases de construção similar.

A frase 7 é derivada pela manipulação da frase 3. Nesta frase, o motivo A, que aparece variado na frase 3, é transposto num intervalo de segunda maior acima. Os motivos B e C sofrem variação intervalar, mas mantêm a estrutura rítmica básica.

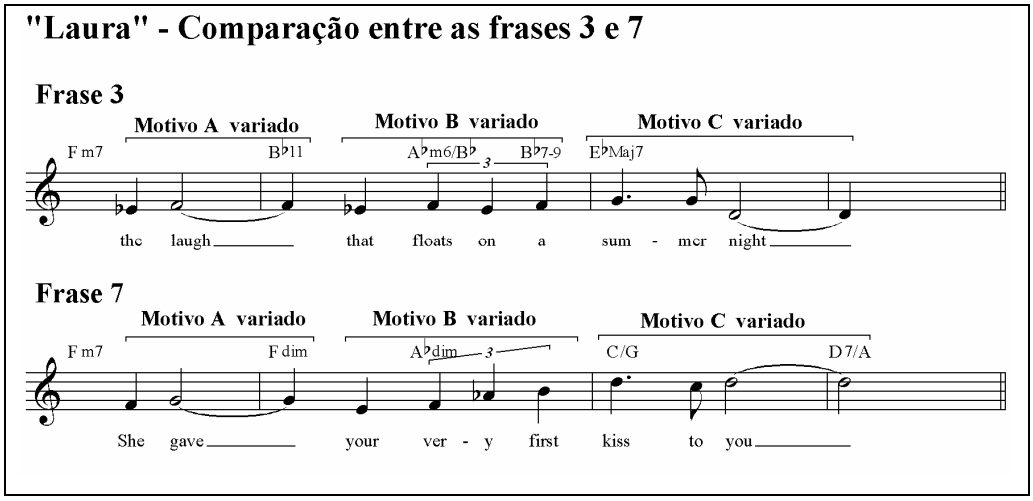


Figura 5.45: "Laura". Comparação entre as frases 3 e 7.

A oitava e última frase inicia com um anacruse de origem semelhante ao que foi exposto na frase 5: a partir de um fragmento do motivo B. O restante da frase se origina pela transposição do motivo A, num intervalo de quinta diminuta acima, pela variação intervalar do motivo B e pela transposição do motivo C, num intervalo de quarta justa acima.

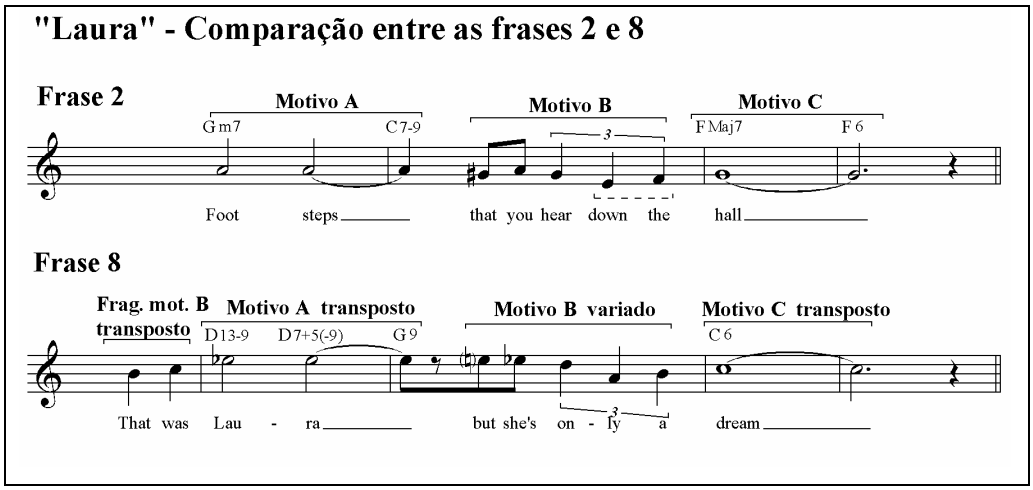


Figura 5.46: "Laura". Comparação entre as frases 2 e 8.

Conforme a análise da estrutura fraseológica mostra, a canção possui notável coesão, lógica e unidade de expressão.

LAURA : ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

A análise do perfil melódico da frase 1 demonstra o seguinte:

No sistema marcado com a letra (a) observamos a análise das figurações ou elaborações melódicas, cuja redução aos elementos melódicos essenciais, na letra (b), evidencia uma descida cromática no modo maior.

O fragmento cromático descendente no modo maior não apresenta, segundo Cooke, nenhum significado especial.

Isoladamente, a nota lá (2) é uma tensão de tom inteiro descendente à tônica que, num contexto de modo maior, representa desejo aprazível. Esta resolução, no entanto, não acontece.

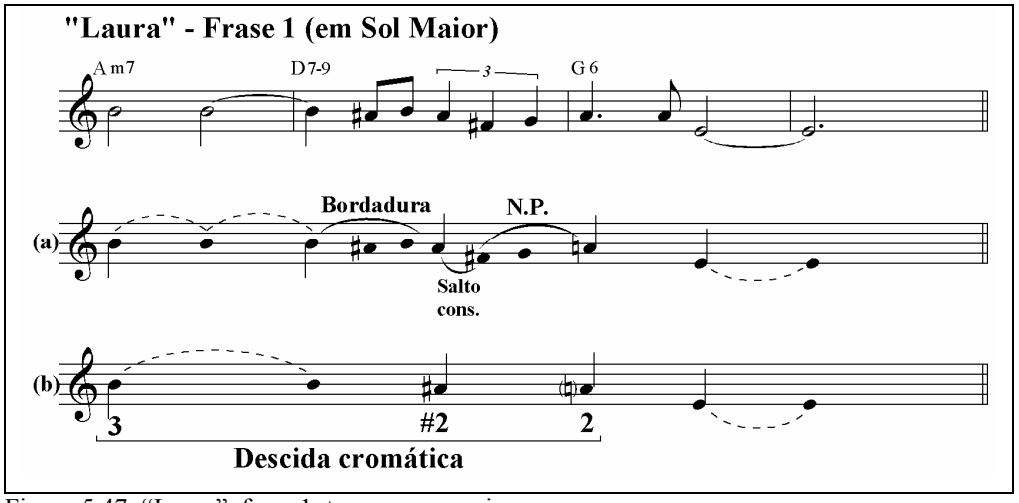


Figura 5.47: "Laura", frase 1, termos expressivos.

O perfil melódico da frase 1 é repetido na canção pela frase 5, com a expressão 6-5 acrescentada ao início dessa frase.

O movimento 6-5 no modo maior representa uma simples asserção de alegria.

A figura abaixo (fig.5.48) mostra a frase 5 e seus termos expressivos.

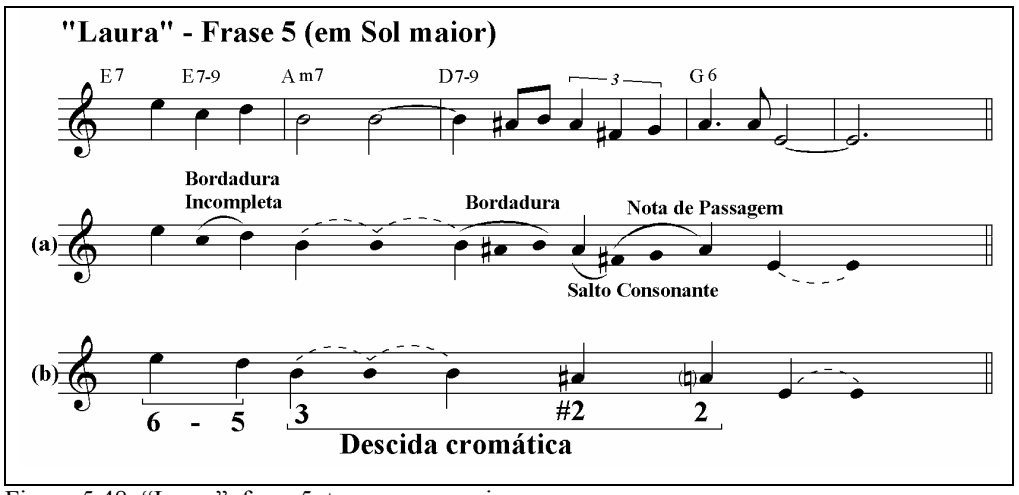


Figura 5.48: "Laura", frase 5, termos expressivos.

Uma repetição semelhante acontece entre as frases 2 e 6.

Tomando como referência a região de Fá maior, a análise dos termos expressivos é exatamente a mesma: a presença isolada da segunda maior, como tensão descendente à tônica, aprazível desejo.

Seguem as figuras demonstrando as análises das frases 2 e 6.

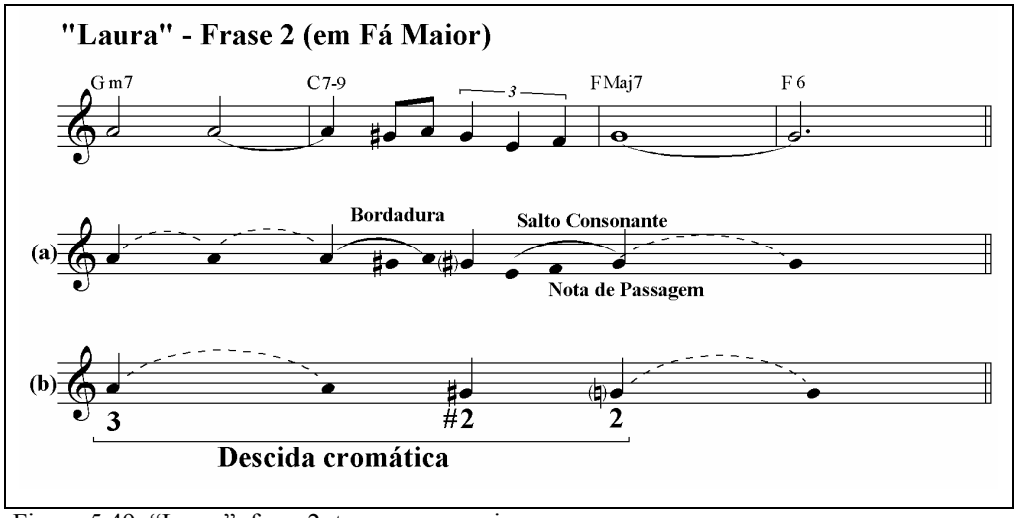


Figura 5.49: "Laura", frase 2, termos expressivos.

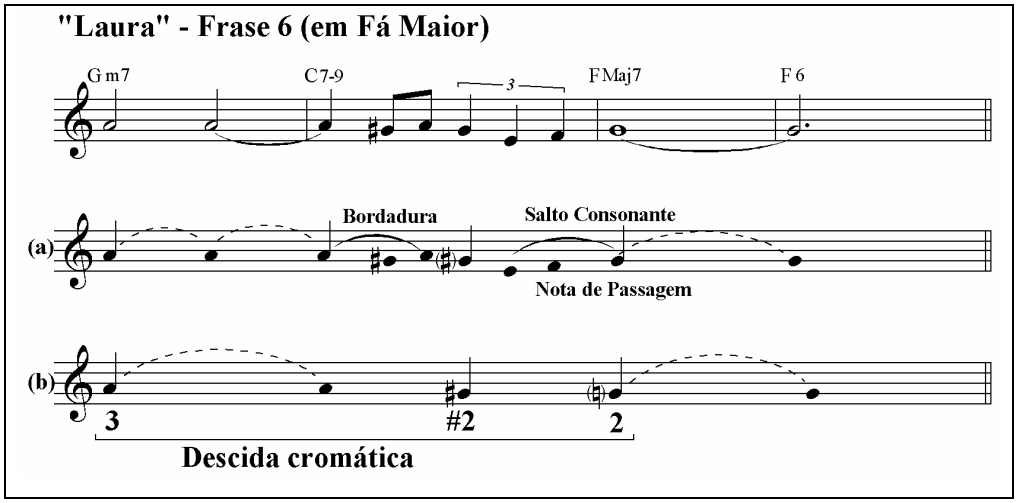


Figura 5.50: "Laura", frase 6, termos expressivos.

Dando seqüência, observamos na análise da frase 3 (figura 4.51), após o processo de redução às notas essenciais, a progressão 1-2-3 na região de Mi bemol maior, uma região indiretamente relacionada à tônica Dó maior.

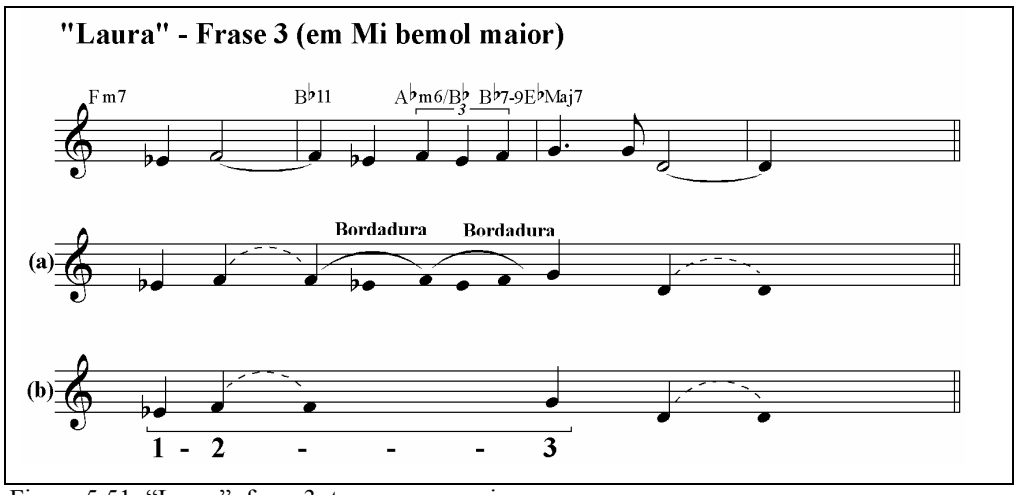


Figura 5.51: "Laura", frase 3, termos expressivos.

Novamente não há nenhuma menção especial a esta progressão 1-2-3 no modo maior.

A próxima frase a ser analisada é a frase 7 (figura 5.52), que conforme demonstrado antes, é derivada da frase 3.

Nessa análise, a etapa de redução às notas essenciais aparece no mesmo sistema, em (a), junto com a demonstração dos termos expressivos.

Observamos uma expressão de ascensão melódica no modo menor (4-5-b6-7-8) que normalmente expressa emanação, exteriorização de dor. Nesta mesma expressão encontramos o movimento 7-8. Segundo Cooke, a sétima maior (sensível) funciona como uma tensão semitonal ascendente à tônica, expressando desejo violento, aspiração num contexto de finalidade (COOKE, 1959:90).

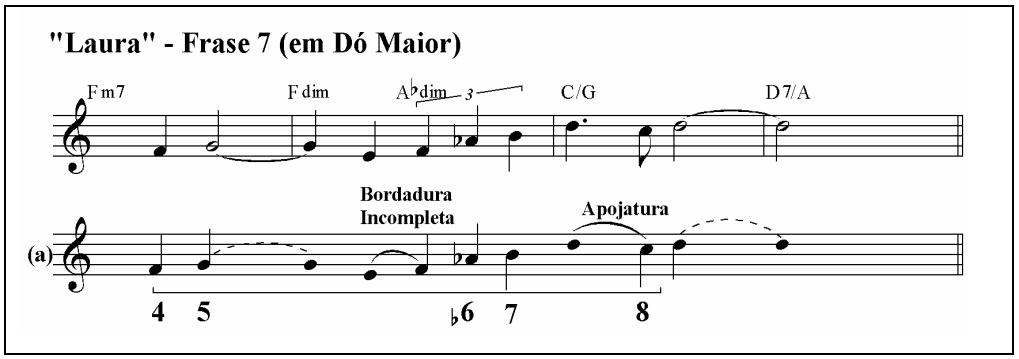


Figura 5.52: "Laura", frase 7, termos expressivos.

A frase 4 encerra a primeira parte da canção (parte A).

Após a necessária redução às notas essenciais, observamos nesta frase ao menos três expressões dignas de nota: o arpejo ascendente 1-3-5 do acorde de Mi bemol maior, um salto descendente de quinta justa e, finalmente, a expressão 6 bemol-5.

A figura a seguir mostra essas três expressões.

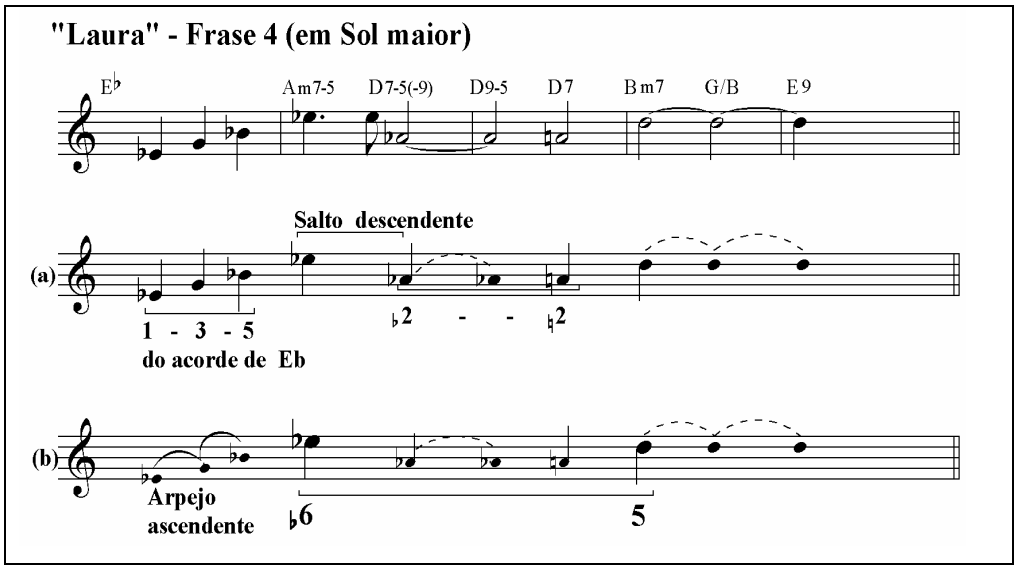


Figura 5.53:"Laura", frase 4, termos expressivos.

O acorde ascendente de Mi bemol maior é analisado isoladamente, como uma inserção oriunda do intercâmbio modal entre Sol maior (região tonal da frase em questão) e Sol menor (região onde Mi bemol aparece como VI grau da escala). Esse arpejo ascendente no modo maior (1-3-5) é a expressão de uma alegria visível, ativa (COOKE, 1959: 115).

O salto descendente é usado para "expressar torrentes dos mais submissos tipos de emoção"[88].

Por fim, o movimento 6 bemol – 5 é usado constantemente na representação de um rompante de angústia (COOKE, 1959: 146).

[88] "Downward leaps are often used to express gushes of the more yielding types of emotion". COOKE, D. *Op. Cit.,* página 107.

A frase 8 encerra a canção estabelecendo finalmente a tonalidade principal, Dó maior. No entanto, ocorre um intercâmbio modal entre Dó maior e Dó menor resultando numa nota Mi bemol, a terça menor, logo no início da frase.

Assim, o principal elemento expressivo desta frase, 1- 3 bemol-2-1, é oriundo deste enriquecimento harmônico dado pelo intercâmbio modal.

Além disso, observamos já na etapa de redução melódica, letra (a), a presença do movimento 7-8 em duas ocasiões.

A figura abaixo mostra a análise e os termos expressivos.

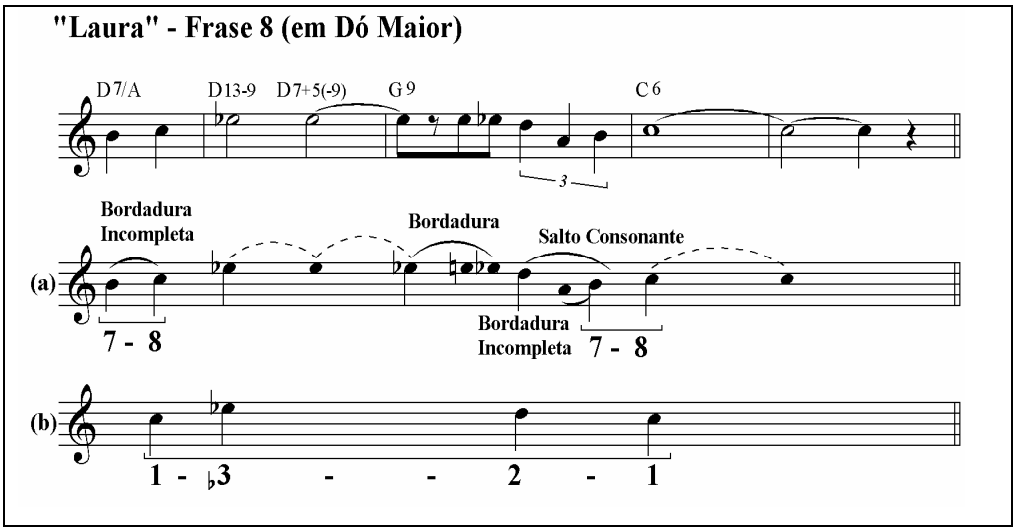


Figura 5.54: "Laura", frase 8, termos expressivos.

Como mencionado anteriormente, o movimento 7-8 é a expressão de desejo violento, de aspiração num contexto de finalidade (COOKE, 1959: 90).

A progressão 1-3bemol-2-1, resultante de um empréstimo do modo menor, é usada "para expressar pensamentos mórbidos, uma obsessão com sentimentos tristes, medo de armadilhas, ou um sentido de inescapável perdição, especialmente quando é repetida várias vezes".[89]

[89] "...to express brooding, an obsession with gloomy feelings, a trapped fear, or a sense of inescapable doom, especially when it is repeated over and over". COOKE, D. *Op.Cit.,* página 140.

A tabela a seguir resume os termos expressivos da canção “Laura” bem como sua interpretação, a partir dos preceitos de Cooke.

Tabela 5.6: *Laura.* Resumo dos termos expressivos.

Termos expressivos	**Significados agregados**	**Frases onde aparecem**
Movimento 2-(1).	Tensão de tom inteiro descendente à tônica que, num contexto de modo maior, representa desejo aprazível.	Frases 1, 2, 5 e 6
Movimento ascendente no modo maior 1-3-5	Expressão de uma alegria visível, ativa.	Frase 4
Salto descendente	Expressa torrentes dos mais submissos tipos de emoção como a consolação. Também pode expressar uma repentina aceitação da tristeza ou a submissão ao desespero.	Frase 4
Movimento 6 bemol – 5	Expressão de um rompante de angústia.	Frase 4
Movimento 6-5 no modo maior	Asserção de alegria.	Frase 5
Ascensão melódica no modo menor	Expressa emanação, exteriorização de dor.	Frase 7
Movimento 7-8 no modo maior	Expressão de desejo violento, aspiração num contexto de finalidade.	Frases 7 e 8
Progressão 1-3b-2-1	Expressão de pensamentos mórbidos, obsessão com sentimentos tristes, medo de armadilhas, ou um sentido de inescapável perdição, especialmente quando é repetida várias vezes.	Frase 8

Os termos expressivos do tema “Laura” representam os sentimentos que gradativamente tomam conta do detetive Mc Pherson: o desejo cada vez maior, conforme ele “reconstrói” Laura mentalmente. Sua obsessão aumenta proporcionalmente à sua paixão, o que o leva a um sentimento de angústia, a dor e tristeza, pois Laura está morta: como é possível realizar este amor?

A súbita mudança ao final da estória pode resultar numa manifestação de alegria.

GRUPO 3: ROMANCE E *GANGSTER*

Este grupo é constituído de um único filme: *O Poderoso Chefão (parte I)*. O que este filme tem em comum com os anteriores é fato de sua narrativa conter ingredientes como o crime e a morte (sem, contudo, envolver mistério e investigação), misturados a elementos do romance. A relação entre romance e tragédia permanece.

O PODEROSO CHEFÃO (Parte I)

O filme ***O Poderoso Chefão*** (*The Godfather*, 1972) do diretor Francis Ford Coppola é nosso próximo exemplo. A música é de autoria de Nino Rota, que concebeu essa peça dentro de um caráter folclórico, como uma canção siciliana. Vale lembrar que no terceiro episódio dessa trilogia (*The Godfather: Part III*, 1990), essa música ganha um texto, "Bruscia la terra...", e é cantada, na cena, em homenagem ao personagem principal, Michael Corleone (Al Pacino). Essa versão com texto só confirma, explicita, aquilo que percebemos ao longo da trilogia: a canção é um dos temas referentes (*leitmotiv*) ao personagem Michael Corleone.

O foco central da estória é a trajetória de poder e sangue de um *gangster* e sua *famiglia*. No entanto, o diretor Coppola nos reservou alguns momentos de lirismo, como a seqüência do refúgio de Michael na Sicília. Essa seqüência mostra o encontro casual entre Michael e Apollonia (Simonetta Stefanelli), a paixão à primeira vista, o pedido de casamento de Michael ao pai de Apollonia, os encontros sempre com a presença de familiares dela e, por fim, o casamento entre os dois.

O fragmento aqui analisado tem início na apresentação 'oficial' de Michael à família de Apollonia. Nessa seqüência, o tema de amor assume o primeiro plano, deixando os poucos diálogos como fundo, quase como 'efeitos sonoros'. Seria possível dispensar a presença de tais diálogos, pois a música, aqui, é a 'voz' do narrador. É a música que narra a consolidação da relação amorosa entre os dois personagens.

O PODEROSO CHEFÃO: CONVENÇÕES DO MELODRAMA

Vale lembrar que *O Poderoso Chefão* não é considerado como um filme pertencente ao gênero Melodrama Romântico. A inserção das convenções melodramáticas neste filme é resultado do já mencionado hibridismo inerente à produção de Hollywood.

Desta forma, parece justo que este tema de amor não preserve à risca todas as convenções musicais do Melodrama.

Ao que parece, o compositor Nino Rota preferiu compor o tema de amor salientando mais uma das características do paradigma dos filmes de *gângster*: música com caráter étnico e nostálgico indicando a "origem" dos personagens.

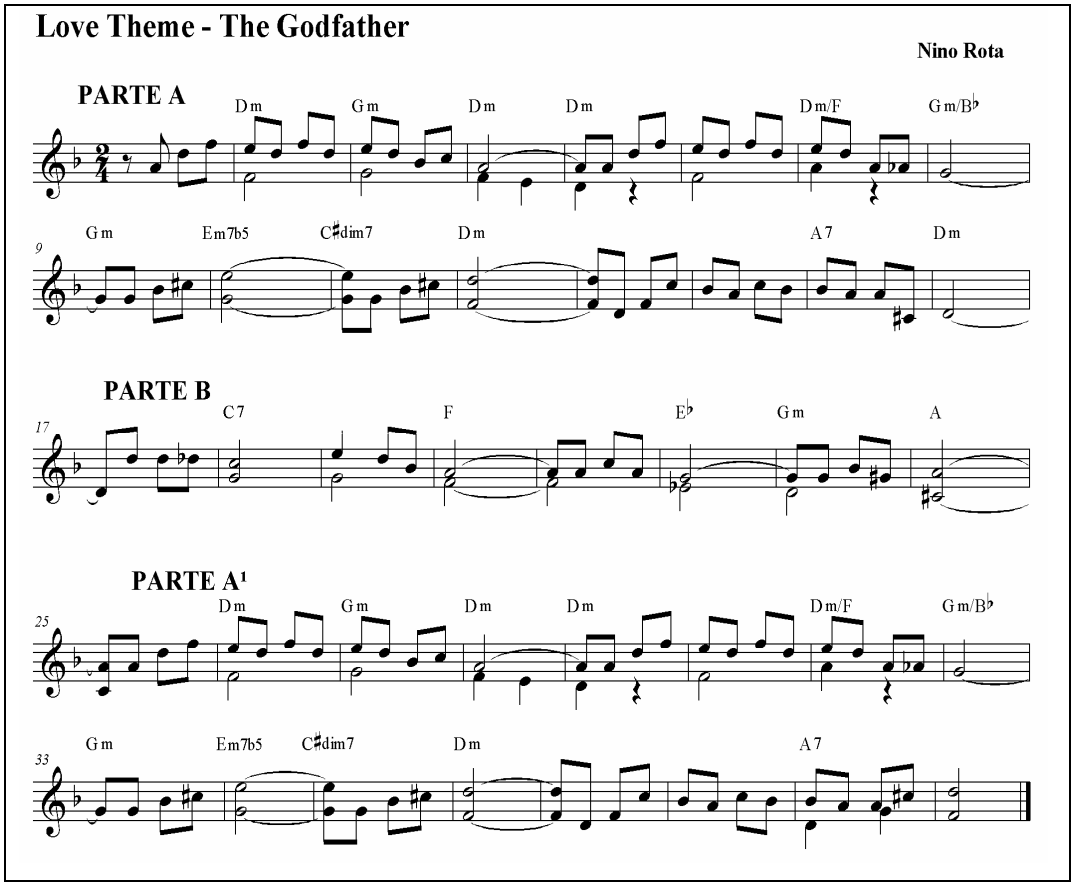


Figura 5.55: *O Poderoso Chefão*. Tema de amor: partitura completa, forma A-B-A¹.

De fato, a melodia não compartilha das características da melodia lírica de "grande fôlego". Não possui irregularidade métrica, nem melódica. Não há preocupação em

adiar a cadência V- I, que acontece logo no final da primeira parte do tema. O tema não faz uso de harmonias mais complexas, nem de acordes de "côr". Não utiliza tempo, nem compasso de valsa.

As únicas características que são ligadas ao paradigma musical do Melodrama são: o uso de instrumentos cordas e de uma estrutura formal mais estrita e simples, um traço característico de Melodramas de emoções reprimidas, que também não parece ser o caso aqui.

O PODEROSO CHEFÃO: ANÁLISE MUSICAL

A análise da estrutura fraseológica desse tema demonstra novamente uma grande coesão e unidade motívica, que provavelmente reflete a unidade de conteúdo expressivo.

A primeira frase desse tema exibe dois motivos, A e B, a partir dos quais todas as demais frases são organizadas. Mais uma vez, detectamos estruturas melódicas construídas a partir dos procedimentos de variação e desenvolvimento motívico delineados por Schoenberg, em *Fundamentos*, conforme explicado anteriormente.

A figura a seguir mostra a frase 1 e seus motivos A e B.

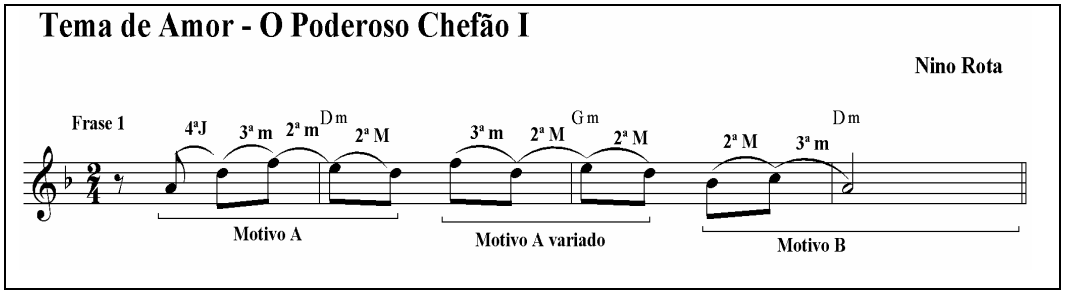


Figura 5.56: *O Poderoso Chefão.* Tema de amor: frase 1, motivos.

O motivo A inicial é conectado a uma variação dele mesmo que omite a primeira nota e inverte a ordem das duas notas subseqüentes (ré e fá). O motivo B, que encerra a frase, guarda uma semelhança intervalar muito próxima ao motivo A, somente invertendo a posição dos intervalos (2ª maior e 3ª menor). No entanto, preferimos

denominá-lo motivo B (ao invés de variação do motivo A) por sua característica rítmica e, principalmente, pelo fato desse motivo ser gerador de novas formas motívicas.

A comparação a seguir demonstra as variações e derivações do Motivo A. Nela observamos que a frase 2 exibe a repetição literal do motivo A e sua variação presentes na primeira frase. A diferenciação entre essas frases está exatamente na variação do motivo B, como será mostrado mais adiante.

Embora apresente uma proximidade com o motivo A nas relações intervalares, a frase 3 é constituída de variações cujo aspecto rítmico é característica do motivo B.

A frase 4 apresenta novas variações intervalares do motivo A, mantendo a mesma estrutura rítmica.

A frase 5, omitida aqui, será explicada mais adiante.

Os motivos da frase 6 são obtidos através da variação dos motivos da frase 3, estabelecendo, portanto, uma afinidade entre essas frases.

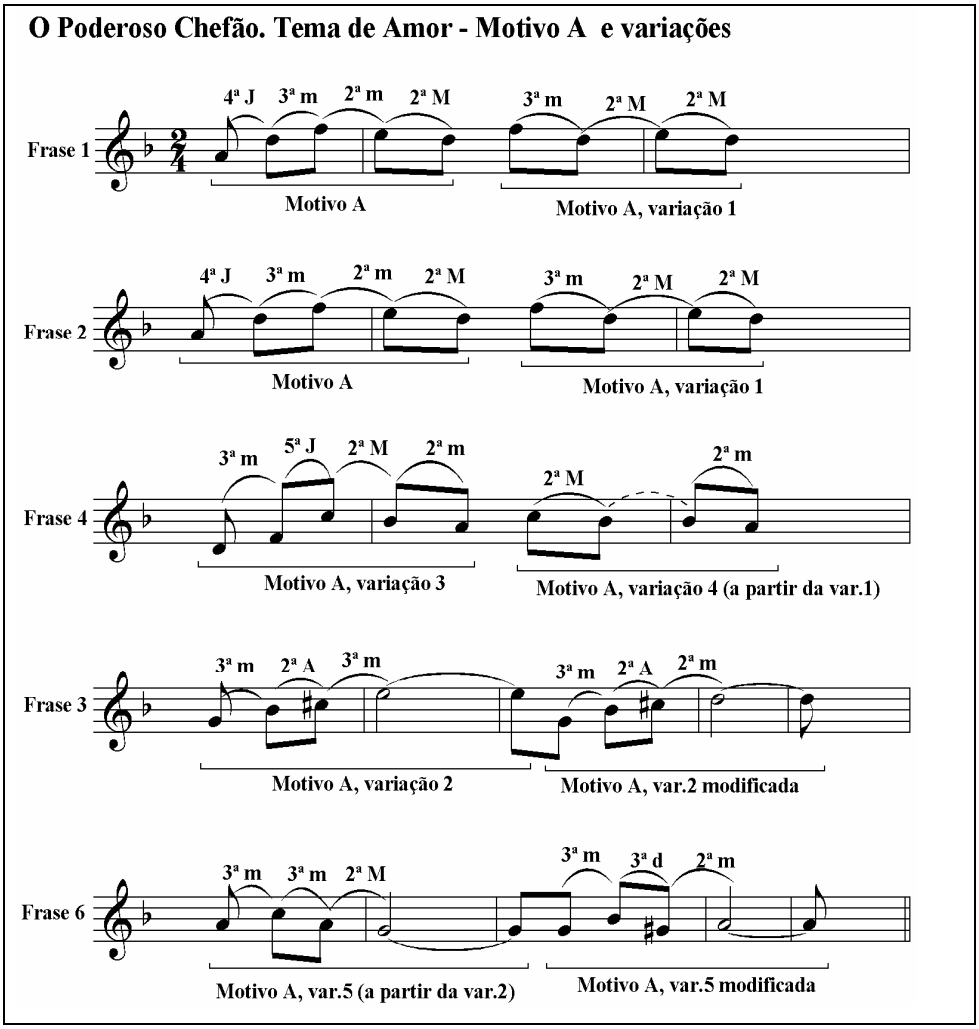



Figura 5.57: *O Poderoso Chefão*. Tema de amor: motivo A e variações.

A próxima figura mostra a comparação entre as variações ou derivações do motivo B. De menor tamanho que o motivo A, o motivo B é um elemento que encerra as frases 1, 2 e 4, constitui integralmente a frase 5 e se mistura ao motivo A na organização rítmica das frases 3 e 6.

Dois aspectos são quase uma constante nessas variações do motivo B: o ritmo e a terminação com intervalo de segunda menor, excetuando-se o final da frase 1.

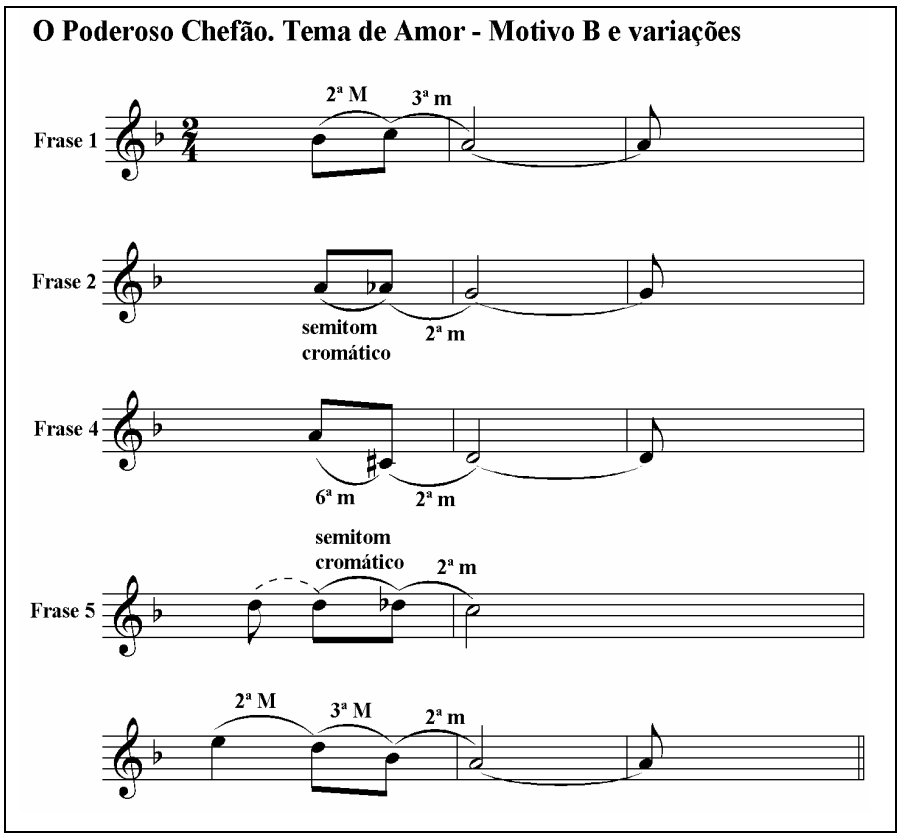



Figura 5.58: *O Poderoso Chefão.* Tema de amor: motivo B e variações.

Demonstrada a unidade motívica, passaremos agora ao exame das qualidades expressivas dadas pelos termos básicos da linguagem musical presentes na música.

O PODEROSO CHEFÃO: ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

As duas primeiras frases possuem praticamente os mesmos termos expressivos nessa ordem: 5-1-3, 2-1, 1-3-1 acoplado ao final do termo anterior, seguido de nova aparição do termo 2-1, todos no modo menor. Cooke não atribui significado ao movimento 2-1 no modo menor.

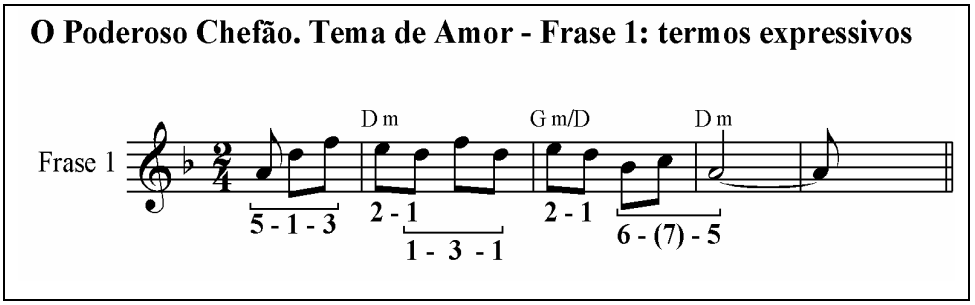


Figura 5.59: *O Poderoso Chefão.* Tema de amor: frase 1, termos expressivos.

A única diferença entre essas frases ocorre no final de cada uma. A frase 1 termina com a expressão 6-5 no menor com a sétima da escala (nota dó) interveniente, numa forma de escapada ou bordadura superior incompleta da nota si bemol. A frase 2 termina com uma descida cromática.

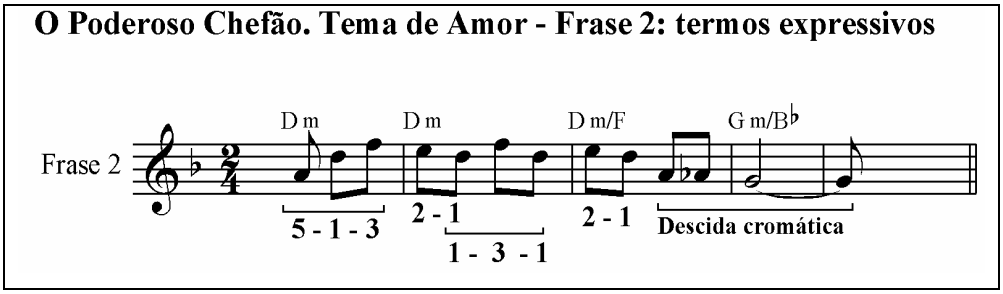


Figura 5.60: *O Poderoso Chefão.* Tema de amor: frase 2, termos expressivos.

A frase 3 apresenta duas variações do termo 5-1-3 transpostas para o acorde de sétima diminuta do VII grau alterado da escala de ré menor. Cabe ressaltar que as notas desse acorde estão dispostas melodicamente, embora a progressão harmônica subjacente seja sol menor (Gm), mi menor com sétima menor e quinta diminuta (também chamado acorde meio-diminuto - Em7b5), e por fim, a tríade diminuta sobre a nota dó sustenido (C#º) terminando num acorde de ré menor (Dm). Essas duas versões são ligadas por um salto descendente de sexta maior. A primeira variação mostra a nota si bemol (a sétima diminuta do acorde em questão) como nota interveniente do movimento 5-1-3. A segunda versão desse termo enfatiza a resolução harmônica e melódica através do movimento #7-1. Nos dois casos, a presença da nota si bemol (a sétima diminuta interveniente) cria um

intervalo melódico dissonante de segunda aumentada, si bemol-dó sustenido, que aumenta a tensão, enfatizando o termo básico em questão.

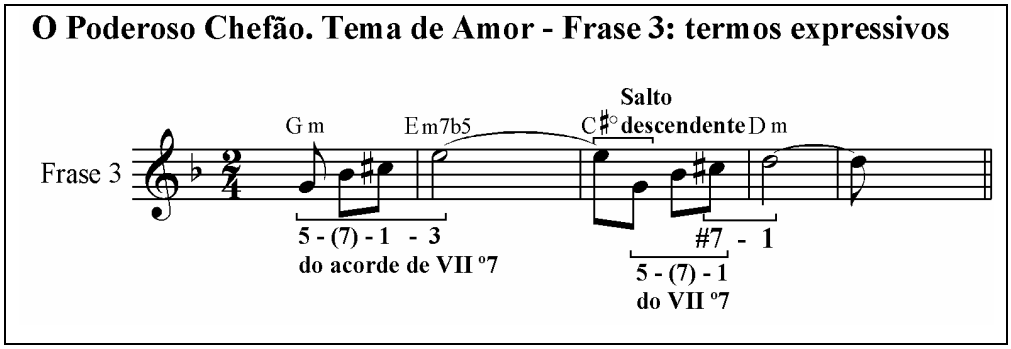


Figura 5.61: *O Poderoso Chefão.* Tema de amor: frase 3, termos expressivos.

A frase 4 apresenta um salto ascendente de quinta justa, o movimento 6-5 no modo menor com repetição, um salto descendente de sexta menor, e o movimento com sétima alterada #7-1 (8) encerrando a frase.

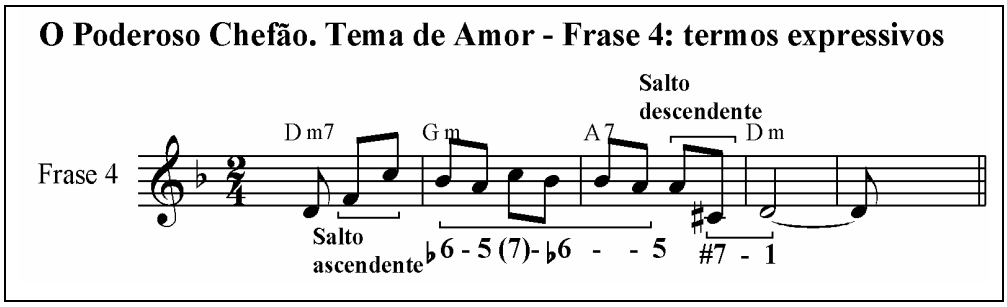


Figura 5.62: *O Poderoso Chefão.* Tema de amor: frase 4, termos expressivos.

Na frase 5, os termos expressivos são uma descida cromática, e os movimentos 2-1 e 6-5, ambos no modo menor.

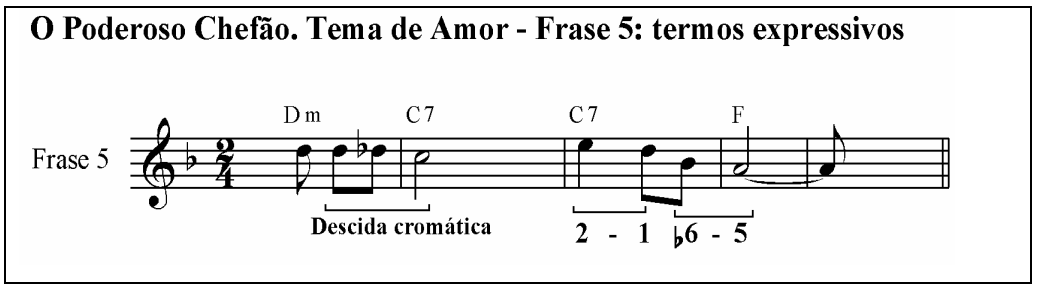


Figura 5.63: *O Poderoso Chefão.* Tema de amor: frase 5, termos expressivos.

Na frase 6, os termos expressivos relevantes aparecem juntos, acoplados no final da frase, ambos na região da dominante. Um deles é o movimento 6-5 e o outro, o movimento #7-1.

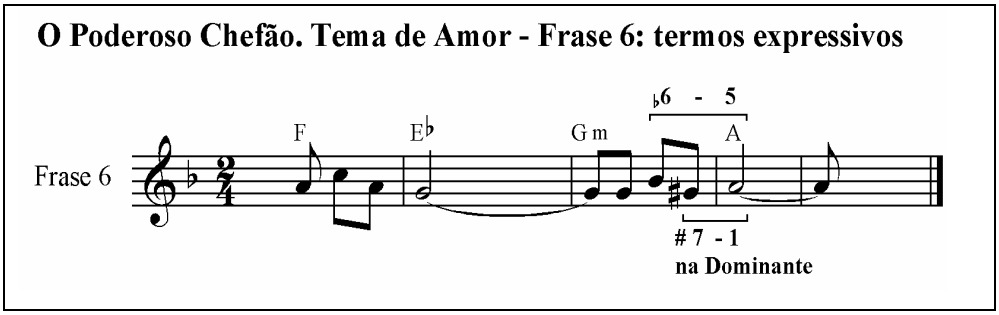


Figura 5.64: *O Poderoso Chefão.* Tema de amor: frase 6, termos expressivos.

A seguir, apresentamos uma tabela resumindo os termos básicos encontrados, seus significados e sua localização no tema.

Tabela 5.7: *O Poderoso Chefão.* Tema de amor, resumo dos termos expressivos.

Termo expressivo	Significados agregados	Frases onde aparece
5-1-3 no menor	Tragédia pura, forte sentimento de coragem, que audazmente reconhece a existência da tragédia e salta para frente (para cima) até o foco dela.	Frases 1, 2 e 3
1-3-1 no menor	Pensamentos mórbidos, obsessão com sentimentos tristes, medo de armadilhas, sentido de inescapável perdição, especialmente quando é repetido várias vezes.	Frases 1 e 2
6-5 no menor	Erupção de angústia, aflição.	Frases 1, 4, 5 e 6
#7-1	Desejo violento, aspiração, num contexto de finalidade.	Frases 3, 4 e 6
Salto ascendente	Paixão física, alegria violenta, aspiração, protesto, triunfo ou medo dependendo das tensões tonais envolvidas.	Frase 4
Salto descendente	Torrentes dos mais submissos tipos de emoção; repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Frase 4
Descida cromática	Ênfase tornando a 'desesperada' descida mais 'cansada', enfadonha, e aumenta o elemento de dor através de cada possível tensão cromática.	Frases 2 e 5

A descoberta dos conteúdos expressivos representados na música permite associações de tais significados com o personagem central.

No início da estória o personagem central, Michael (Al Pacino), é único membro da *famiglia* Corleone que não está envolvido nos negócios ilícitos da mesma. É um herói de guerra que representa a "face limpa" dos Corleone. Após a tentativa de assassinato de seu pai, Michael passa a se envolver cada vez mais com os assuntos da *famiglia*, até se tornar o *capo* da mesma, o "padrinho" (*The Godfather*) *Don* Corleone.

No entanto, tudo acontece como se Michael fosse marcado pelo destino, pois ele pretendia ter uma vida diferente daquela de seus familiares.

Então, ele se torna o "padrinho" *Don* Corleone "contra a sua vontade" e suas aspirações. Ele é forçado a assumir algo que não desejava, para salvar seu pai, sua *familglia* e a si mesmo.

Dessa forma, inferimos que o personagem em questão é marcado pela dor e pela angústia causadas pela tragédia que o destino lhe impôs. Ao mesmo tempo, esse

personagem encontra coragem para enfrentar seu "trágico" destino, pois não há outra escolha.

Assim, o personagem Michael está associado à tragédia e à coragem para enfrentá-la (termo expressivo 5-1-3), a um sentido de inescapável perdição (termo 1-3-1), à angústia (termo 6-5), à dor (descida cromática) e à emoção submissa (ele se submete ao seu destino; salto descendente).

Além disso, Michael encontra a paixão e o desejo (salto ascendente; termos 2-1 e #7-1), mas também a dor pela morte de sua amada no seu refúgio na Sicília, como já mencionamos anteriormente.

Todos os termos expressivos que encontramos no tema de amor relacionado ao personagem Michael Corleone "traduzem" a condição vivida pelo mesmo na estória.

A música corrobora, reforça a caracterização psico-emotiva do personagem. A esse respeito, Claudia Gorbman declara:

> "*Indicação conotativa.* A música do filme narrativo "ancora" a imagem no sentido. Ela expressa caráter e conotações que, em conjunção com as imagens e outros sons, auxilia na interpretação dos eventos narrativos e indica valores morais, de classe e étnicos dos personagens. Além disso, atributos da melodia, instrumentação, e ritmo imitam ou ilustram eventos físicos na tela. O cinema clássico, atribuído como se ele contasse uma estória com a maior transparência possível, determina em excesso esses valores conotativos. A trilha musical reforça o que já está (usualmente) significado pelo diálogo, gestos, iluminação, cor, tempo do movimento de figura e edição, e assim por diante"[90].

[90] "*Connotative cueing*. Narrative film music "anchors" the image in meaning. It express moods and connotations which, in conjunction with the images and others sounds, aid in interpreting narrative events and indicating moral/class/ethnic values of characters. Further, attributes of melody, instrumentation, and rhythm imitate or illustrate physical events on the screen Classical cinema, predicated as it is on telling, a story with the greatest possible transparency, overdetermines these connotative values. Soundtrack music reinforces what is (usually) already signified by dialogue, gestures, lighting, color, tempo of figure movement and editing and so forth". GORBMAN, Claudia. *Op.Cit.*, página 84.

GRUPO 4: ROMANCE E SEPARAÇÃO

Este grupo reúne filmes cuja estória envolve romance e separação final do casal, provocada por circunstâncias outras que não a morte. Reunimos neste grupo os filmes *Casablanca*, *Doutor Jivago*, *Os Girassóis da Rússia, Verão de 42* e *Cinema Paradiso.*

CASABLANCA

O filme ***Casablanca*** (*Casablanca,* 1943) é dirigido por Michael Curtiz. A música original é de Max Steiner, mas o fragmento musical aqui analisado é a canção "As time goes by" de Herman Hupfeld. A canção é utilizada como tema que retrata o passado amoroso entre os personagens Rick Blaine (Humphrey Bogart) e Ilsa (Ingrid Bergman). Trata-se de um caso amoroso não resolvido e não esquecido. Como conseqüência da inserção da canção no contexto dramático, Carrasco afirma:

> "Quando é aberto um espaço na ação dramática para a intervenção de uma canção, induz-se o público a ouvir atentamente essa canção e, conseqüentemente, ela adquire um significado maior, podendo, inclusive, ter seu material temático usado posteriormente como *leitmotiv.* Esse tema será ouvido como algo significativo para a progressão dramática do filme".[91]

Esse significado maior da canção mencionado por Carrasco "...inclusive, ter seu material temático usado posteriormente como *leitmotiv*", é justamente o trabalho realizado por Max Steiner no decorrer do filme, em cenas que envolvem o casal. A canção "As time goes by" recebe tratamento orquestral e, como um *leitmotiv*, sugere climas ou enfatiza a relação amorosa que fica no limiar de sua realização plena.

Duas cenas servem bem para ilustrar o uso de "As time goes by" como *leitmotiv.* A primeira, quase no final do filme, onde Ilsa espera por Rick nos aposentos dele e, finalmente, após uma declaração de amor dela, eles se beijam. A outra, é a cena final no aeroporto. Rick se despede de Ilsa, dizendo que ela deve fugir com Victor (Paul Henreid) para escapar dos nazistas. É o resgate do amor passado e, ao mesmo tempo, o lamento resignado pela separação.

---

[91] CARRASCO, Claudiney. *Trilha Musical. Música e Articulação Fílmica.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1993. Página 116.

"AS TIME GOES BY": CONVENÇÕES DO MELODRAMA

Algumas convenções musicais do Melodrama coincidem com algumas características da canção "As time goes by": a utilização do piano (juntamente com a voz); o emprego de harmonias "exuberantes" pela incorporação de notas "estranhas" à configuração triádica dos acordes (uma característica comum da harmonia da música popular do século vinte), e pelo uso de intercâmbio modal (acordes de si bemol maior e menor); o uso de padrões formais mais estritos, neste caso, a forma da canção tradicional, A-B-A^1, sendo a parte A^1 uma pequena variação da parte A inicial.

A figura 4.65 mostra a partitura da canção "As time goes by" com a divisão formal.

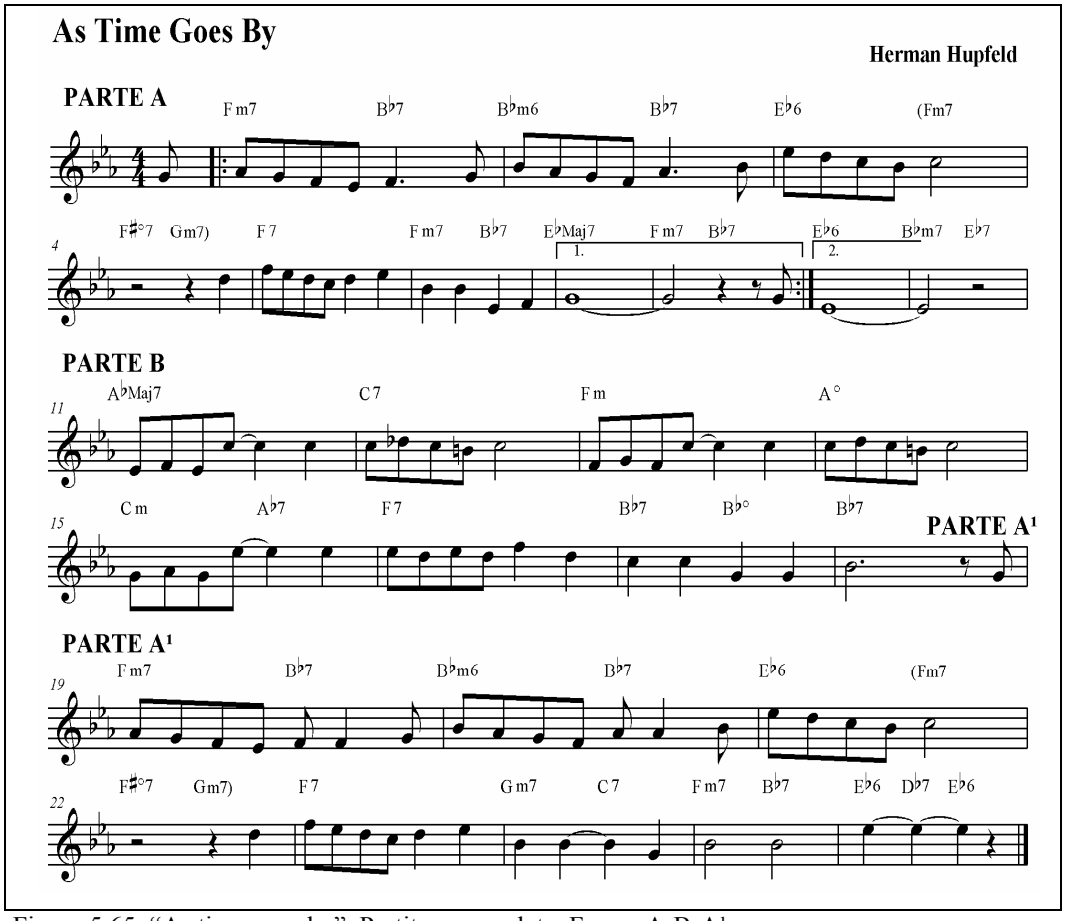



Figura 5.65: "As time goes by". Partitura completa. Forma A-B-A^1.

Na sua forma original, “As time goes by” aparece em seqüências do filme onde os personagens Rick e Ilsa estão separados. A relação entre os dois é marcada por ressentimentos, tristeza e a repressão dos sentimentos (especialmente por parte de Rick).

A melodia não segue estritamente o modelo Romântico da melodia lírica de grande fôlego. No entanto, através da manipulação e concatenação de motivos melódicos, é possível a obtenção de uma melodia de efeitos similares. As manipulações realizadas posteriormente na trilha musical do filme, por Max Steiner, transformam esta canção em vários aspectos, incorporando outros elementos do paradigma do Melodrama, como a orquestração fazendo amplo uso das cordas, com a melodia executada nos violinos.

O tempo é moderado e o compasso de valsa não se apresenta neste exemplo.

“AS TIME GOES BY”: ANÁLISE MUSICAL

“As time goes by” apresenta dois motivos rítmico-melódicos: um motivo inicial que chamaremos de motivo A, e um segundo motivo, o motivo B, que é gerado através de transformações e adaptações do motivo A.

Podemos inferir a derivação do motivo B a partir do motivo A pela comparação de seus aspectos melódicos e rítmicos:

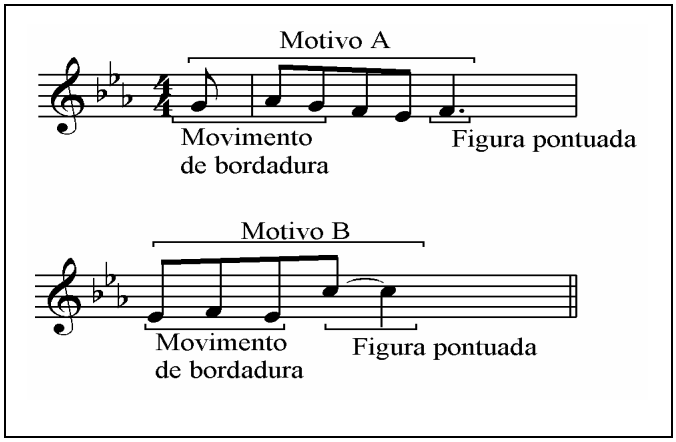


Figura 5.66: “As time goes by”: Motivos A e B.

A diferenciação intervalar do motivo B, um salto de sexta maior ascendente, também pode ser derivada pela relação dos intervalos melódicos com a harmonia

subjacente. No motivo A, o acorde é Fá menor e, desta forma, as notas que expressam a harmonia são Lá bemol e Fá. A nota Sol inicial é um anacruse (An.), o segundo Sol é nota de passagem (P) e o mi bemol, bordadura (B). No motivo B, o acorde é Lá bemol maior (com 7ª maior) e as notas que expressam a harmonia são Mi bemol e Dó, sendo o Fá, bordadura (B).

Assim, o motivo A tem como intervalo básico, a terça menor descendente, Lá bemol-Fá.

O motivo B, por sua vez, tem como intervalo básico, a sexta maior ascendente, Mi bemol-Dó, que é a inversão do intervalo de terça menor descendente do motivo A, adaptado à harmonia subjacente.

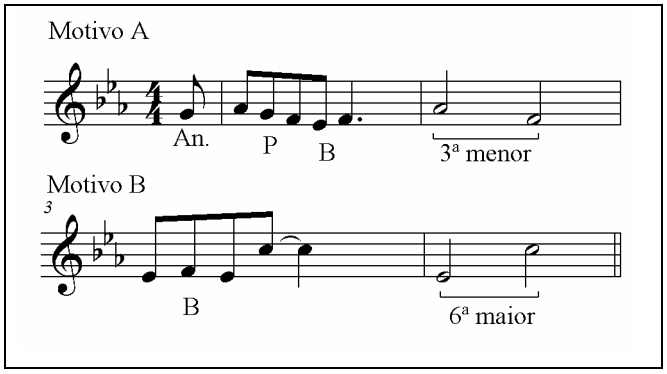


Figura 5.67: "As time goes by": redução motívica.

Demonstrada a derivação do motivo B, vamos observar na partitura o tratamento dos dois motivos.

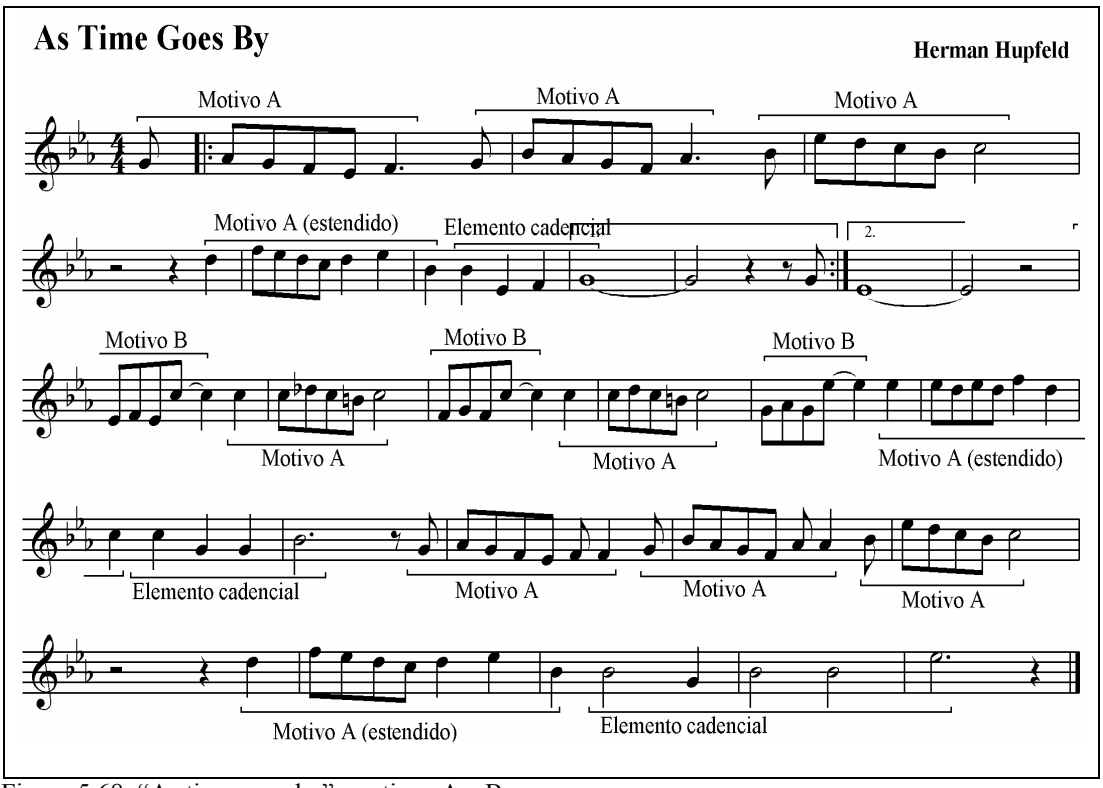


Figura 5.68: “As time goes by”: motivos A e B.

A primeira parte da música, que vai do início até o compasso 8 (casas 1 e 2), apresenta o motivo A e suas manipulações, mais um elemento cadencial. Esse motivo A inicial é inteiramente organizado em graus conjuntos, “orbitando” ao redor de uma mesma nota. Esse movimento ao redor da nota principal prolonga o seu efeito, como se a mesma fosse uma nota longa, retendo o movimento ou fluxo melódico. Por isso, podemos considerar o motivo A, isoladamente, como mais estático. No entanto, o encadeamento das seguidas reiterações do motivo A ganha força motriz, levando o movimento melódico adiante. Observamos isso nos cinco primeiros compassos: o motivo A aparece mais três vezes, além da versão original. A cada nova aparição, ele é transposto, modificado e adaptado à progressão harmônica, em sentido ascendente, até atingir o ponto culminante da primeira parte, no compasso 5.

Esse encadeamento de sucessivas versões do motivo A, se habilmente manipulado, pode sugerir um tipo de linha melódica de grande envergadura.

Ainda no plano melódico, a segunda parte da música (compassos 9 a 16) apresenta o motivo B em alternância com novas manipulações do motivo A. O motivo B, que impulsiona a melodia para cima através do salto, é contrastado com o motivo A, mais contido, mais estático. O impulso melódico do motivo B é contraposto ao caráter estático do motivo A.

Assim, temos o contraste melódico marcado por movimento de impulso e retenção.

De certa forma, podemos inferir que a letra da canção também se caracteriza pela mescla, ou alternância de impulso (emocional) e retenção, de diálogo e narração, de expressão pessoal e comentário:

You must remember this	Você precisa se lembrar disto:
A kiss still a kiss	um beijo ainda é um beijo
A sigh is just a sigh	um suspiro é somente um suspiro
The fundamental things apply	as coisas fundamentais se adaptam
As time goes by	com o passar do tempo
And when two lovers woo	E quando dois amantes se entregam
They still say I love you	eles ainda dizem "eu te amo"
On that you can rely	nisso você pode confiar
No matter what the future brings	não importa o que o futuro traga
As time goes by	com o passar do tempo[92]

A esse respeito Ney Carrasco observa:

> "Esta canção inseriu-se de tal modo no contexto dramático, que tornou-se a marca registrada do filme. Sua execução é feita sem nenhuma grandiosidade. Sam [Dooley Wilson], sozinho ao piano, canta e toca, o que confere à canção um clima intimista e solitário. Além do efeito dramático, a canção informa o público sobre a relação amorosa entre Rick e Ilsa. A letra da canção revela a exata condição do casal, que revive naquele momento uma velha paixão, interrompida bruscamente em um passado recente: *You must remember this*... este verso tem a característica de diálogo, é direcionado a um interlocutor, assim como toda a primeira estrofe da canção. Já a segunda estrofe tem uma característica de narração, o texto sai da primeira pessoa para exprimir um ponto de vista genérico: *And when two lovers woo, they still say I love you*... Sam, ao mesmo tempo, fala pelos personagens e narra, através da canção, a sua condição"[93].

[92] Tradução: www.arenamusical.com.br/letra.asp?id=11306. Acesso em 10/11/2009, às 19:20 h.
[93] CARRASCO, Ney. *Trilha Musical. Música e Articulação Fílmica.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1993. Página 117.

Paixão e interrupção da paixão, ambas vividas no passado. Retomada da paixão e nova interrupção no final do filme: eis a dualidade de impulso e retenção que, ao que vemos, não é só musical.

Após essa observação geral acerca do perfil melódico dessa canção, podemos afirmar que há uma concordância entre o perfil melódico da música não só com a cena, mas com a situação vivida pelos personagens da estória.

"AS TIME GOES BY": ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

Uma análise mais detalhada do perfil melódico evidenciará o conteúdo expressivo, representado através de alguns termos do vocabulário musical segundo a orientação de Deryck Cooke.

Começamos mencionando que o perfil melódico das frases 1 e 3 é exatamente o mesmo.

Da análise anterior, o motivo A pode ser reduzido à sua relação intervalar essencial: o intervalo de terça menor descendente (lá bemol – fá). No fragmento abaixo, observa-se mais duas manipulações desse motivo, uma em si bemol e outra em mi bemol. Letra (a) na figura abaixo.

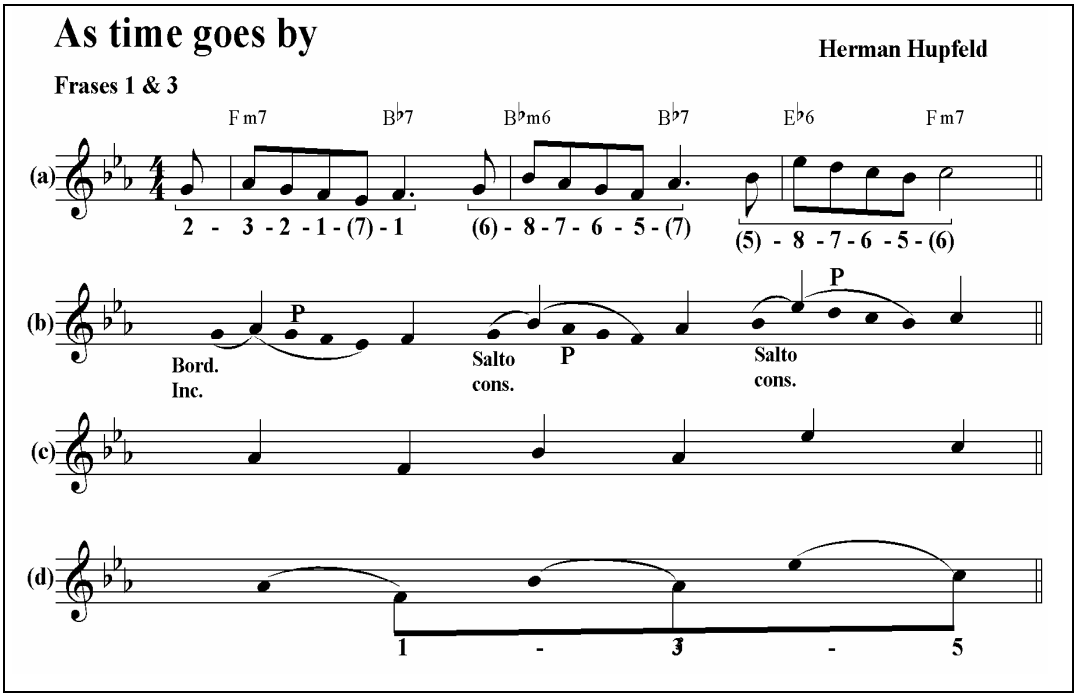


Figura 5.69: "As time goes by": frases 1 e 3, termos expressivos.

Cada versão desse motivo expressa, isoladamente, um termo básico. A primeira versão descreve o movimento 2-3-2-1-(7)-1 tendo como suporte o acorde de fá menor com sétima, na letra (a).

O movimento (2)-3-2-1-(7)-1 é uma variante do movimento 1-2-3-2-1 que, no modo menor, segundo Cooke, é uma "...progressão usada freqüentemente essa para expressar pensamentos mórbidos, uma obsessão com sentimentos tristes, um medo de armadilhas, ou um sentido de inescapável perdição, especialmente quando é repetida várias vezes"[94].

Ainda em (a), outras duas versões do motivo descrevem respectivamente os movimentos, (6)-8-7-6-5-(7) e (5)-8-7-6-5-(6). A primeira tendo como suporte o acorde de si bemol menor com sétima, e a outra, o acorde de mi bemol maior com sexta.

Esses dois movimentos são variantes do termo básico 8-7-6-5, uma no modo maior e a outra no menor.

[94] "...progression to express brooding, an obsession with glooming feelings, a trapped fear, or a inescapable doom, especially when it is repeated over and over". COOKE, Deryck. *The Language of Music* (New York: Oxford University Press, 1959). Página 140. Obs.: todas as traduções deste trabalho são de inteira responsabilidade do autor, salvo onde haja indicação contrária.

Na interpretação de Cooke, o movimento 8-7-6-5 no modo menor "...expressa claramente uma emoção dolorosa interna, uma aceitação de, ou complacente tristeza; sofrimento passivo; e o desespero conectado com morte"[95]. No modo maior, este mesmo termo é usado para "...expressar uma aparente, visível, externa emoção de alegria, uma aceitação ou acolhida de conforto, consolação, ou preenchimento"[96].

A análise dos termos expressivos da estrutura motívica desta frase demonstra o caráter inicial da canção e sua relação com os personagens principais da trama, Rick (Humphrey Bogart) e Ilsa (Ingrid Bergman): obsessão com sentimentos tristes, medo de armadilhas, um sentido de inescapável perdição; dor e complacente tristeza; tudo isso misturado a uma aceitação de conforto, consolação.

Considerando esta frase como um todo, um novo termo expressivo é obtido, primeiramente pela redução melódica na letra (b). O resultado parcial, esboçado na letra (c) da figura anterior, mostra os intervalos essenciais de cada uma dessas versões do motivo A,

Na letra (d), temos o perfil melódico resultante das frases 1 e 3 reduzido à sua relação intervalar essencial.

Este resultado, um arpejo menor 1-3-5 que, na palavra de Cooke, é utilizado para expressar um manifesto, "visível" sentimento de dor. Uma asserção de tristeza, uma queixa ou um protesto contra o infortúnio[97].

Analisando a frase 2 do tema (fig.5.70), observamos uma nova versão do motivo A no seu início. Essa nova versão do motivo A é estendida e a frase termina com uma extensão cadencial atingida através de um salto descendente de quinta justa.

Na letra (a) da figura 3.70, o motivo A, transposto e estendido, foi isolado para a verificação de seu conteúdo expressivo individual. Desta vez, observamos uma variante do movimento melódico 5-4-3-2-1 apoiado por um acorde de fá maior com sétima.

---

[95] "...is clearly to express an incoming painful emotion, an acceptance of, or yielding to grief; passive suffering; and the despair connected with death". COOKE, Deryck. *Op.Cit.,* páginas 162 e 163.
[96] "...to express an incoming emotion of joy, an acceptance or welcoming of comfort, consolation, or fulfillment". COOKE, Deryck. *Op.Cit.,* página 159.
[97] COOKE, Deryck. *Op.Cit.,* página 122.

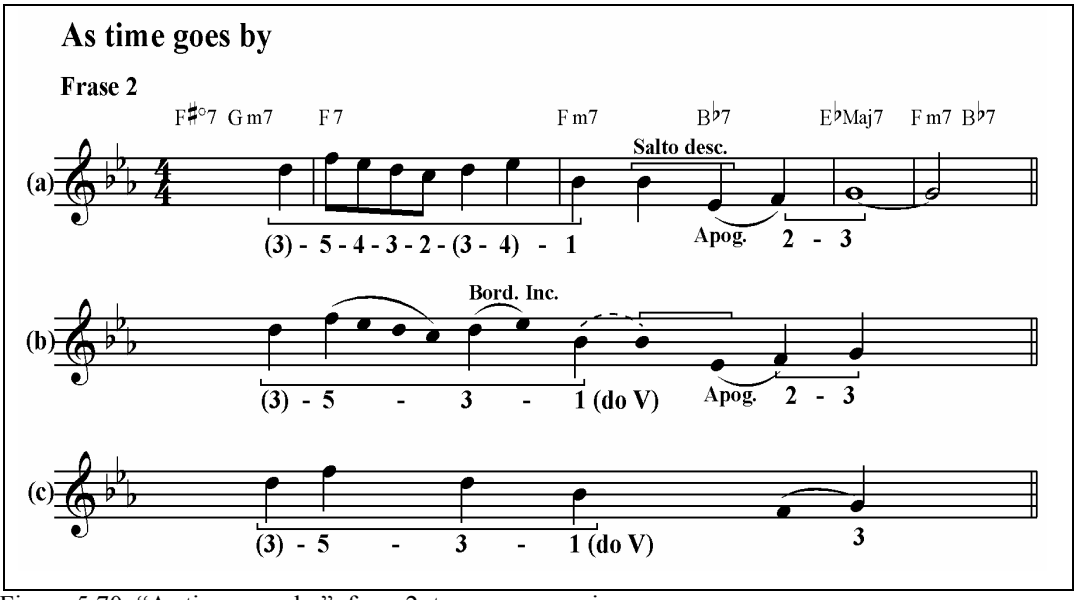


Figura 5.70: "As time goes by": frase 2, termos expressivos.

Cooke define este movimento da seguinte maneira:

> "Se a descida em altura expressa emoção interna, descer da externa dominante até o ponto de repouso, a tônica, através da terça maior, naturalmente transmitirá um sentido de experimentar a alegria passivamente, isto é, aceitando ou acolhendo as bênçãos, o alívio, a consolação, a confiança restabelecida ou o preenchimento, junto com um sentimento de 'ter chegado em casa'".[98]

Considerando a frase 2 como um todo, o perfil melódico reduzido à sua relação intervalar essencial é mostrado na letra (c) acima.

O resultado, um arpejo maior descendente (3)-5-3-1, é expressão de uma alegria passiva, isto é, a aceitação ou acolhida de bênçãos, do alívio, da consolação. A confiança restabelecida somada a um sentimento de retorno ao lar.

Esta característica expressiva de alegria passiva, de aceitação do conforto, que já estava presente no final da frase anterior, coincide com o ponto culminante da música nesta primeira parte, e tem como versos para a primeira estrofe:

[98] "If to fall in pitch express incoming emotion, to descend from the outlying dominant to the point of repose, the tonic, through the major third, will naturally convey a sense of experiencing joy passively, i.e., accepting or welcoming blessings, relief, consolation, reassurance or fulfillment, together with a feeling of 'having come home'". COOKE, Deryck. *Op.Cit.,* página 130.

The fundamental things apply	As coisas fundamentais se adaptam
As time goes by	com o passar do tempo

e, para a segunda estrofe:

No matter what the future brings	Não importa o que o futuro traga
As time goes by	com o passar do tempo

Além de 'coincidir' com os versos da canção neste momento, esta característica expressiva está de pleno acordo com os acontecimentos da última cena do filme: a despedida entre Rick e Ilsa no aeroporto.

Com forte teor passional, esta cena mostra a separação do casal e, se não é a exata expressão de uma alegria passiva, também não é a de dor profunda, mas de resignação, de aceitação reconfortante.

A quarta e última frase da primeira parte da canção, tem praticamente o mesmo perfil da frase 2, com exceção do seu final.

No entanto, essa pequena diferença tem pouca ou nenhuma influência na resultante essencial do perfil melódico.

Na parte B da canção, a melodia se caracteriza como uma melodia polifônica[99]. Como mencionamos antes, a utilização da melodia polifônica pode ser um indicativo musical que expressa dualidade.

A dualidade vivida por Ilsa entre o amor de Rick e a fidelidade a Victor. Dualidade dos amantes, Rick e Ilsa, entre o desejo de amor e a recusa do mesmo ao final do filme.

Nessa melodia polifônica, a "voz" superior apóia-se insistentemente sobre a nota dó nos quatro primeiros compassos. Em seguida, essa nota dó prolonga-se através de salto ao mi bemol, terça menor acima, retornando ao dó, via nota ré, fechando o movimento na nota si bemol.

A síntese desse movimento é dó – si bemol, ou movimento 6-5, em mi bemol maior, a tonalidade dessa canção (letra (d) abaixo, com hastes para cima).

[99] Maiores explicações já feitas anteriormente na análise do tema do filme *Love Story*.

Segundo Cooke, o movimento 6-5 no modo maior é usado para expressar uma alegria serena.

A síntese da "voz" inferior dessa melodia polifônica descreve o movimento 1-2-3-5, um arpejo maior ascendente com uma (ou mais) nota interveniente (letra (d) abaixo com hastes para baixo). Esse movimento é a expressão de uma visível, ativa, asserção de alegria.

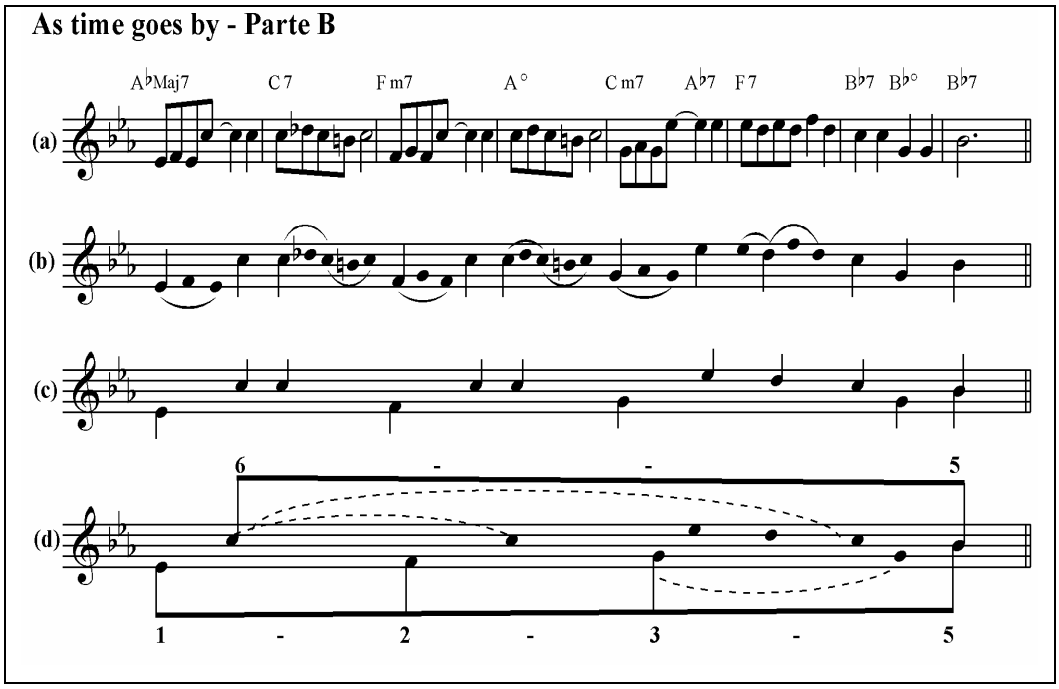


Figura 5.71: "As time goes by": parte B, termos expressivos.

Isto reforça a expressão de alegria passiva, de aceitação de conforto descrita na análise anterior.

A tabela a seguir resume os termos básicos e seus respectivos significados da canção "As time goes by".

Tabela 5.8: "As time goes by". Resumo dos termos básicos.

Termo expressivo	Significados agregados	Frases onde aparece
1-2-3-2-1, menor	Expressa pensamentos mórbidos, uma obsessão com sentimentos tristes, um medo de armadilhas, ou um sentido de inescapável perdição, especialmente quando é repetida várias vezes.	Frases 1 e 3.
8-7-6-5, menor	Expressa claramente uma emoção dolorosa interna, uma aceitação de, ou complacente tristeza; sofrimento passivo; e o desespero conectado com morte.	Frases 1 e 3.
8-7-6-5, maior	Expressa uma aparente, visível, externa emoção de alegria, uma aceitação ou acolhida de conforto, consolação, ou preenchimento.	Frases 1 e 3.
1-3-5, menor	Expressa um manifesto, "visível" sentimento de dor. Uma asserção de tristeza, uma queixa ou um protesto contra o infortúnio.	Frases 1 e 3.
5-3-1, maior	Expressa uma alegria passiva, isto é, a aceitação ou acolhida de bênçãos, do alívio, da consolação. A confiança restabelecida somada a um sentimento de retorno ao lar.	Frases 2 e 4.
Saltos descendentes	Expressão de torrentes dos mais submissos tipos de emoção, repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Frases 2 e 4.
6-5, maior	É usado para expressar uma alegria serena.	Parte B.
1-2-3-5, maior	Esse movimento é a expressão de uma visível, ativa, asserção de alegria.	Parte B.
Saltos ascendentes	Expressa paixão física. Também pode expressar violenta alegria, aspiração, protesto, triunfo ou medo, dependendo das tensões tonais envolvidas.	Parte B.

Finalmente, observando as características expressivas da estrutura musical da canção "As time goes by", bem como seu uso na narrativa do filme *Casablanca*, seja na sua forma original, seja no tratamento orquestral dado por Max Steiner, temos condições de reafirmar a adequação da música à cena e a ênfase dada por ela ao sentido emotivo das cenas que integra.

Na letra de Claudia Gorbman, "a trilha musical pode estabelecer climas específicos e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa, mas primeiramente e antes de tudo, ela é um significador de emoção por si mesma"[100].

[100] "Soundtrack music may set specific moods and emphasize particular emotions suggested in the narrative (cf. #IV), but first and foremost, it is a signifier of emotion itself". GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. Página73.

DOUTOR JIVAGO

Doutor Jivago (*Doctor Zhivago,*1965), filme do diretor David Lean baseado na obra do escritor Boris Pasternak. O elenco conta com Omar Sharif (Dr. Yuri Jivago), Geraldine Chaplin (Tonya), Julie Christie (Lara), Rod Steiger (Komarovsky) e Alec Guiness (Yevgraf) entre outros.

Um épico russo, o filme narra a vida do médico e poeta Yuri Jivago antes e durante Revolução Russa. Casado com uma garota da classe alta, Tonya, que é devotada a ele, Jivago se apaixona por uma mulher desafortunada, Lara, que se torna sua musa. Ele fica dividido entre a fidelidade e a paixão. Simpático à causa revolucionária, agitado pelas guerras e purgações, ele luta para manter seu individualismo como um humanista em meio ao espírito coletivista.[101]

A trilha musical, de autoria de Maurice Jarre, possui uma "Overture", uma abertura que prepara o início do filme, uma música para o intervalo ("Intermission") e uma música de entreato ("Entreact"), além da trilha musical que acompanha a narrativa propriamente dita. Nessa trilha encontramos o "Tema de Lara", que se tornou uma das músicas mais populares da história do cinema.

Apesar de se referir a uma personagem central da história, o "Tema de Lara" é quase onipresente no filme: é utilizado nos créditos iniciais e em várias outras seqüências nem sempre ligadas à personagem em questão.

Mas, a principal utilização deste tema é acompanhar e sublinhar todas as cenas de romance envolvendo os personagens Jivago e Lara.

"TEMA DE LARA": CONVENÇÕES DO MELODRAMA

No aspecto melódico o "Tema de Lara" tem considerável âmbito e o seu caráter "sentimental" remete ao padrão do Melodrama, muito embora sua construção melódica seja norteada por processos de repetição e variação motívica.

[101] http://www.imdb.com/title/tt0059113/plotsummary. Acesso em 22/12/2010 às 11:35 horas.

Não há grandes complexidades harmônicas e a estrutura dos acordes é bastante comum. Há, entretanto, efeitos de "côr" resultantes do intercâmbio entre os modos maior e menor.

Um dos fatores que mais chamam a atenção no "Tema de Lara" é a instrumentação. Além do uso tradicional da orquestra, especialmente das cordas, há várias passagens onde o tema é executado por uma balalaica, instrumento folclórico russo, situando geograficamente o filme.

A estrutura formal também é simples, num esquema A-B-A^1 abreviado ao final.

"TEMA DE LARA": ANÁLISE MUSICAL

Do ponto de vista da organização motívica e fraseológica, o "Tema de Lara" apresenta uma estrutura simples, com duas partes distintas, cada uma delas desenvolvida a partir de um motivo diferente.

A figura a seguir (5.72) mostra a partitura do "Tema de Lara" com sua divisão formal e fraseológica.

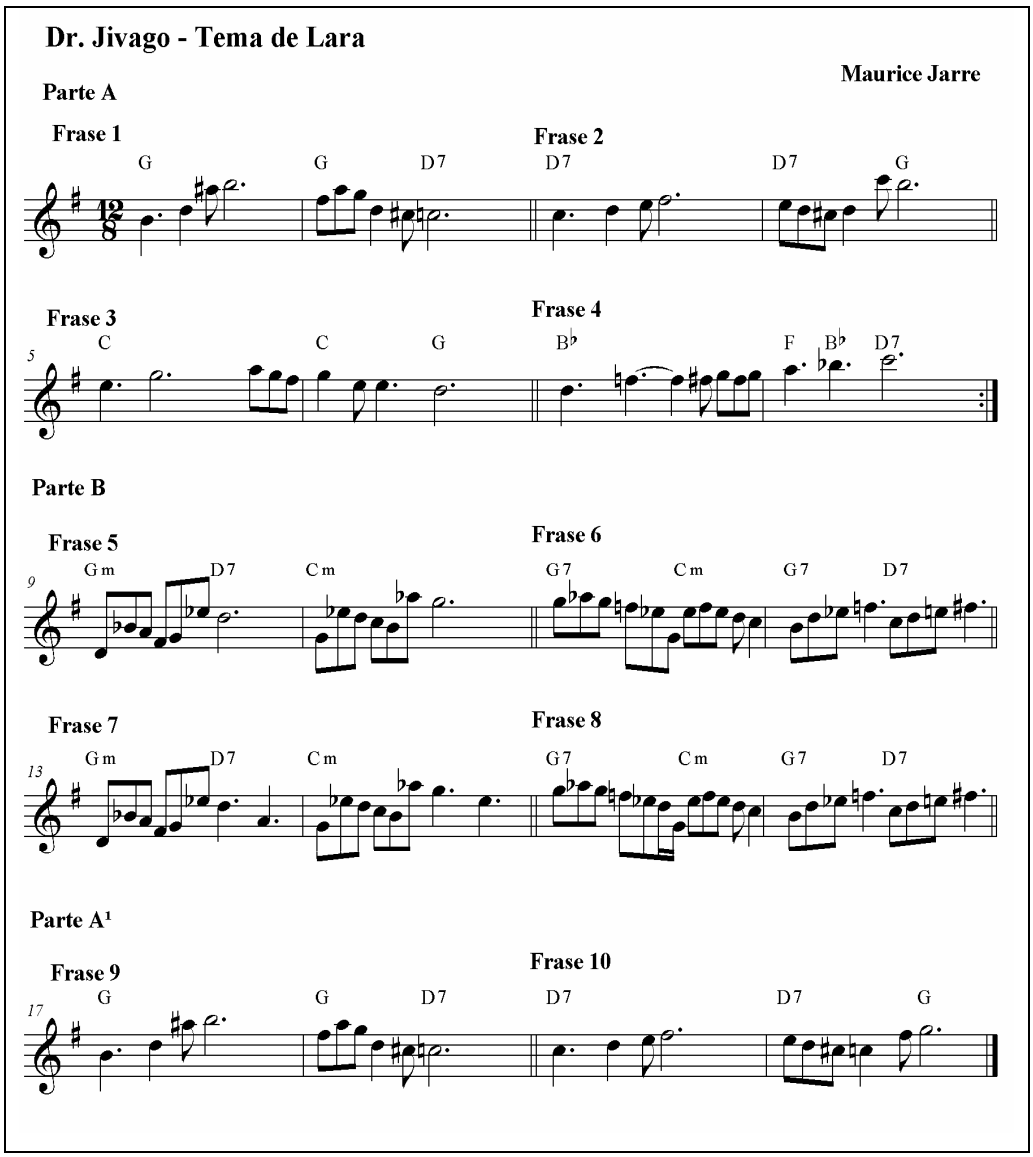



Figura 5.72: "Tema de Lara". Divisão formal e fraseológica.

A análise motívica mais detalhada demonstra como cada frase e cada parte do tema são estruturadas.

A primeira frase é organizada a partir da elaboração do motivo principal cuja redução ao desenho básico se encontra na letra (c) da próxima figura.

O motivo básico é delineado em sentido melódico ascendente e descendente, sucessivamente (letra (c)).

Na letra (b), observamos os processos de figuração melódica como a apojatura, a dupla bordadura e a nota de passagem cromática.

Em (a) apresentamos a frase 1 completa, destacando as elaborações rítmicas a partir de uma célula rítmica de mesmo desenho no mesmo fragmento onde há o semitom cromático.

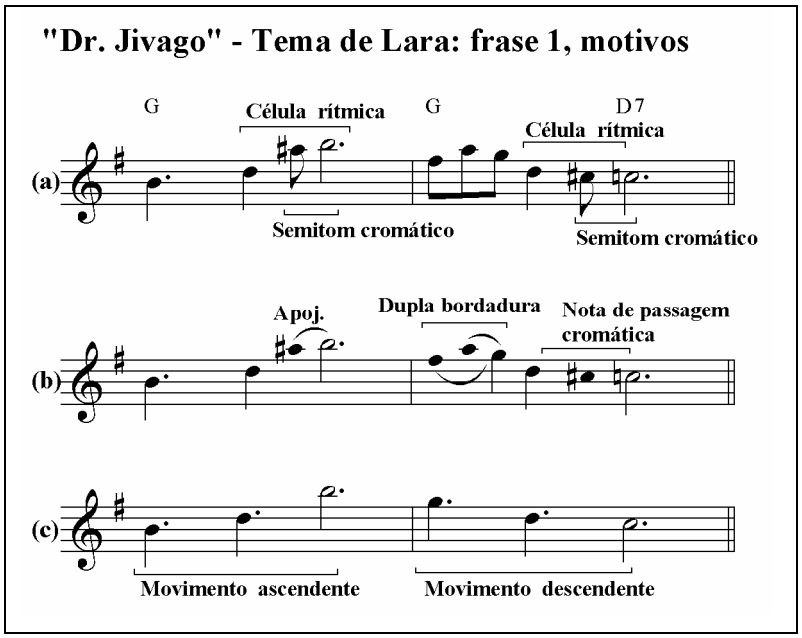



Figura 5.73: "Tema de Lara". Frase 1, elaboração motívica.

A frase 2 é elaborada por meio de processos de variação similares aos da frase 1, sobre a mesma estrutura rítmica.

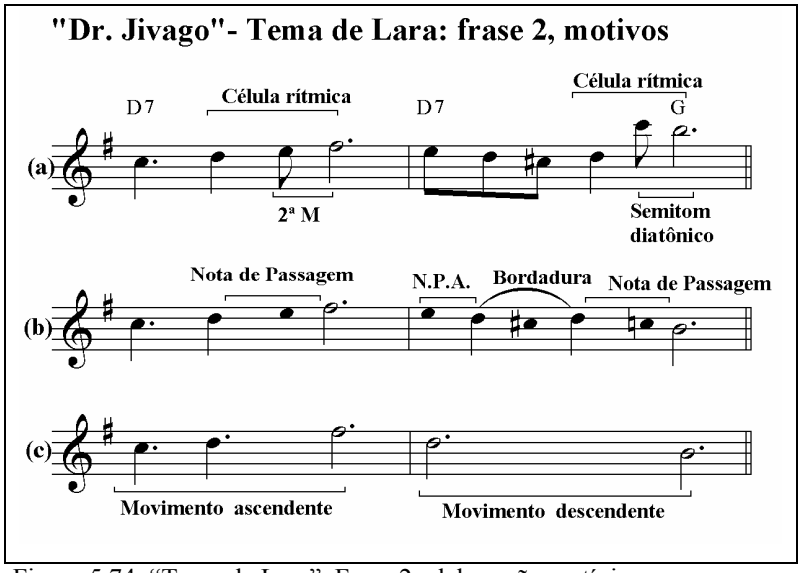



Figura 5.74: "Tema de Lara". Frase 2, elaboração motívica.

Na letra (c), a redução melódica mostra a mesma idéia rítmica delineada em sentido ascendente com uma ligeira modificação no sentido descendente.

Em (b) estão evidenciados os processos de elaboração melódica como a nota de passagem, a nota de passagem acentuada (indicada com N.P.A.), a bordadura e nova nota de passagem.

A frase 2 completa é apresentada em (a), onde destacamos as mesmas elaborações rítmicas a partir de uma célula rítmica indicada, e a substituição do semitom cromático ocorrido na frase 1, pelo grau conjunto diatônico (marcado com 2ªM) e o semitom diatônico.

Note-se ainda em (a) um último processo de elaboração melódica: a nota de passagem final é transferida uma oitava acima, juntamente com a nota de resolução (Dó e Si agudos, no final da frase).

Esta última elaboração transferindo a nota de passagem oitava acima, dá à frase maior envergadura melódica e intensifica seu valor expressivo por meio de um salto de sétima ascendente.

O próximo exemplo, mostra de forma resumida as variações e derivações motívicas das frases 3 e 4, comparando-as com as frases 1 e 2.

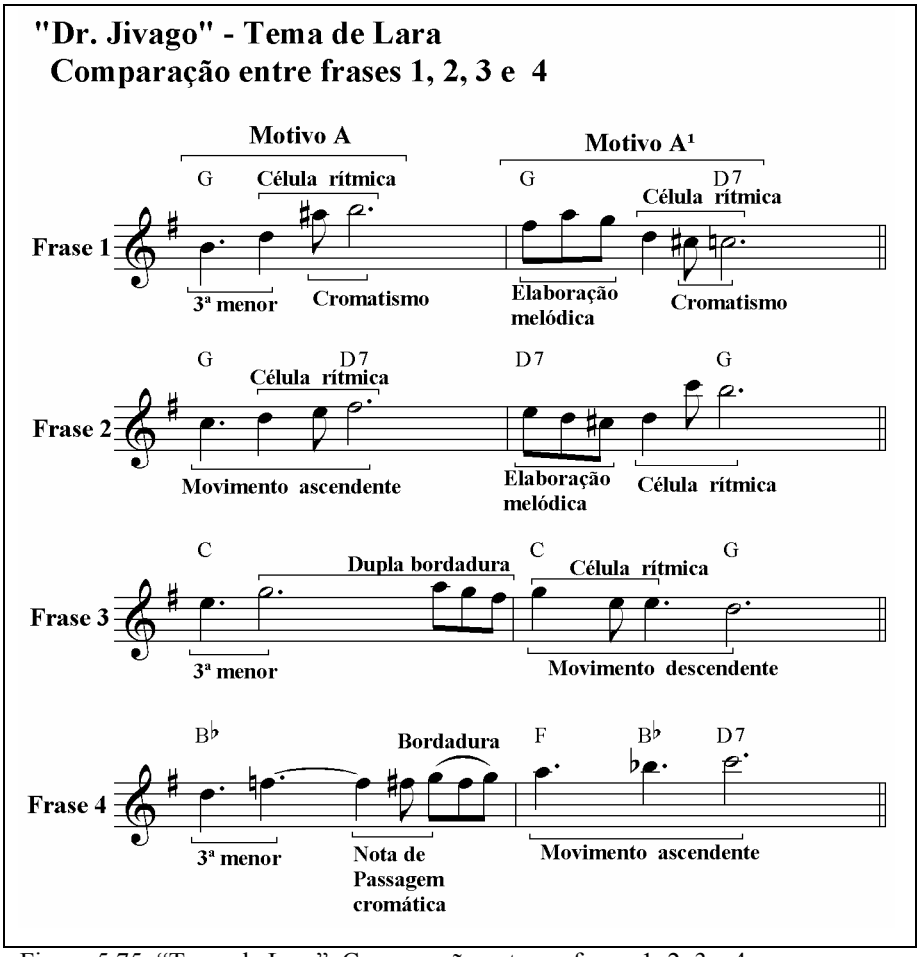



Figura 5.75: "Tema de Lara". Comparação entre as frases 1, 2, 3 e 4.

Como podemos notar, as frases 3 e 4 são construídas por meio de processos de variação similares aos expostos até agora.

Estas quatro frases formam a parte A do "Tema de Lara".

A parte B também apresenta quatro frases estruturadas a partir dos mesmos processos explicados até aqui.

Não consideramos necessária uma exaustiva explicação ou demonstração desses processos.

Assim, mais uma vez resumiremos quatro frases que constituem a parte B, comparando-as na seguinte figura.

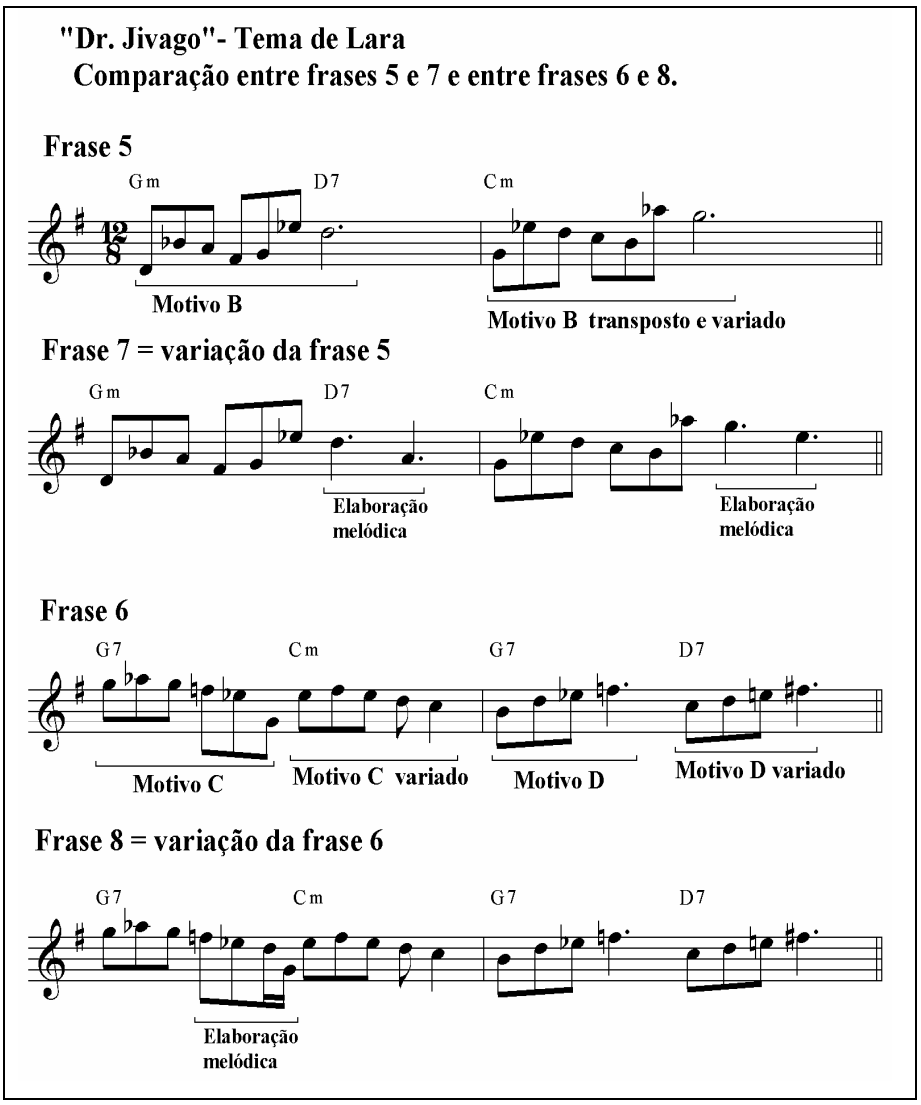



Figura 5.76: "Tema de Lara". Comparação entre as frases 5 e 7; 6 e 8.

A última parte do tema é uma recapitulação abreviada da parte A (chamada de parte A^1), com uma pequena variação na última frase, a frase 10.

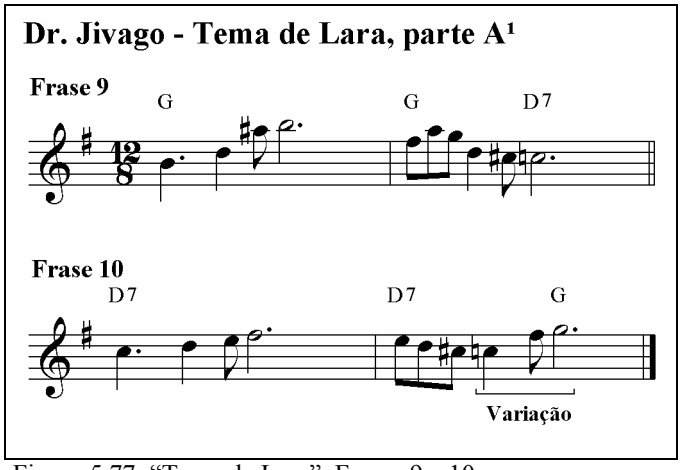


Figura 5.77: "Tema de Lara". Frases 9 e 10.

Desta forma encerramos a análise da estrutura motívica, fraseológica e formal do "Tema de Lara".

"TEMA DE LARA": ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

A seguir iniciamos a análise dos termos expressivos que constituem este tema.

A frase 1, bem como sua recapitulação, a frase 9 apresentam os seguintes termos expressivos: o salto ascendente e o movimento ascendente no modo maior.

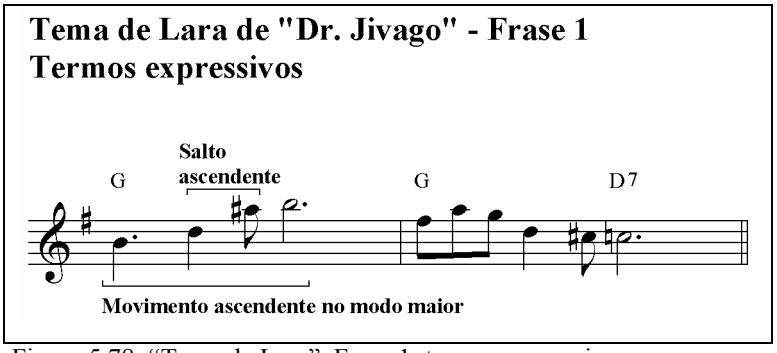



Figura 5.78: "Tema de Lara". Frase 1, termos expressivos.

Na frase 2 (fig.5.79), os termos expressivos são: o movimento ascendente no modo maior, o movimento 6-5 no modo maior (elaborado pela bordadura, #4), o salto ascendente.

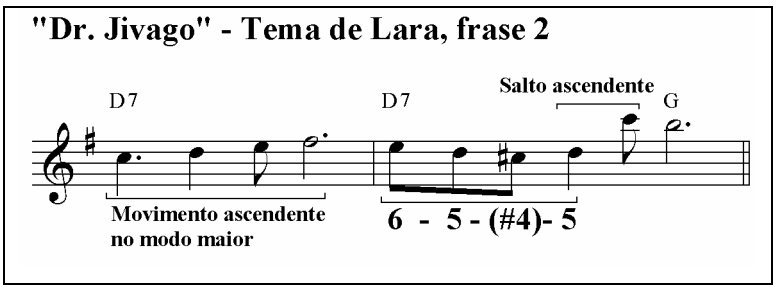


Figura 5.79: "Tema de Lara". Frase 2, termos expressivos.

Na frase 3, as elaborações melódicas (bordaduras, na letra (a)) prolongam o efeito da nota Sol que, por sua vez, também é uma elaboração melódica (salto consonante, em (b)) da nota Mi, cujo efeito prolongado por dois compassos delineia o movimento 6-5 no modo maior, o único termo expressivo desta frase.

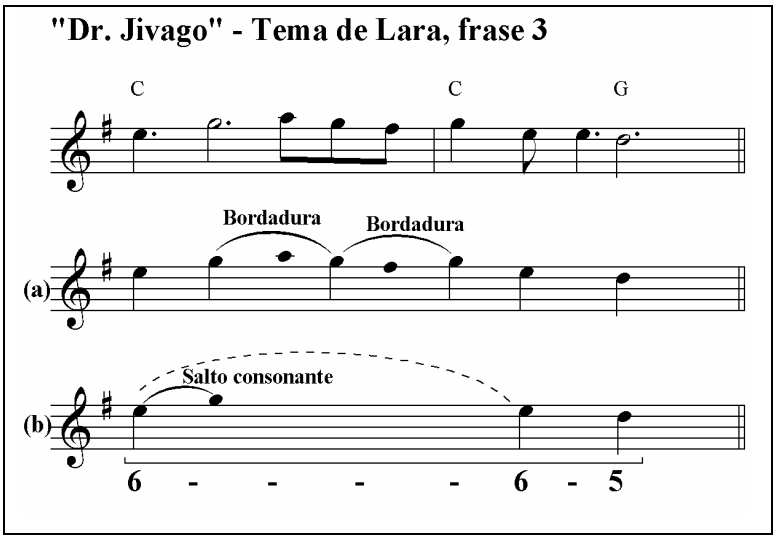


Figura 5.80: "Tema de Lara". Frase 3, termo expressivo.

Na frase 4 (fig.5.81), também observamos um único termo expressivo no movimento melódico ascendente no modo maior, enfatizado por uma pequena passagem cromática.

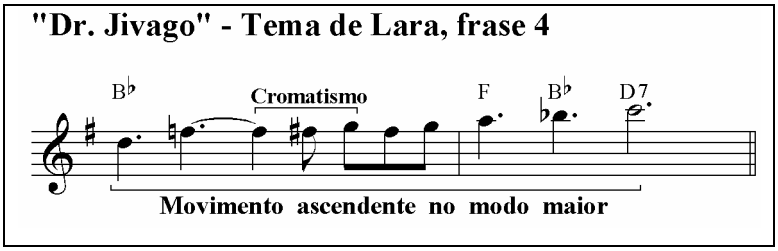


Figura 5.81: "Tema de Lara". Frase 4, termo expressivo.

Inaugurando a parte B da música, a frase 5 apresenta os seguintes termos expressivos: saltos ascendentes, salto descendente e os movimento em arco 5-3-1 e movimento 6-5, ambos no modo menor (figura 5.82).

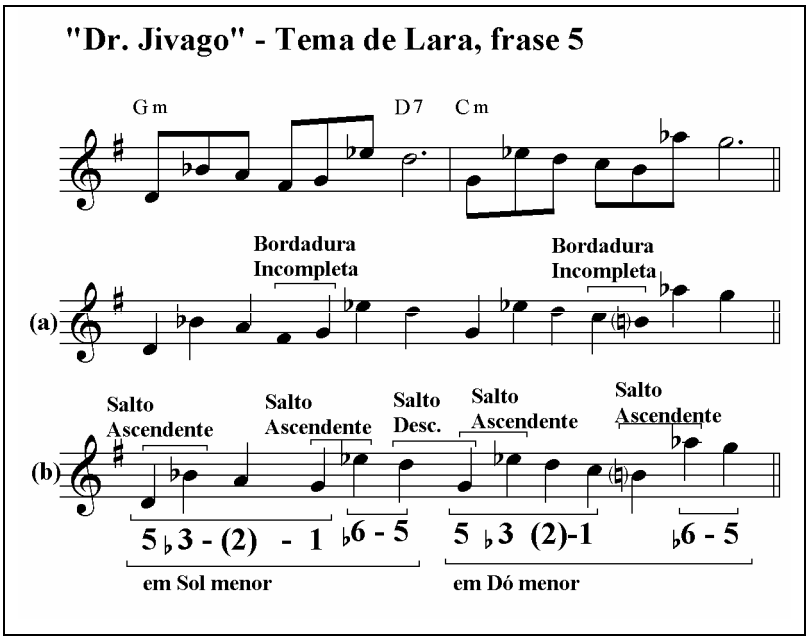


Figura 5.82: "Tema de Lara". Frase 5, termos expressivos.

Na frase 6 (fig.5.83), as elaborações melódicas encontradas na letra (a) são as seguintes: bordadura, nota de passagem acentuada (N.P.A.), e salto consonante.

Na letra (b) encontramos os primeiros termos expressivos isolados: o movimento 6-5 no modo menor, originado pela bordadura, o salto descendente (S.D.) seguido por salto ascendente (S.A.), ambos originados pela elaboração do salto consonante.

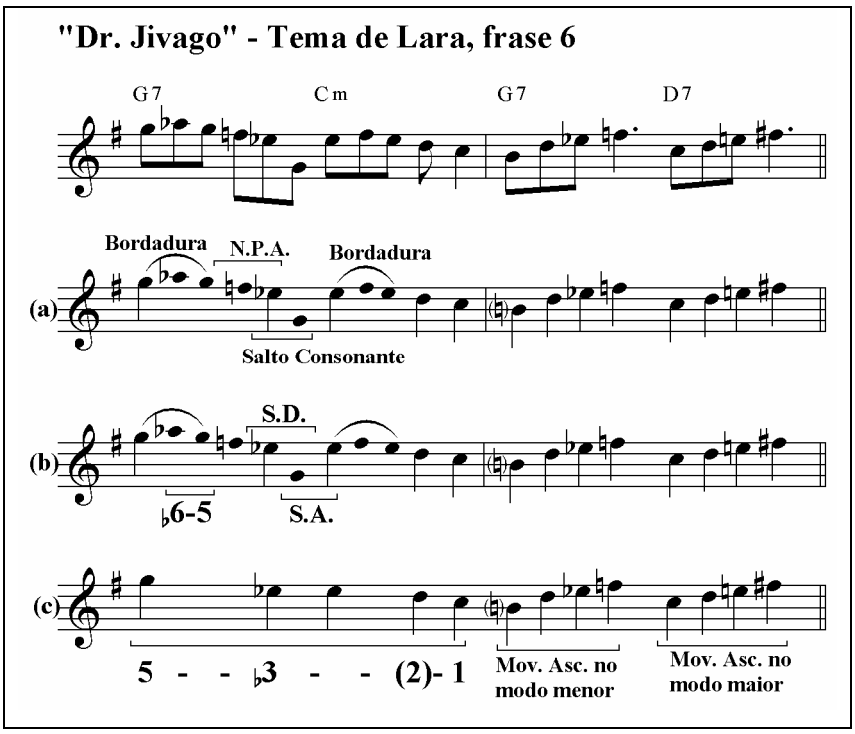


Figura 5.83: "Tema de Lara". Frase 6, termos expressivos.

Na redução melódica em (c), descortinamos o movimento descendente 5-3-(2)-1 no modo menor, o movimento ascendente no modo menor e o movimento ascendente no modo maior.

Sobre esses dois últimos movimentos ascendentes é necessário estabelecer o seguinte: ambos são movimentos sobre o acorde de dominante. O primeiro, Sol maior com sétima menor, dominante de Dó menor (observe-se a nota Mi bemol no fragmento em questão) e segundo, Ré maior com sétima menor, dominante de Sol maior.

A frase 7 (fig.5.84) basicamente reedita a frase 5 com a diferença na elaboração melódica exposta em (a) por meio de saltos consonantes. Essa elaboração melódica elimina o salto descendente de quinta justa entre a nota Ré do final do primeiro compasso e a nota Sol do segundo compasso desta frase.

Os termos expressivos da frase 7, no entanto, são quase os mesmos da frase 5: saltos ascendentes e os movimento em arco 5-3-1 e movimento 6-5, ambos no modo menor.

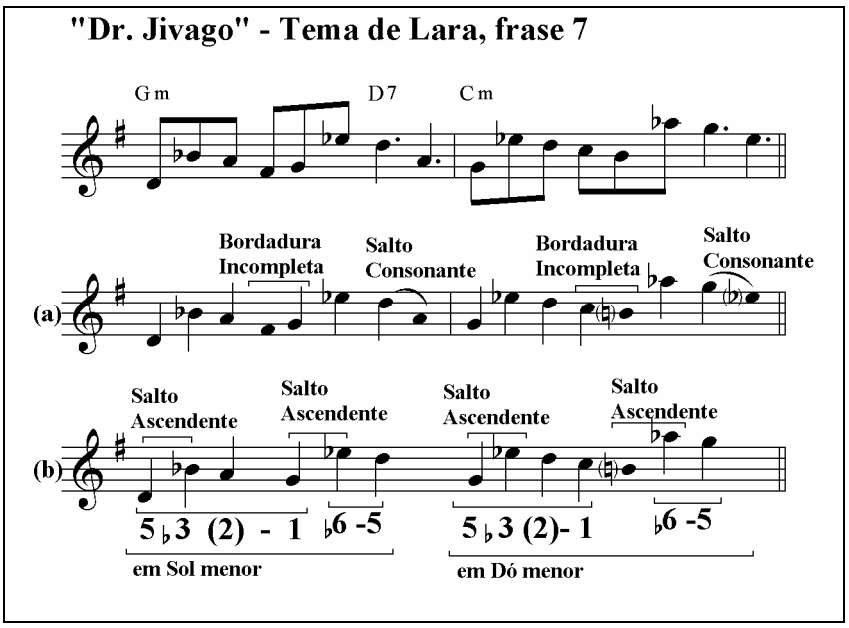


Figura 5.84: "Tema de Lara". Frase 7, termos expressivos.

A frase 8 encerra a parte B da música. Esta frase é uma variação melódica da frase 6 sem alteração dos termos expressivos.

A frase 9 é uma recapitulação da frase 1 e assim, repete e enfatiza os mesmos termos expressivos.

A frase 10 é uma variação da frase 2, e apresenta o seguintes termos expressivos: movimento ascendente no modo maior, os movimentos 6-5 e 7-8 ambos no modo maior (figura 5.85).

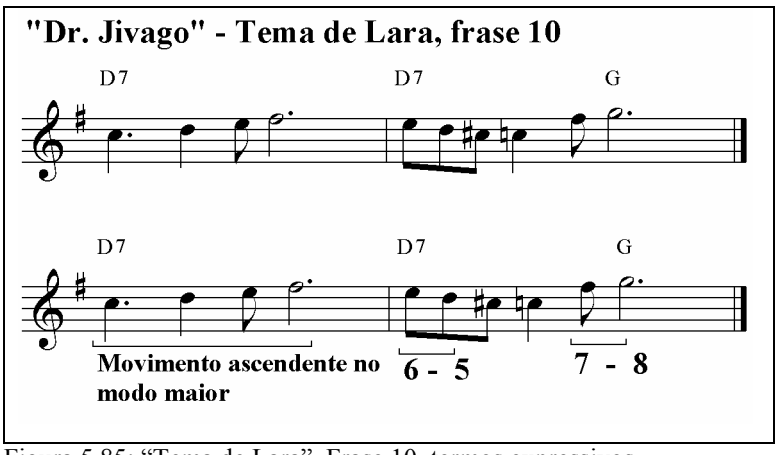



Figura 5.85: "Tema de Lara". Frase 10, termos expressivos.

A tabela a seguir resume todos os termos expressivos, seus significados e frases onde aparecem.

Tabela 5.9: "Tema de Lara", resumo dos termos expressivos.

Termos expressivos	Significados agregados	Frases onde aparecem
Movimento ascendente no modo maior.	Expressa emanação, exteriorização de um sentimento de prazer.	Frases 1, 2, 4, 6, 8, 9, 10
Salto ascendente.	Expressa paixão física. Também pode expressar violenta alegria, aspiração, protesto, triunfo ou medo, dependendo das tensões tonais envolvidas.	Frases 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9
Movimento 6-5 no modo maior.	Expressa uma simples asserção de alegria.	Frases 2, 3, 10
Salto descendente.	Expressão de torrentes dos mais submissos tipos de emoção, repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Frases 5, 6, 8
Movimento em arco 5-3-1 no modo menor.	Expressa uma irrupção passional, explosão de dor que não protesta mais e cai na aceitação, um fluxo e refluxo de aflição e tristeza.	Frases 5, 7
Movimento 6-5 no modo menor.	Erupção de angústia.	Frases 5, 6, 7, 8
Movimento descendente 5-3-(2)-1 no modo menor.	Expressa uma 'contida' emoção dolorosa, num contexto de finalidade: aceitação de, ou submissão à aflição; abatimento e depressão; sofrimento passivo; o e desespero conectado com morte.	Frases 6, 8
Movimento ascendente no modo menor.	Expressa emanação, exteriorização de dor.	Frases 6, 8
Movimento 7-8 no modo maior.	Expressa violento desejo, aspiração num contexto de finalidade.	Frase 10

Embora o título "Tema de Lara" seja sugira a presença desta personagem, a música, em mais de uma seqüência, acompanha o personagem doutor Jivago, mesmo estando Lara ausente.

Seria o "Tema de Lara" uma espécie de "idéia fixa" no pensamento (e no sentimento) do doutor Jivago? Ou a lembrança constante da mulher amada?

A música representaria sua condição emocional, já que Lara, além de amante, era a musa inspiradora do médico-poeta.

Em todo caso, pelos possíveis significados verificados na música, existem duas facetas do personagem principal, Jivago, representadas no "Tema de Lara": o prazer, a

paixão, a alegria e o desejo de um lado, representando sua relação amorosa com Lara e, a angústia, a tristeza, a aflição e a dor, do outro, manifestando seus sentimentos causados por sua infidelidade à sua esposa, Tonya, e também os sentimentos de repressão provocados pelo regime bolchevista.

OS GIRASSÓIS DA RÚSSIA

Os girassóis da Rússia (*I girassoli*, 1970) é o último filme dirigido por Vittorio di Sica, com música de Henry Mancini. O filme conta com atuações de Sophia Loren (Giovanna), Marcello Mastroianni (Antonio) e Lyudmila Savelyeva (Mascia) interpretando os principais protagonistas.

A estória narra a busca de Giovanna (Sophia Loren) por seu marido, o soldado Antonio (Marcello Mastroianni), desaparecido desde o final da Segunda Guerra Mundial. Giovanna se recusa a acreditar que Antonio esteja morto e parte para a Rússia em sua busca.

Depois de enfrentar todos os obstáculos que tal busca pode oferecer, Giovanna descobre, para sua desilusão, que Antonio se casou com Mascia (Lyudmila Savelyeva), uma mulher russa que o socorreu no final da guerra.

OS GIRASSÓIS DA RÚSSIA: CONVENÇÕES DO MELODRAMA

O tema musical do filme, que também é usado como tema de amor, segue a fórmula da melodia estruturada a partir da repetição e variação motívica. Não há irregularidade métrica, nem melódica. Sua estrutura harmônica é simples e a conclusão na cadência final é adiada mais pelo perfil melódico do que pela harmonia. Não há harmonias complexas ou sonoridades sofisticadas. A instrumentação é convencional. O tempo se aproxima do Andante (moderadamente lento) e o compasso é quaternário simples. A estrutura formal é um A-B-A^1, sendo esta última parte uma recapitulação abreviada e modificada.

OS GIRASSÓIS DA RÚSSIA: ANÁLISE MUSICAL

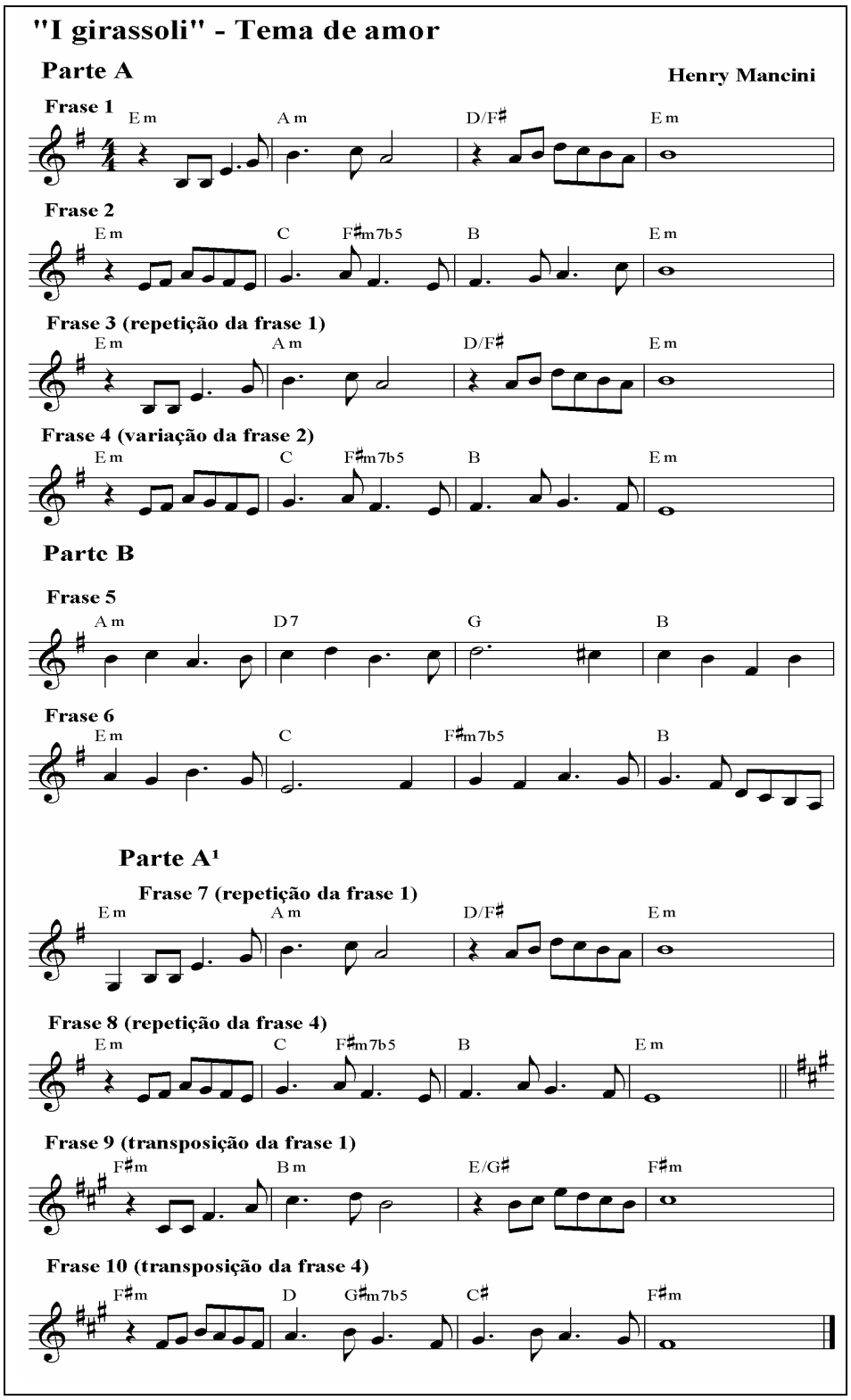


Figura 5.86: “I girassoli”, tema de amor. Forma e frases.

A figura anterior (5.86) mostra a partitura do tema com a divisão formal e fraseológica.

A frase 1 é construída a partir de dois motivos, A e B. O motivo A já apresenta uma versão variada, chamada motivo A¹.

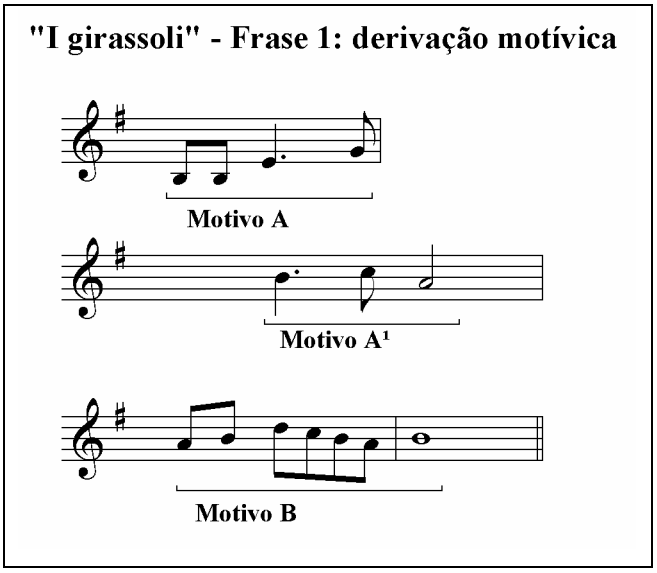


Figura 5.87: "I girassoli". Frase 1, derivação motívica.

A próxima figura (5.88), sintetiza as frases que são derivadas a partir da repetição exata (frases 3 e 7) ou da transposição num intervalo de segunda maior acima (frase 9) da estrutura da frase 1.

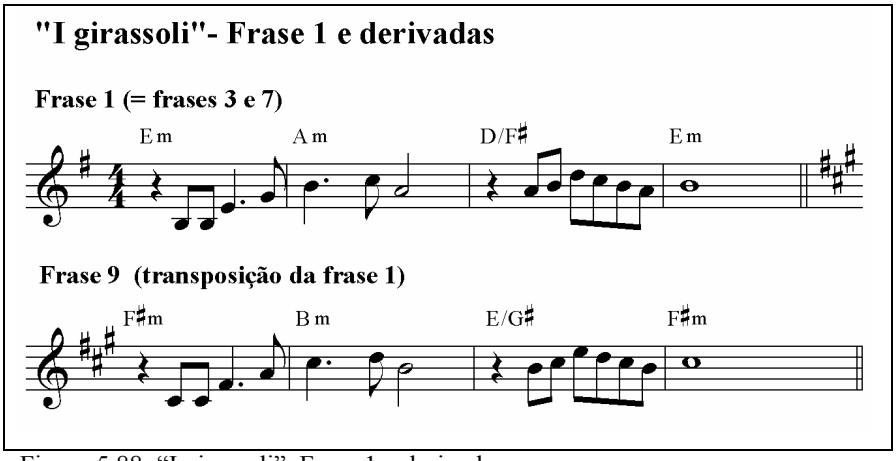


Figura 5.88: "I girassoli". Frase 1 e derivadas.

A frase 2 é construída a partir de variações e manipulações dos motivos da frase 1. A figura a seguir mostra as frases 1 e 2 e suas derivações motívicas.

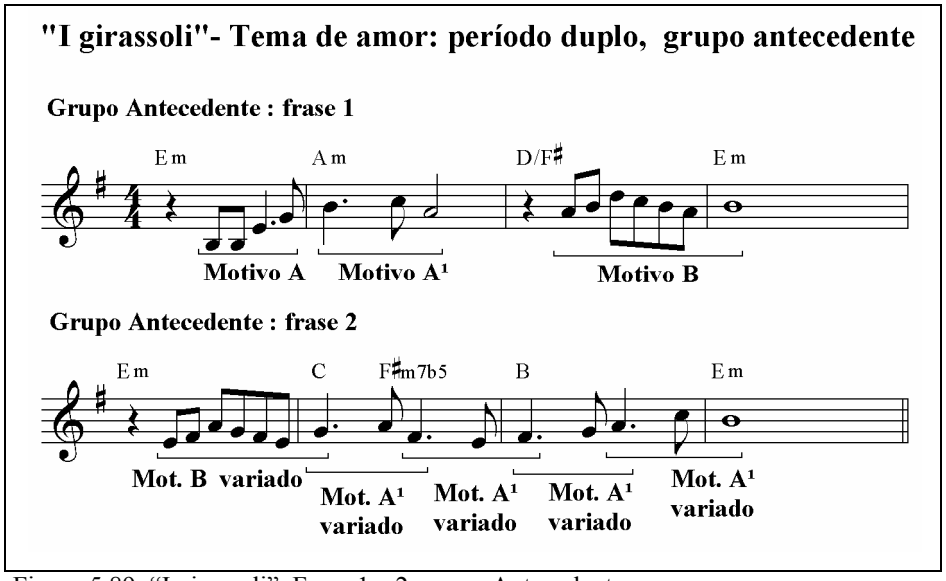


Figura 5.89: "I girassoli". Frase 1 e 2, grupo Antecedente.

Essas duas frases, juntas, formam o grupo Antecedente de um período duplo que corresponde à parte A deste tema.

A frase 2, por sua vez, também é matriz para outras frases neste tema como mostra a próxima figura (5.90).

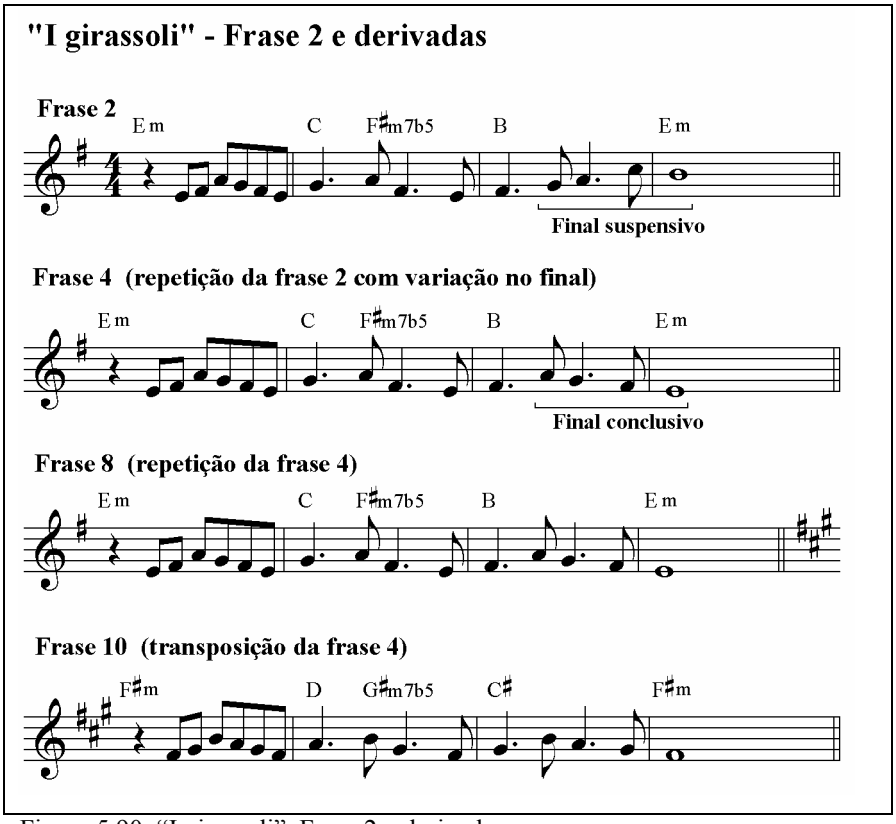


Figura 5.90: "I girassoli". Frase 2 e derivadas.

A frase 4 é obtida pela variação melódica do final da frase 2, terminando de forma conclusiva. A frase 8 é a exata repetição da frase 4, e a frase 10 sua transposição literal num intervalo de segunda maior acima.

A análise motívica e fraseológica demonstrou que a primeira seção, a parte A, consiste de quatro frases organizadas num período duplo, do qual já exibimos o grupo Antecedente (frases 1 e 2, na figura 4.89 anterior).

O grupo Conseqüente, formado pelas frases 3 e 4 é estruturado a partir da repetição e manipulação do grupo Antecedente.

A próxima figura (5.91) mostra o período duplo em sua integridade.

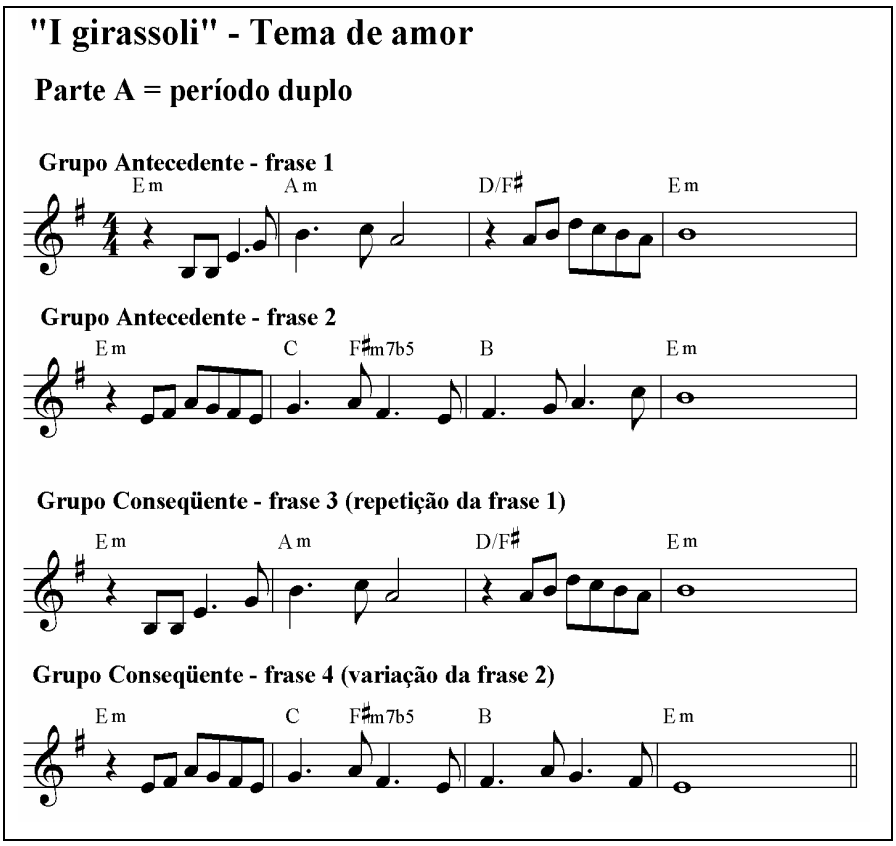



Figura 5.91: "I girassoli". Parte A, duplo período: antecedente e conseqüente.

As frases 5 e 6, que constituem a parte B, também são inteiramente derivadas dos motivos A e B que formam o frase 1 da parte A. Especificamente, a frase 5 é construída a partir da variação e manipulação do motivo A^1 da frase 1.

A figura a seguir (5.92) mostra a derivação motívica da parte B.

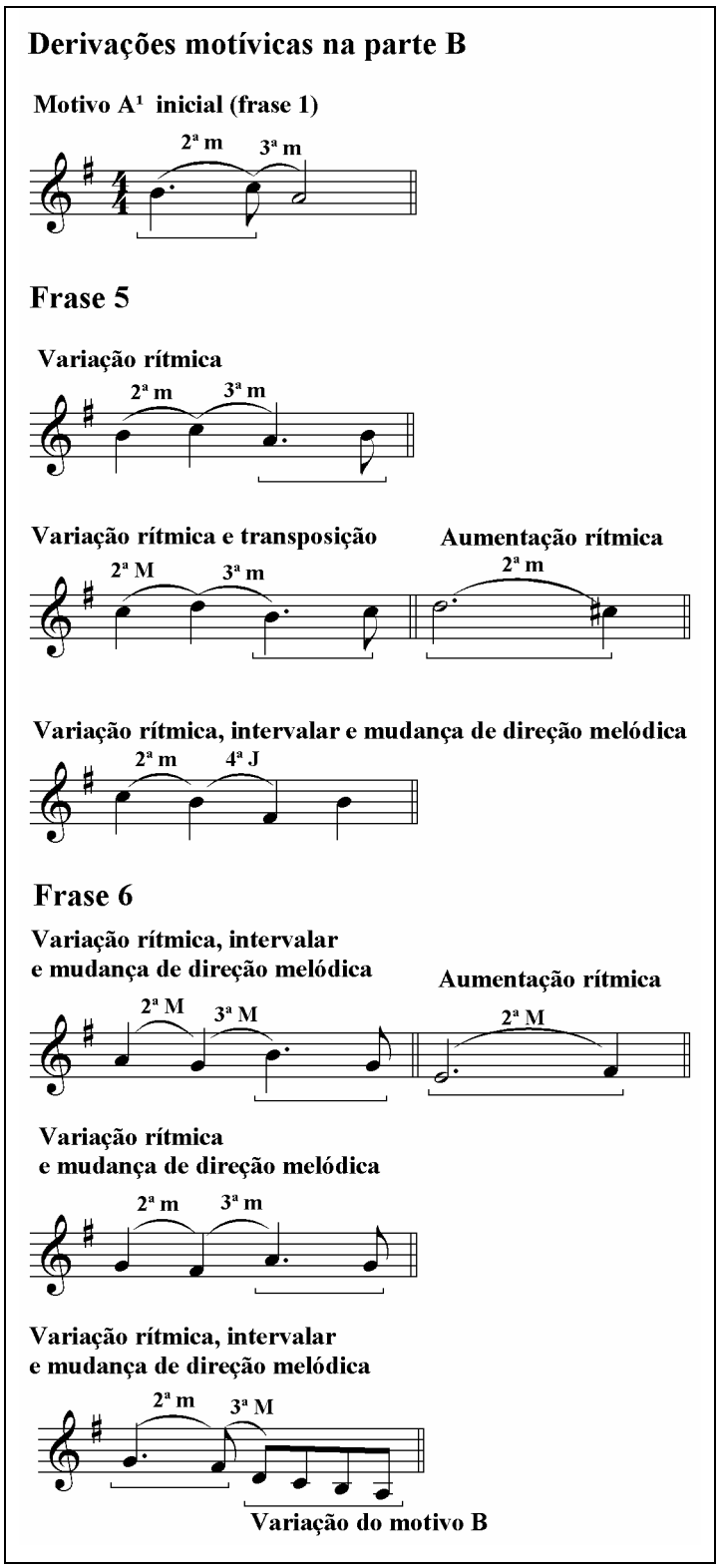


Figura 5.92: “I girassoli”. Parte B, derivações motívicas.

A figura que segue mostra as frases 5 e 6 reconstituídas em sua totalidade.

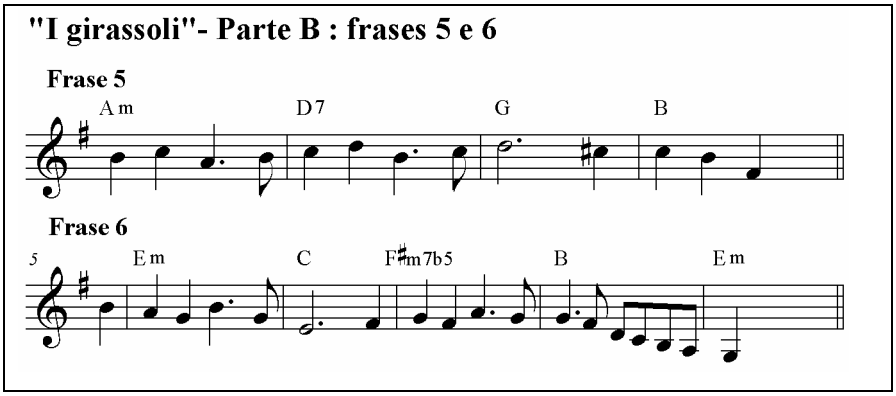


Figura 5.93: "I girassoli". Parte B, frases 5 e 6.

A última seção do tema, a parte A^1, é constituída de repetições e transposições das frases 1 e 4, conforme demonstrado nas figuras 3.88 e 3.90 respectivamente.

OS GIRASSÓIS DA RÚSSIA: ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

A análise dos termos expressivos demonstra o seguinte.

Na frase 1 (figura 5.94) e suas derivadas (frases 3, 7 e 9) observamos os mesmos os processos de figuração ou elaboração melódica na letra (a): apojatura, salto consonante, bordadura incompleta e dupla nota de passagem (marcada com D.N.P.).

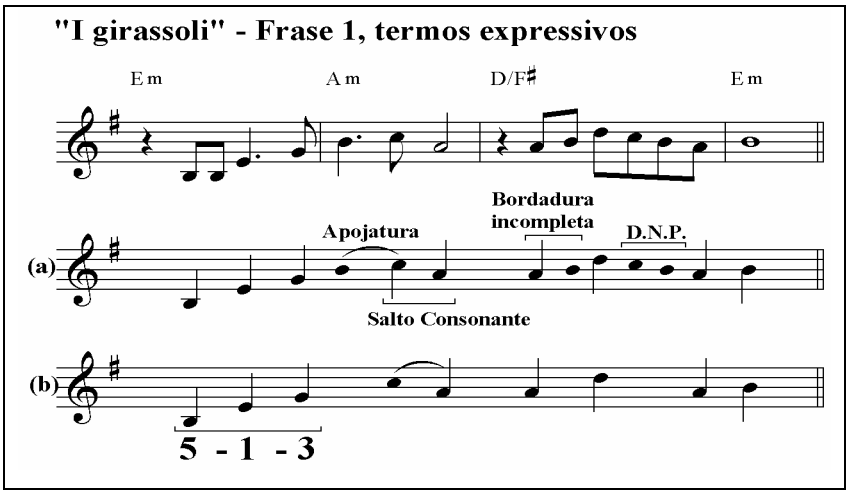


Figura 5.94: "I girassoli". Frase 1, termos expressivos.

Na figura anterior (em (b)), observamos a redução às notas essenciais e constatamos a presença de um único termo expressivo, o movimento ascendente 5-1-3 no modo menor.

Na frase 2, temos várias elaborações melódicas (letra (a)): bordadura incompleta, apojatura, nota de passagem e dupla nota de passagem (D.N.P.).

Repetindo o mesmo processo até agora, na letra (b) é feita a redução melódica que evidencia dois termos expressivos, o movimento 1-3-1 no modo menor e o movimento 6-5 também no modo menor, ambos em pequena escala. Ainda na letra (b), observamos um termo expressivo que abrange a frase como um todo: o movimento ascendente 1-3-(6)-5 no modo menor.

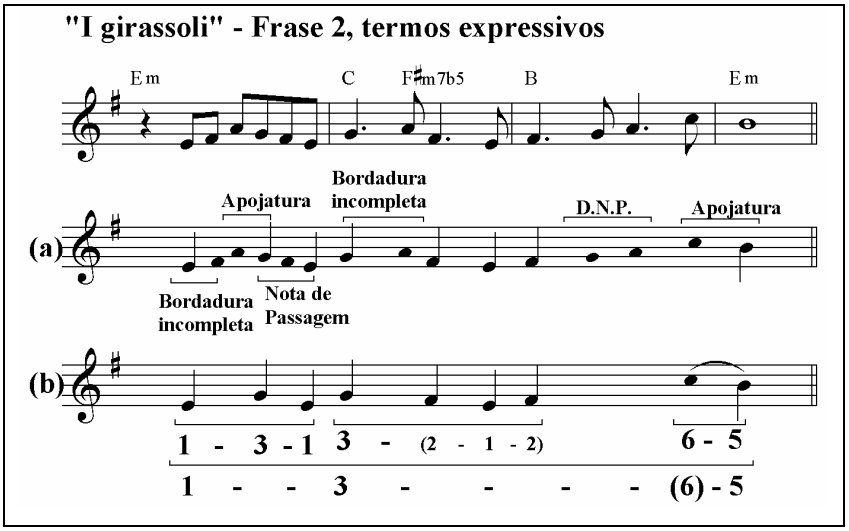


Figura 5.95: "I girassoli". Frase 2, termos expressivos.

A frase 3 é a exata repetição da frase 1 com o mesmo termo expressivo.

A frase 4 é uma variação da frase 2. Neste caso, a variação no final desta frase tem maiores conseqüências com relação ao significado expressivo (figura 5.96).

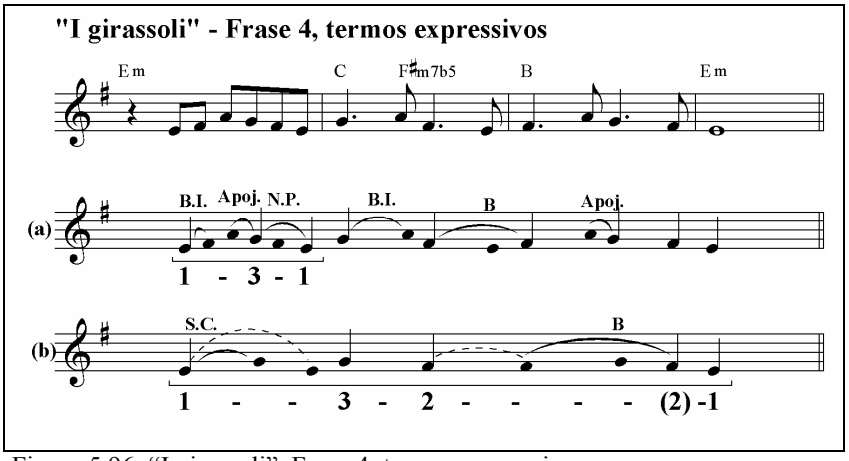


Figura 5.96: "I girassoli". Frase 4, termos expressivos.

Após as elaborações melódicas terem sido evidenciadas em (a), descobrimos o primeiro termo expressivo, o movimento 1-3-1 no modo menor. Após procedermos à redução melódica (na letra (b)), surge o termo expressivo 1-3-2-1 em grande escala, como forma mais elaborada do mesmo movimento 1-3-1, que abrange a frase toda.

Essa reiteração elaborada do mesmo termo intensifica o seu significado.

A frase 5, os processos de elaboração melódica demonstrados na letra (a), prolongam o efeito da nota Dó (6) até o final da frase onde ela resolve como uma espécie de apojatura sobre a dominante, resultando no movimento 6-5 no modo menor (figura 5.97).

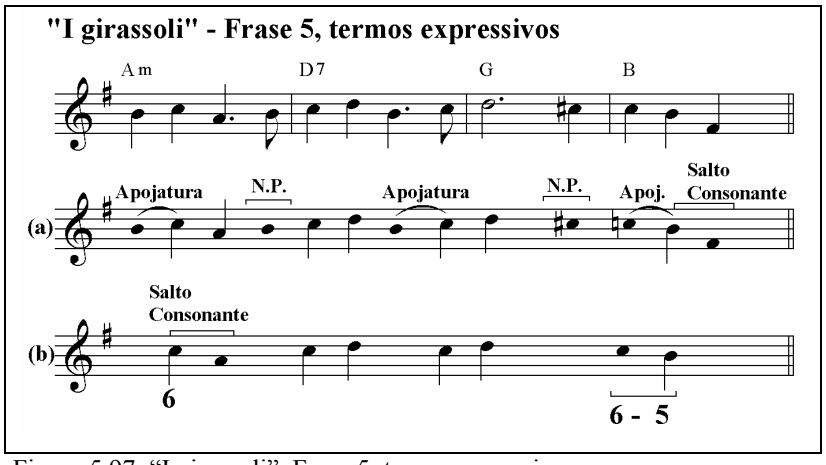


Figura 5.97: "I girassoli". Frase 5, termo expressivo.

Na figura 5.98, demonstramos as elaborações melódicas da frase 6 em (a). Em seguida, procedemos à redução e obtivemos os seguintes termos expressivos, em (b): o

movimento descendente 5-3-1 no modo menor e o movimento descendente também no modo menor.

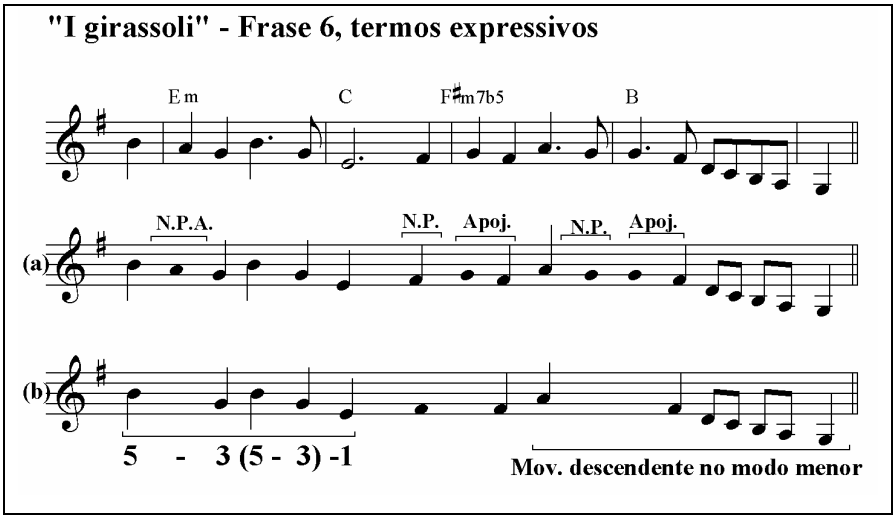


Figura 5.98: "I girassoli". Frase 6, termos expressivos.

A parte A^1 é uma recapitulação, com transposição, das frases 1 e 4.

A frase 7 repete a frase 1 e seus termos expressivos. A frase 8 é a repetição da frase 4.

As frases 9 e 10 são respectivamente transposições das frases 1 e 4.

Segue a tabela com o resumo dos termos expressivos, seus significados e frases onde se manifestam.

Tabela 5.10: "I girassoli". Tema de amor, resumo dos termos expressivos.

Termos expressivos	Significados agregados	Frases onde aparecem
Movimento ascendente 5-1-3 no modo menor.	Expressa a tragédia pura. Expressa um forte sentimento de coragem, que reconhece a tragédia e se dirige ao foco dela.	Frases 1, 3, 7 e 9
Movimento 1-3-(2)-1 no modo menor	Expressa pensamentos mórbidos, uma obsessão com sentimentos tristes, um medo de armadilhas, ou um sentido de inescapável perdição, especialmente quando é repetida várias vezes.	Frase 2, 4, 8, 10
Movimento 6-5 no modo menor.	Atuando como uma apojatura que resolve na nota dominante expressa uma erupção de angústia.	Frase 2, 5
Movimento 1-3-6-5 no modo menor	Expressa uma poderosa asserção de infelicidade – o "protesto" de 1-3-5 se estendendo e acoplado à angústia do 6-5.	Frase 2
Movimento descendente 5-3-1 no modo menor.	Expressa uma'contida' emoção dolorosa, num contexto de finalidade: aceitação de, ou submissão à aflição; abatimento e depressão; sofrimento passivo; e o desespero conectado com morte.	Frase 6
Movimento descendente no modo menor.	Expressa um sentimento de dor introspectivo, sentido de sujeição à dor.	Frase 6
Salto descendente	Torrentes dos mais submissos tipos de emoção; repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Entre as frases 1 e 2; 2 e 3; 3 e 4; 7 e 8;9 e 10.
Salto ascendente	Paixão física, alegria violenta, aspiração, protesto, triunfo ou medo dependendo das tensões tonais envolvidas.	Entre as frases 4 e 5;

Todos os possíveis significados dos termos expressivos encontrados no tema de "I girassoli" estão plenamente de acordo com as seqüências onde o tema aparece.

A tragédia pela qual passa a personagem Giovanna por desconhecer o paradeiro do marido: ele está perdido ou morreu? A coragem para enfrentar esta tragédia, empreendendo uma viagem a um país estranho após a guerra.

A aflição, a angústia, o desespero e a tristeza, primeiro pela ausência do marido. Depois, pela dúvida e pela procura que parece interminável.

E, finalmente, o sofrimento passivo que aceita a fatalidade quando Giovanna descobre amargamente que todo seu esforço e sua coragem foram em vão.

VERÃO DE 42

Dirigido por Robert Mulligan, o filme *Verão de 42* (*The Summer of 42*, 1971) é estrelado por Jennifer O'Neill (Dorothy), Gary Grimes (Hermie) e Jerry Houser (Oscy) nos papéis principais. A trilha musical, bem como o tema principal do filme, "The summer knows", é de autoria de Michel Legrand.

Durante o verão de 1942, passado numa ilha do litoral norte-americano, o jovem Hermie (Gary Grimes) e seus amigos Oscy (Jerry Houser) e Benjie (Oliver Conant) só se preocupam com sua iniciação sexual.

Eles observam Dorothy (Jennifer O'Neill), uma jovem mulher e seu marido, um soldado do exército americano.

O marido de Dorothy é chamado para o "front" e, certo dia, Hermie encontra Dorothy numa loja e a ajuda com as compras. Apaixonado, Hermie começa a se aproximar de Dorothy, ajudando-a em pequenas tarefas e visitando-a com mais freqüência.

Numa sessão de cinema, Hermie e Oscy encontram duas garotas. Os dois casais assistem ao filme juntos e, em seguida, marcam um encontro noturno na praia, com fogueira e *marshmallow*. Nesse encontro, enquanto Oscy aparentemente se dá bem com uma das garotas, Hermie mal consegue conversar com a outra menina.

Numa noite, Hermie visita Dorothy. Ele chega e encontra sobre a mesa da sala um telegrama do governo norte-americano informando que o marido de Dorothy foi morto em combate. Dorothy aparece, eles se abraçam, se beijam e, finalmente, se amam.

Após a noite de amor, Dorothy se despede laconicamente e Hermie vai embora.

Na manhã seguinte, intrigado e aflito pelo ocorrido na noite anterior, Hermie retorna à casa de Dorothy, mas só encontra um bilhete de despedida.

O tema musical "The summer knows" está presente em quase todas as seqüências que sugerem a paixão de Hermie por Dorothy, com exceção da cena de amor final, que ocorre quase que em absoluto silêncio.

"THE SUMMER KNOWS": CONVENÇÕES DO MELODRAMA

A melodia mais uma vez está baseada no motivo. A estruturação melódica ocorre por meio do encadeamento de diferentes versões do motivo principal. As frases são regulares e a frase inicial e repetida e variada.

A estrutura harmônica adia a cadência final V-I por meio de semicadências, ou pelo deslocamento da direção harmônica a regiões tonais mais afastadas da tônica. Este procedimento torna a harmonia mais rica e complexa, fazendo uso do intercâmbio modal (maior-menor) e das chamadas "relações harmônicas por terças cromáticas".

A instrumentação faz amplo uso do piano como solista, das cordas e de outros solos instrumentais.

O andamento é lento e o compasso é quaternário simples, sem menção ao compasso de valsa.

Do ponto de vista formal, embora seja possível identificar e separar as seções da música, este tema não pode ser considerado como um padrão formal estrito.

"THE SUMMER KNOWS": ANÁLISE MUSICAL

A figura 4.99 a seguir, mostra a divisão formal e fraseológica, bem como antecipa, parcialmente, a derivação motívica de cada frase.

A primeira parte tem caráter expositivo, funcionando como uma asserção do material temático no modo menor (Fá menor). Na segunda parte, a primeira frase desse material temático é adaptada ao modo maior, e é seguida por digressões do motivo principal a regiões tonais mais distantes da tônica, sugerindo uma forma de "desenvolvimento"[102]. Essa parte é constituída por três frases e termina em semicadência que remete à tonalidade da tônica maior, Fá maior.

A terceira parte é uma espécie de "recapitulação", inicialmente em Fá maior e depois, Fá menor.

[102] Maiores explanações são dadas na continuação desta análise. Nota do autor.

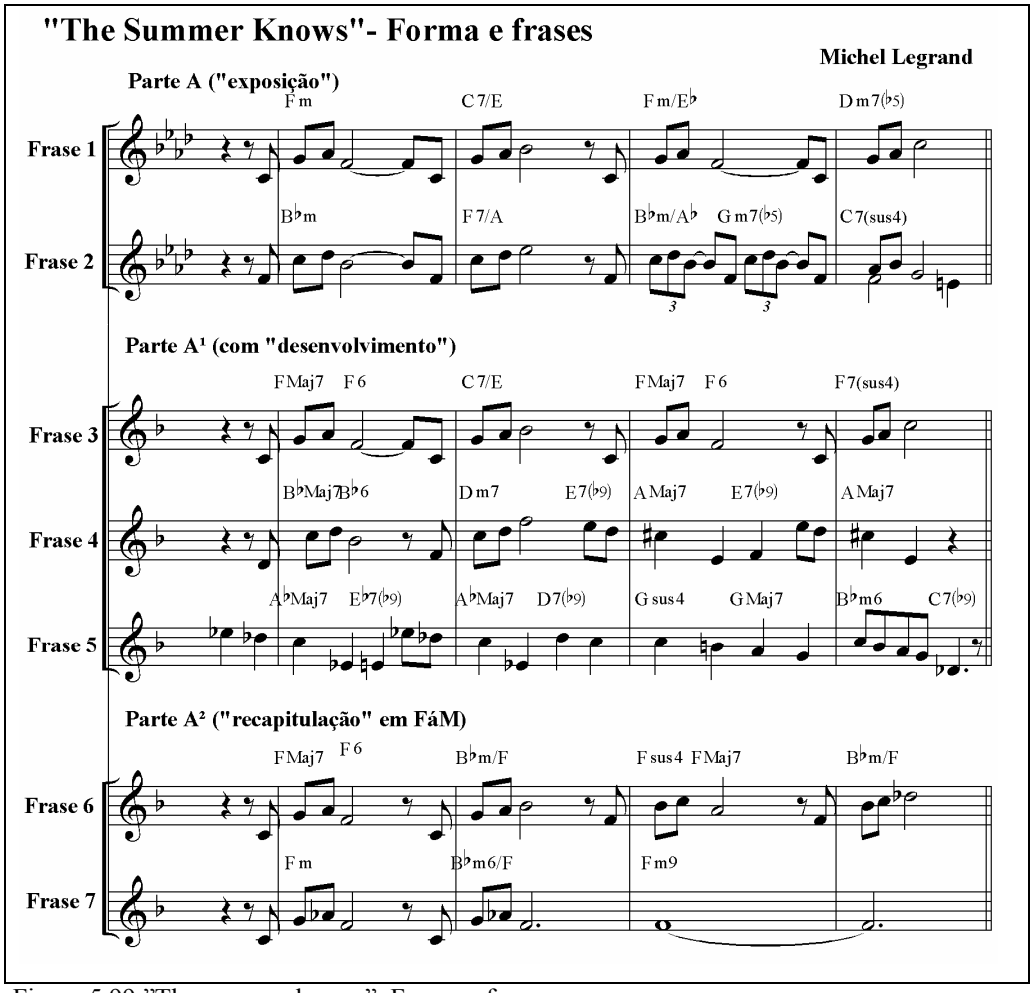



Figura 5.99:"The summer knows". Forma e frases.

Como já mencionamos, a estruturação melódica é construída por meio do encadeamento de diferentes versões do motivo principal.

A análise motívica e fraseológica que segue demonstrará essa e outras características do tema "The summer knows".

Iniciamos com a estrutura rítmica do motivo principal que é praticamente o gerador de todo o tema.

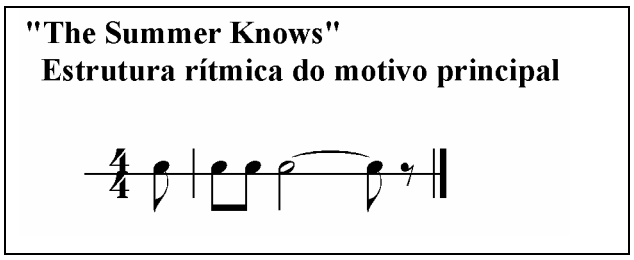



Figura 5.100: “The Summer knows”. Estrutura rítmica.

Em seguida, demonstramos a derivação motívica das frases 1 e 2 que constituem a primeira seção, parte A.

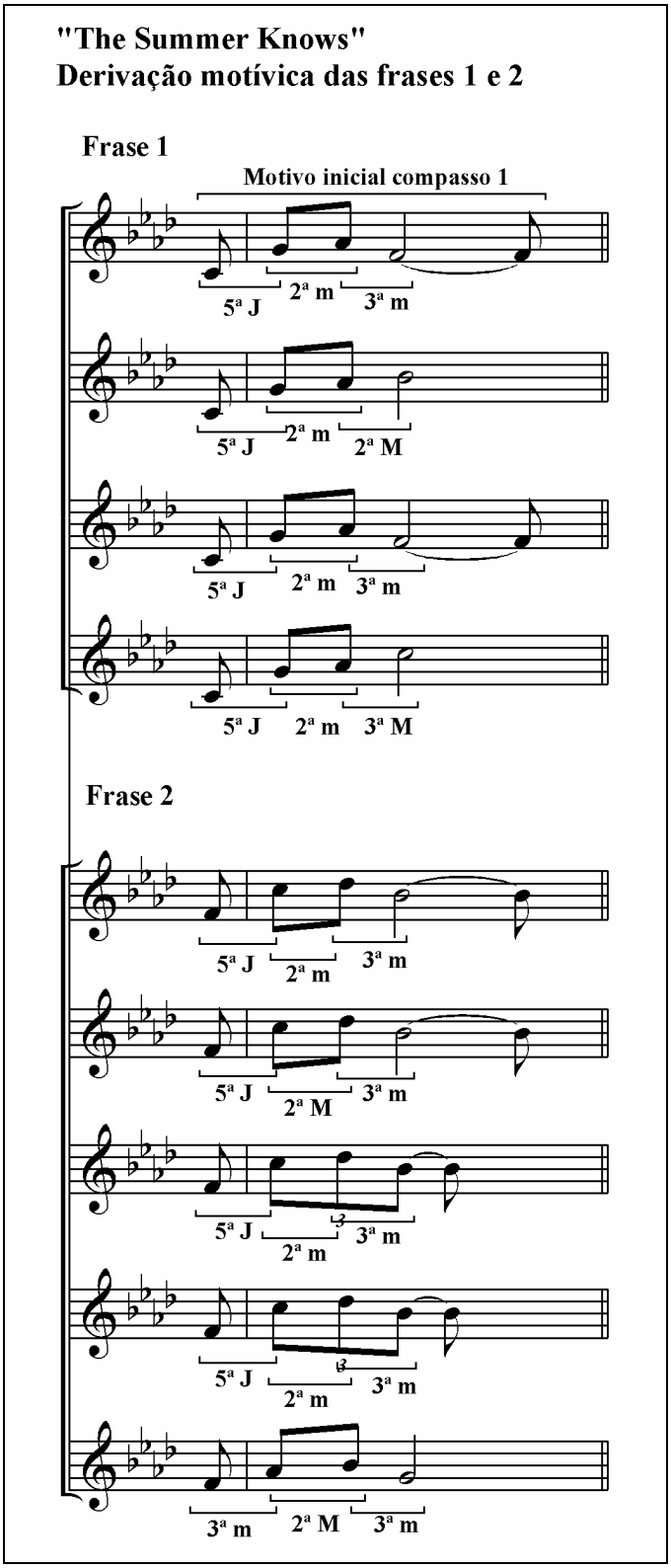


Figura 5.101: “The Summer knows”. Derivação motívica.

Observe-se a notável coesão e unidade motívica dessas frases.

A segunda parte, ou seção central da música é composta das três frases cuja derivação motívica (de cada frase) é demonstrada na figura que segue.

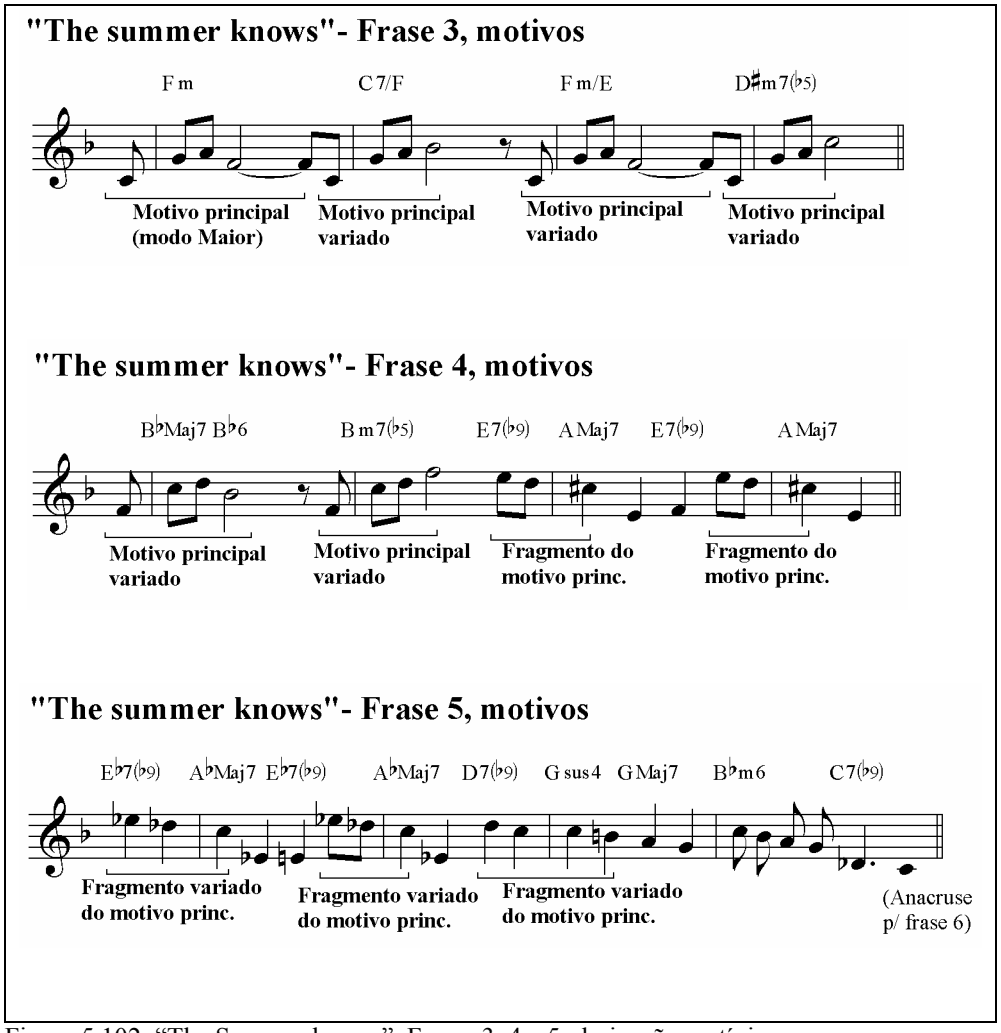


Figura 5.102: "The Summer knows". Frases 3, 4 e 5: derivação motívica.

As duas últimas frases, 6 e 7, formam a seção de "recapitulação" variada (figura 5.103).

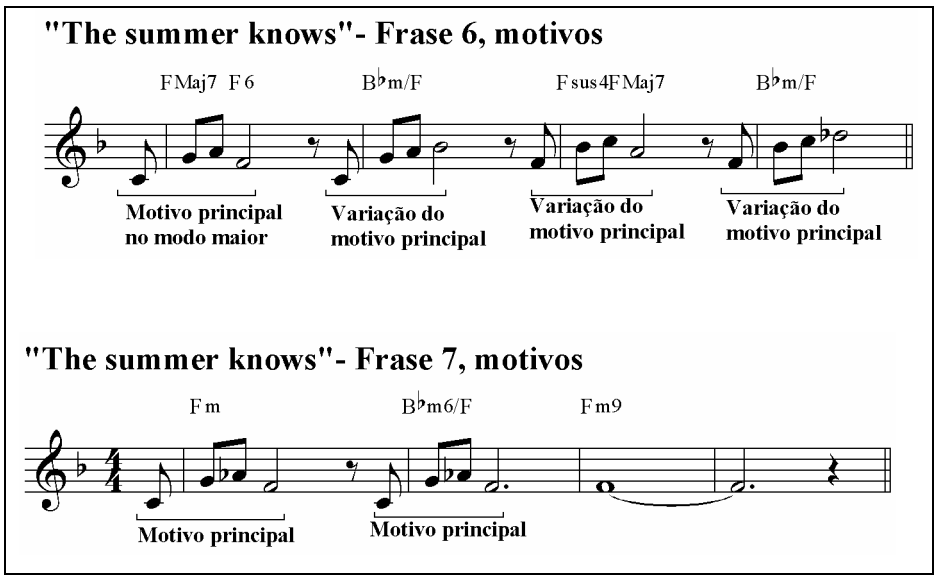


Figura 5.103: "The Summer knows". Frases 6 e 7: derivação motívica.

Encerramos a análise formal, fraseológica e motívica do tema "The summer knows" ressaltando mais uma vez o caráter motívico da organização melódica deste tema, promovendo grande unidade e coesão.

Dentro do raciocínio da lógica da derivação motívica, a análise dos termos expressivos também poderá indicar uma unidade de significado.

Contudo, vale lembrar que não existe uma necessária conexão entre o motivo/derivação motívica e os termos expressivos, segundo o que é apreendido da teoria de Deryck Cooke.

Em suma, um termo expressivo **pode** coincidir com um motivo.

"THE SUMMER KNOWS": ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

A primeira frase do tema "The summer knows" é apresentada na seguinte figura (5.104).

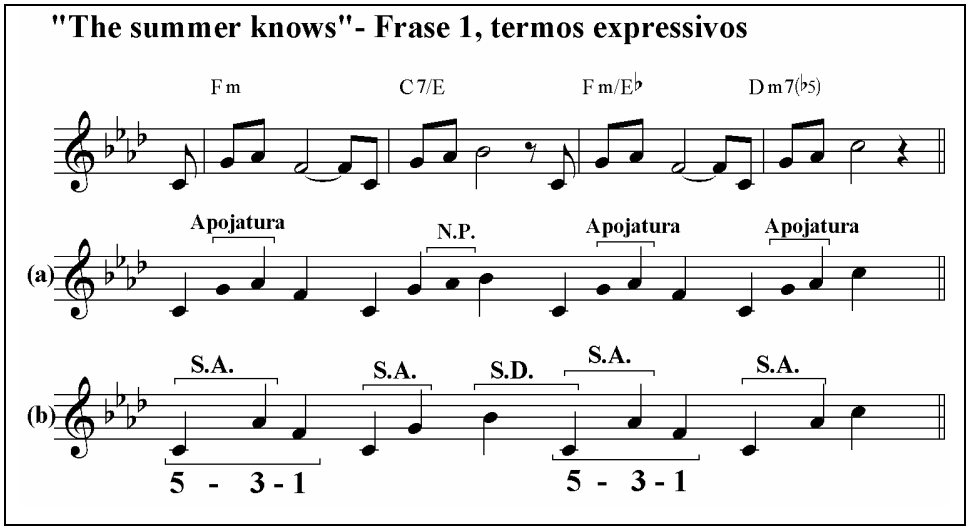


Figura 5.104: "The Summer knows". Frase 1, termos expressivos.

As figurações ou elaborações melódicas são indicadas na letra (a). Elas são: a apojatura e a nota de passagem (N.P.).

Na letra (b), após a redução melódica, destacamos os seguintes termos expressivos: salto ascendente, salto descendente e o movimento em arco 5-3-1 no modo menor que, neste caso, **coincide** com o motivo principal da peça.

Pelo mesmo processo, obtemos os termos expressivos da frase 2 (figura 5.105).

A letra (a) mostra as mesmas elaborações melódicas, apojatura e nota de passagem (N.P.), e na letra (b) ficam evidentes os mesmos termos expressivos: salto ascendente, salto descendente e o movimento em arco 5-3-1 no modo menor.

A diferença é que esses termos estão transpostos para a região de Si bemol menor, subdominante de Fá menor, a tonalidade inicial da peça.

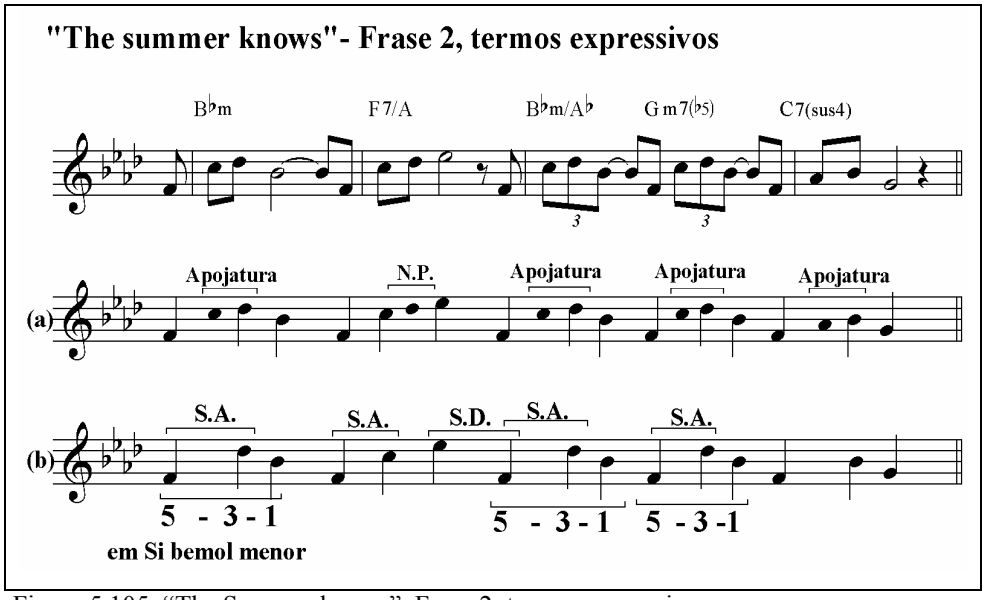


Figura 5.105: "The Summer knows". Frase 2, termos expressivos.

A frase 3 (fig.5.106) corresponde a uma versão da frase 1 no modo maior. As elaborações melódicas (em (a)) e os termos expressivos (em (b)) são os mesmos, adaptados para a tonalidade de Fá maior. No entanto, é necessário explicar que Cooke não faz nenhuma menção quanto ao significado expressivo do movimento em arco (5-3-1) no modo maior.

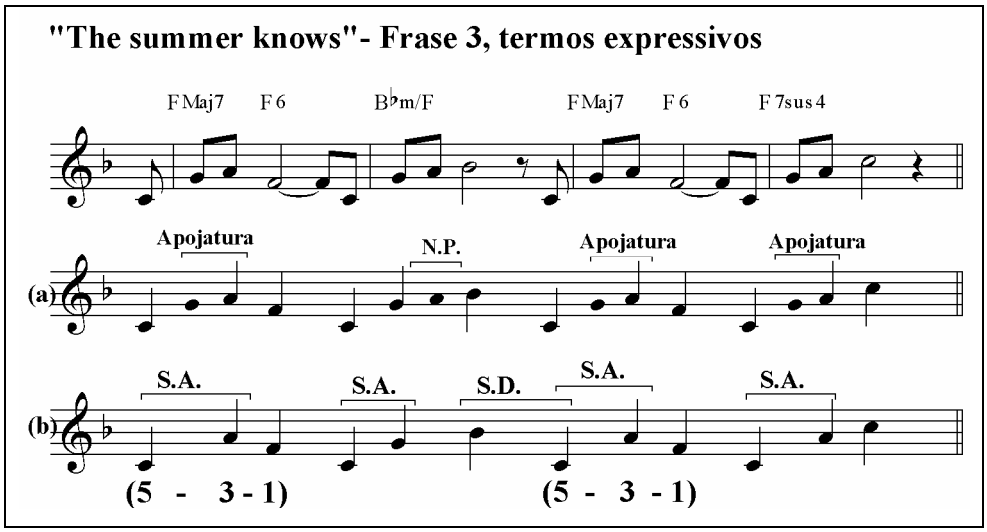


Figura 5.106: "The Summer knows". Frase 3, termos expressivos.

A frase 4 inicia um processo de digressão melódica e harmônica, mencionado anteriormente.

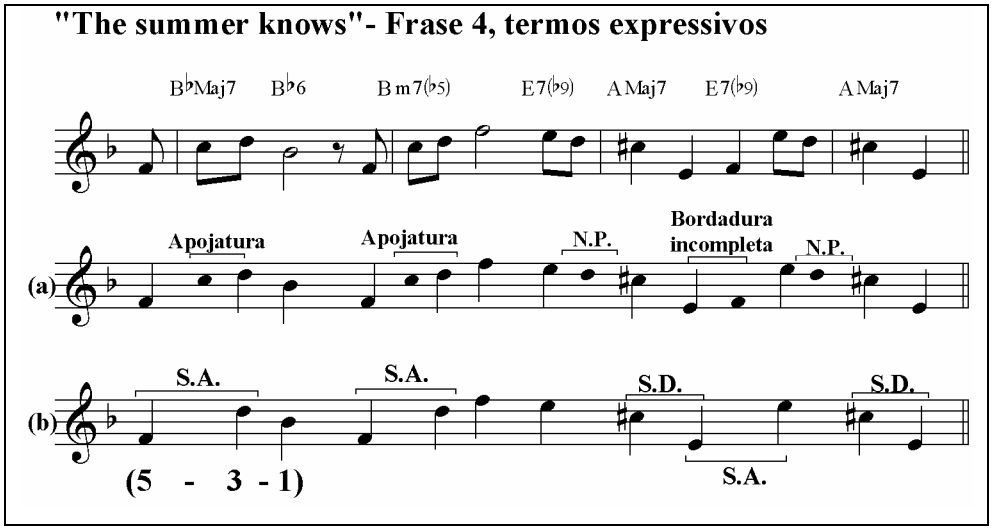


Figura 5.107: "The Summer knows". Frase 4, termos expressivos.

Nesta frase, ocorre outro tipo de elaboração melódica, além da apojatura e da nota de passagem (N.P.): a bordadura incompleta (letra (a)).

No entanto, a letra (b) mostra que somente dois termos expressivos estão presentes: o salto ascendente e o salto descendente. Conforme já mencionado, o movimento em arco (5-3-1) no modo maior não apresenta significado expressivo especial, segundo Cooke.

A frase 5 (fig. 5.108) exibe um material completamente diferente do motivo principal, resultado das digressões já mencionadas. Esse processo que "dilui" ou "elimina" as principais características motívicas é conhecido por *liquidação*[103].

Dessa forma, a idéia de "desenvolvimento" estabelecida anteriormente, se sustenta mais pela digressão harmônica do que pelo processo de elaboração motívica, que cria novas formas do motivo principal.

[103] "A *liquidação* é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação". SCHOENBERG, Arnold. *Op.Cit.* Página 59.

Na figura 5.108, observamos na letra (a) apenas duas das elaborações melódicas até agora descritas: a nota de passagem (N.P.) e a bordadura incompleta.

Na letra (b), no entanto, além dos saltos ascendentes e descendentes, descortinam-se dois novos termos expressivos: o movimento 5-4-3-2-1 no modo maior e o movimento 6-5 no modo menor, como uma forma de apojatura sobre o acorde de dominante.

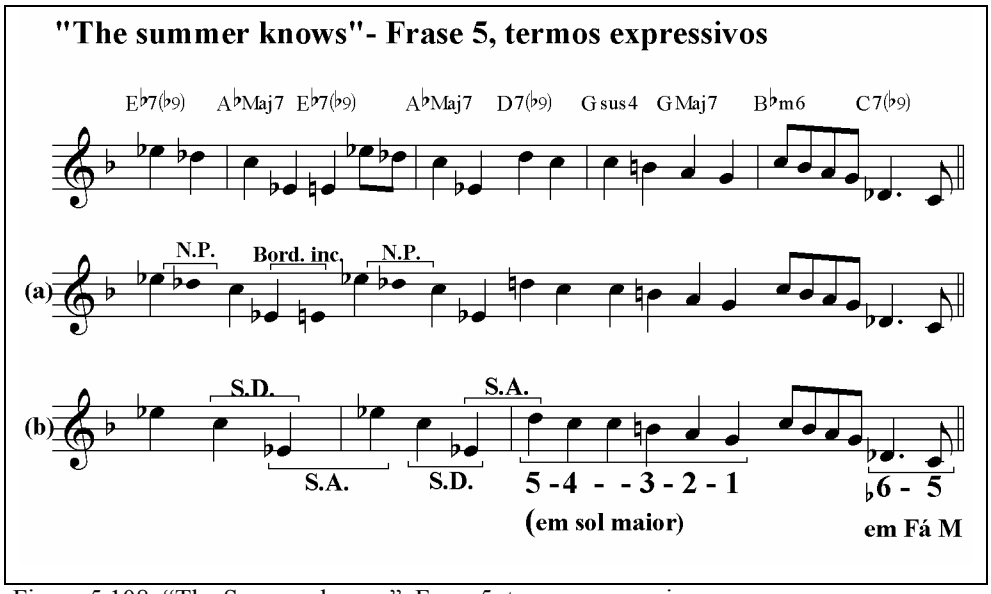


Figura 5.108: "The Summer knows". Frase 5, termos expressivos.

A frase 6, como já mencionado, recapitula a seção inicial, transposta para o modo maior e parcialmente variada. Esta variação parcial no final desta frase provoca o surgimento de um novo termo expressivo, como veremos a seguir (figura 5.109).

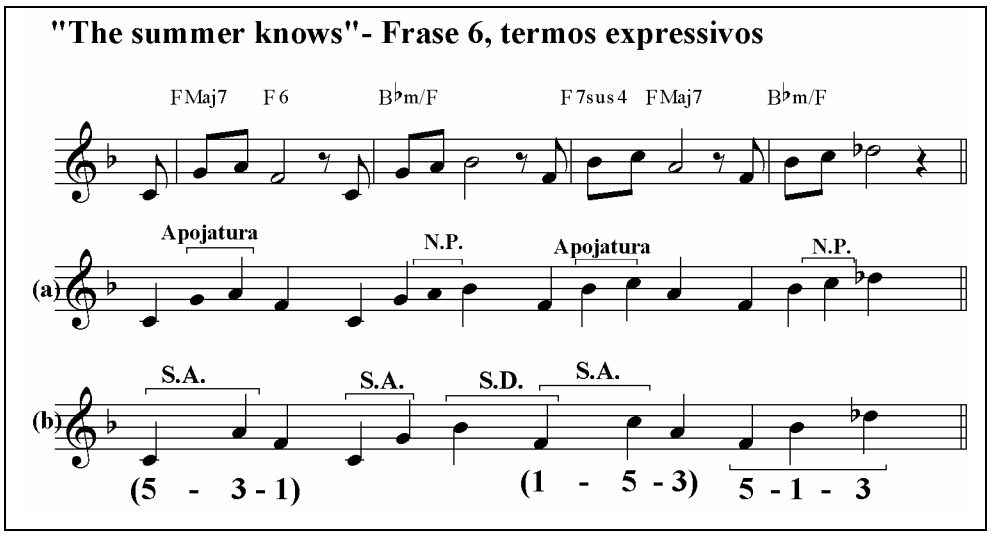


Figura 5.109: "The Summer knows". Frase 6, termos expressivos.

Nesta frase, os processos de figuração melódica são os mesmos: apojatura e nota de passagem (N.P.) na letra (a).

Os termos expressivos na letra (b) são: o salto ascendente, o salto descendente e o movimento ascendente 5-1-3 no modo menor. Vale lembrar, novamente, que Cooke não faz nenhuma menção ao significado expressivo do movimento em arco (5-3-1) e do movimento (1-5-3), ambos no modo maior.

A frase 7 (fig. 5.110) encerra o tema resgatando os termos expressivos iniciais, o salto ascendente (S.A.) e o movimento em arco 5-3-1 no modo menor.

Na análise desta última frase nos abstemos de maiores demonstrações dos processos de elaboração melódica, já que a frase reedita o que foi explicado na frase 1.

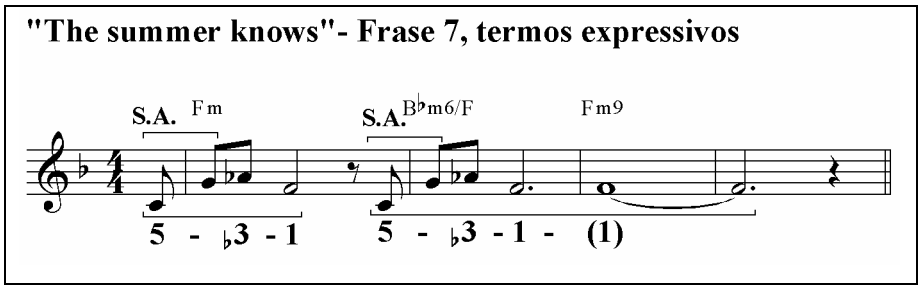


Figura 5.110: "The Summer knows". Frase 7, termos expressivos

Como de praxe neste trabalho, segue uma tabela resumindo os termos expressivos, seus significados e as frases onde aparecem.

Tabela 5.11: "The summer knows". Resumo dos termos expressivos.

Termos expressivos	Significados agregados	Frases onde aparecem
Movimento em arco 5-3-1 no modo menor.	Expressa o sentimento de uma passional irrupção, explosão de dor, que não protesta mais, mas que cai na aceitação – um fluxo e refluxo de aflição, tristeza. Não sendo nem um completo protesto, nem uma completa aceitação, tem um efeito de inquieta tristeza.	Frases 1, 2, 7
Salto ascendente.	Expressa paixão física. Também pode expressar violenta alegria, aspiração, protesto, triunfo ou medo, dependendo das tensões tonais envolvidas.	Frases 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Salto descendente.	Expressão de sentimentos submissos, como a consolação. Também expressa a repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Frases 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Movimento 5-4-3-2-1 no modo maior.	Sentido de experimentar a alegria passivamente, isto é, aceitando ou acolhendo as bênçãos, o alívio, a consolação, a confiança restabelecida ou o preenchimento, junto com um sentimento de 'ter chegado em casa'.	Frase 5
Movimento 6-5 no modo menor.	Atuando como uma apojatura que resolve na nota dominante expressa uma erupção de angústia.	Frase 5
Movimento ascendente 5-1-3 no modo menor	Expressa a tragédia pura. Expressa um forte sentimento de coragem, que reconhece a tragédia e se dirige ao foco dela.	Frases 6

O tema musical "The summer knows" está presente nas seqüências onde Hermie nutre sua paixão por Dorothy, antes e depois da noite amorosa entre ambos.

Curiosamente, a cena de amor propriamente dita não é acompanhada pelo tema em questão, nem por música alguma.

Antes do encontro amoroso entre Hermie e Dorothy, "The summer knows" é a expressão musical que enfatiza a paixão e o desejo do jovem rapaz. Depois, o tema aparece como reminiscências, lembranças da paixão e da noite de amor entre ambos.

A análise dos termos expressivos demonstra que os possíveis significados correspondem à situação do jovem Hermie.

Primeiro, o despertar de um sentimento de passional erupção, a paixão física e o desejo por Dorothy.

O fluxo e refluxo da aflição, da tristeza e a erupção de angústia: ele tenta se relacionar com outra garota, mas não consegue.

Conforme Hermie se aproxima de Dorothy, ganhando gradativamente a sua confiança, ele experimenta a alegria passivamente, se submete aos seus sentimentos, aos desejos e à própria personagem Dorothy.

A expressão da tragédia ocorre ao final do filme. Primeiro, para Dorothy, com a morte de seu marido, depois, para Hermie que é abandonado.

O tema ainda sublinha o triste e angustiado comentário final, feito pela voz "over" de Hermie, já adulto (o filme se passa em "flash-back", como lembranças de Hermie).

CINEMA PARADISO

A partitura do tema de amor do filme ***Cinema Paradiso*** (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988-9), do diretor Giuseppe Tornatore, é assinada por Andrea Morricone, filho do compositor Ennio Morricone. Este tema é utilizado como fundo musical para as cenas românticas envolvendo o jovem casal Salvatore (Marco Leonardi) e Elena (Agnese Nano). O tom melancólico da melodia está em perfeita sintonia com as cenas. A paixão arrebatadora do jovem Salvatore por Elena ocorre à primeira vista, enquanto ela só pode retribuir com sua simpatia e amizade. Toto (Salvatore) insiste, e promete ficar de vigília todas as noites em frente à janela do quarto de Elena, até que ela corresponda ao seu amor: quando ela abrir a janela, significará que ela o aceitou. A seqüência na qual ocorre a primeira introdução do tema de amor é a seguinte: é noite da véspera de Ano Novo (a ação se passa no *reveillon* de 1954 para 1955). Finalmente, parece que naquela noite Elena corresponderá ao amor de Salvatore. Ele fecha os olhos e aguarda ansiosamente, mas para sua decepção a janela se fecha. Nesse momento, o tema de amor é introduzido, caracterizando a desilusão de Toto. Cabisbaixo, ele caminha pelas ruas e volta ao Cine Paradiso, onde trabalha. Lá, ele rasga, com amargura, o calendário onde marcava todas as

noites de espera. Porém, eis que inesperadamente, Elena aparece. Eles se olham, se abraçam e se beijam.

A música faz a transição entre essas cenas, determinando o caráter angustiante da aparente recusa e o tom sublime da realização amorosa com a cena do beijo.

CINEMA PARADISO: CONVENÇÕES DO MELODRAMA

Aqui, algumas convenções musicais do Melodrama são mais evidentes.

O tempo varia de *Andante* a *Moderato*. Não há indicação de compasso de valsa.

A estrutura harmônica é bastante simples, sem qualquer complexidade ou efeito de "côr".

O piano dá espaço para solos expressivos de flauta, clarinete e depois, violinos, sempre apoiados por orquestra de cordas.

A forma é simples e estrita, constituindo num grupo de três frases que é repetido com variação cadencial no final da terceira frase para a conclusão.

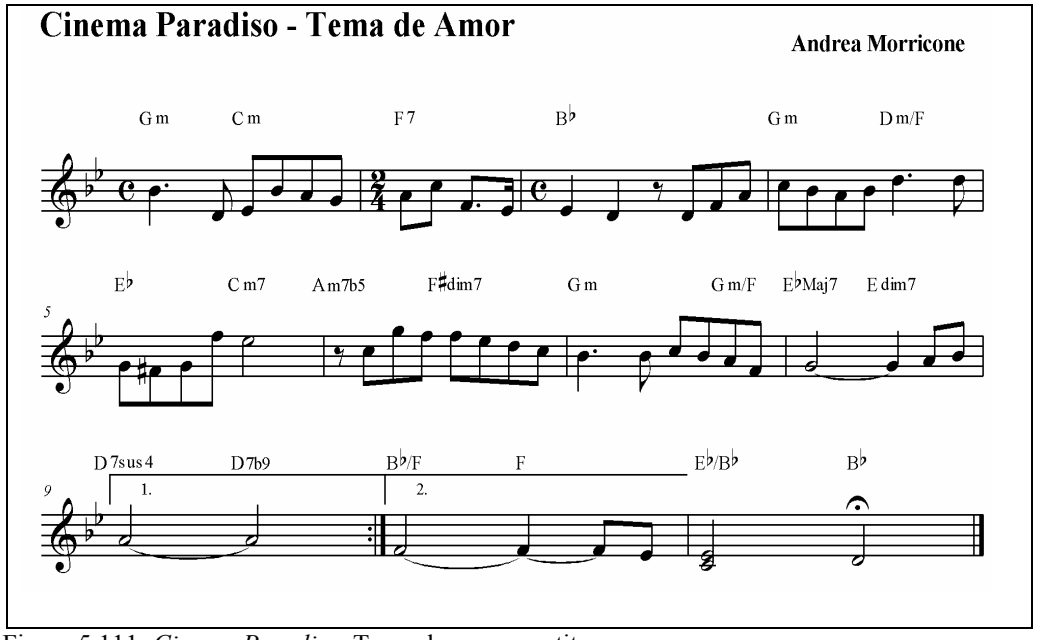


Figura 5.111: *Cinema Paradiso*. Tema de amor: partitura.

No entanto, a grande força deste tema é a sua melodia. De grande veia lírica, possui a irregularidade métrica que possibilita a melodia de longo fôlego, embora seja

constituída de frases repetidas. Não há uma preocupação em adiar a cadência V – I, dada a sua simplicidade.

O tema é constituído basicamente de três frases com repetição, organizadas em duas seções. A primeira seção, do compasso 1 ao 9, apresenta as três frases e termina com uma semicadência ou cadência suspensiva. A segunda seção, constando da repetição dos oito primeiros compassos mais os compassos 9 (casa 2) e 10, repete literalmente a estrutura melódica e harmônica das duas primeiras frases, enquanto a terceira frase é repetida com o final variado, terminando com cadência conclusiva em si bemol maior.

CINEMA PARADISO: ANÁLISE MUSICAL

A figura 5.112 a seguir, mostra a análise motívica do tema, envolvendo todas as frases.

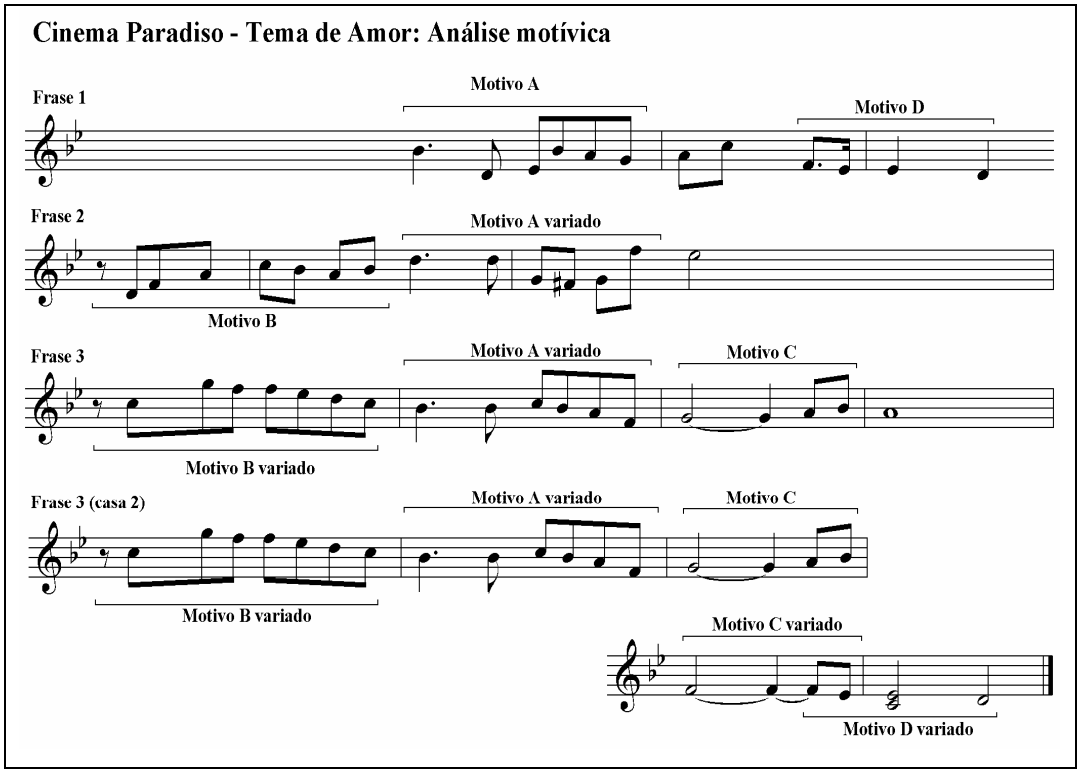



Figura 5.112: *Cinema Paradiso.* Tema de amor: análise motívica.

A frase 1 é constituída do motivo A que é ligado através de duas notas (lá e dó) ao motivo D[104]. A frase 2 apresenta um novo motivo, B, seguido de variação do motivo A mais uma nota (nota mi bemol, mínima) de terminação. A frase 3 aparece aqui nas suas duas versões. Na primeira encontramos uma variação do motivo B associada à nova variação do motivo A, mais o motivo C e nota de terminação de frase (semibreve, nota lá). A segunda versão da frase 3 (casa 2) é quase uma repetição da primeira. A diferença está no final da frase, com a inserção de uma variação do motivo C acoplada a uma variação do motivo D como desfecho.

Como nos exemplos anteriores, a coesão, a unidade motívica contribui bastante para a coerência, a lógica e a fluência do discurso, além garantir a unidade do conteúdo expressivo.

CINEMA PARADISO: ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

A frase 1 apresenta os seguintes termos expressivos: salto descendente seguido de salto ascendente. A segunda nota do salto ascendente é, ao mesmo tempo, a primeira nota da expressão 8-7-6-5 no modo maior, com duas notas (lá e dó) intervenientes. A nota dó interveniente faz um salto descendente dentro da expressão 8-7-6-5. Por fim, temos o movimento 4-3, também no modo maior (figura 5.113).

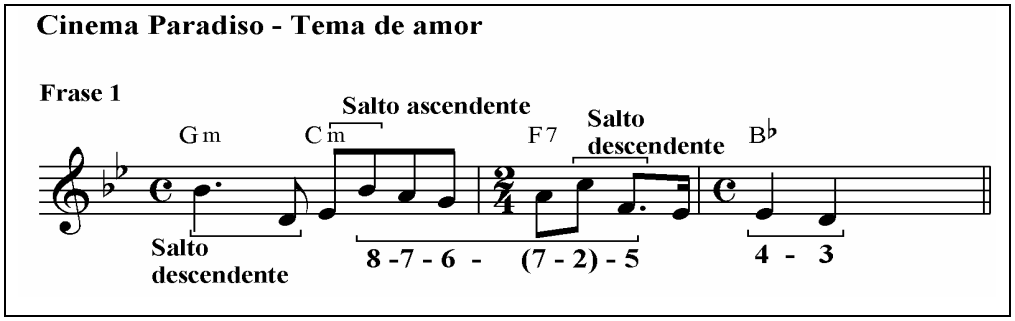


Figura 5.113: *Cinema Paradiso.* Tema de amor: frase 1, termos expressivos.

Na segunda frase os termos expressivos não são visíveis à primeira vista, com exceção de dois saltos, um descendente e outro ascendente, ambos ao final da frase, na letra

[104] Apesar de aparecer antes dos demais motivos, chamamos este motivo de "D" por considerá-lo hierarquicamente de menor importância, algo como um elemento cadencial ou terminação de frase.

(a) da figura abaixo. Neste caso, os termos expressivos estão elaborados por figurações melódicas como o salto consonante e a bordadura. Letra (b) do exemplo. A letra (c) mostra os termos expressivos sem as figurações. Eles são: a expressão 5-(2)-1-3 no modo maior, salto descendente, e o movimento 6-5 no modo maior, intensificado pelo salto ascendente e ampliado pela nota mi bemol (4).

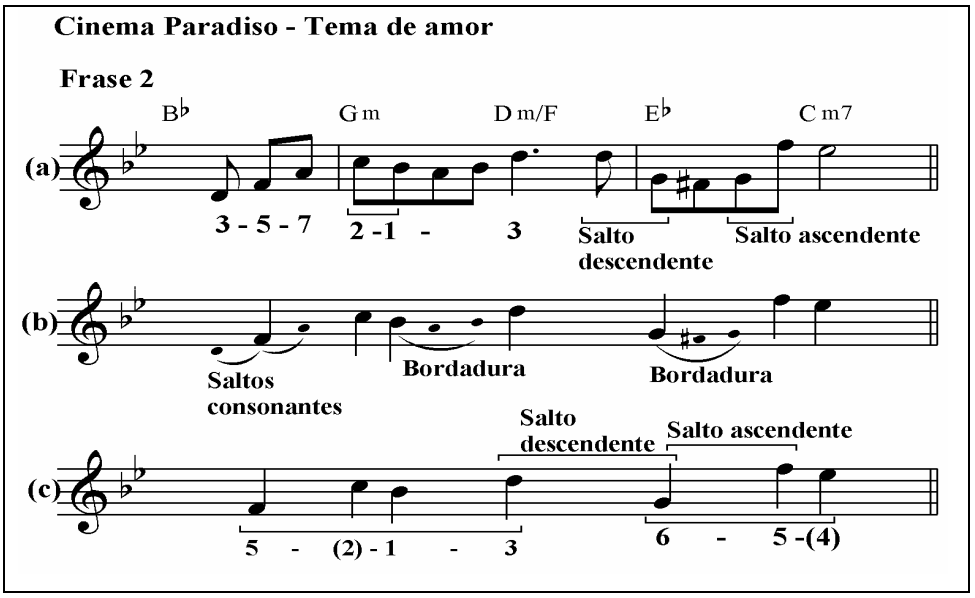


Figura 5.114: *Cinema Paradiso*. Tema de amor: frase 2, termos expressivos.

A terceira frase, na sua primeira versão, é analisada em sol menor e apresenta os seguintes termos expressivos: salto ascendente, a expressão 8-7-6-5-(4-3) no modo menor, a expressão 3-2-1 elaborada com bordaduras e a expressão 1-2-3-2, ambas no modo menor.

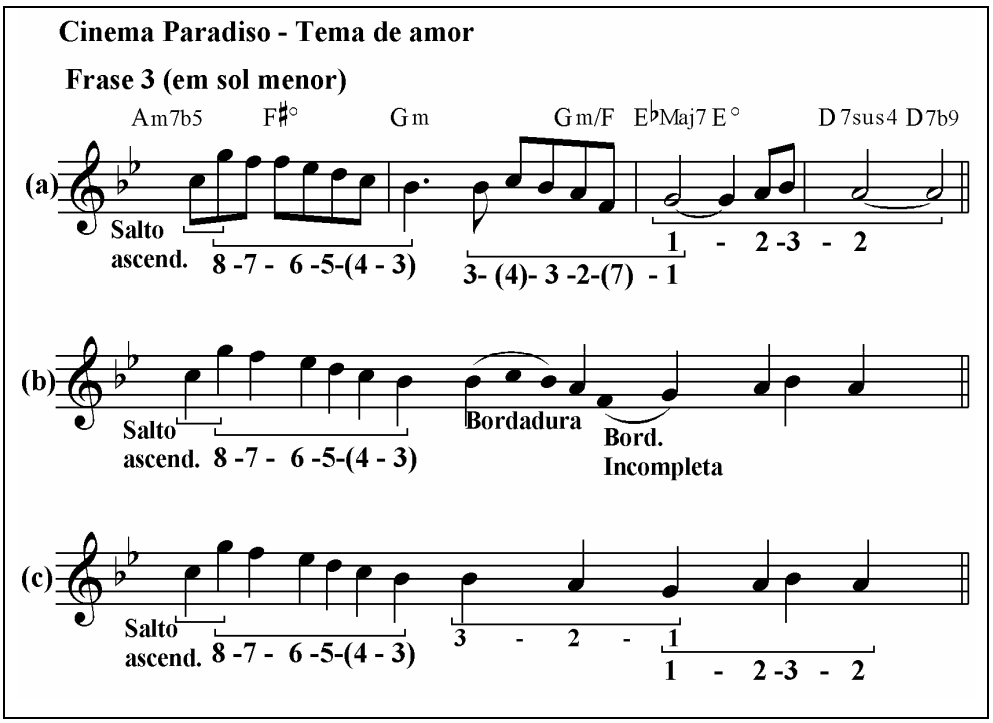


Figura 5.115: *Cinema Paradiso.* Tema de amor. Frase 3 (1ª versão), termos expressivos.

A segunda versão da frase 3 é analisada agora em si bemol maior devido ao seu final variado que retoma a tonalidade principal. Desta vez, os termos expressivos são: salto ascendente, a expressão 5-4-3-2-1 no modo maior, a expressão 8-7-6-5 no modo maior ampliada por figurações melódicas (bordadura, nota de passagem e salto consonante) e, finalmente, o movimento 4-3 no modo maior.

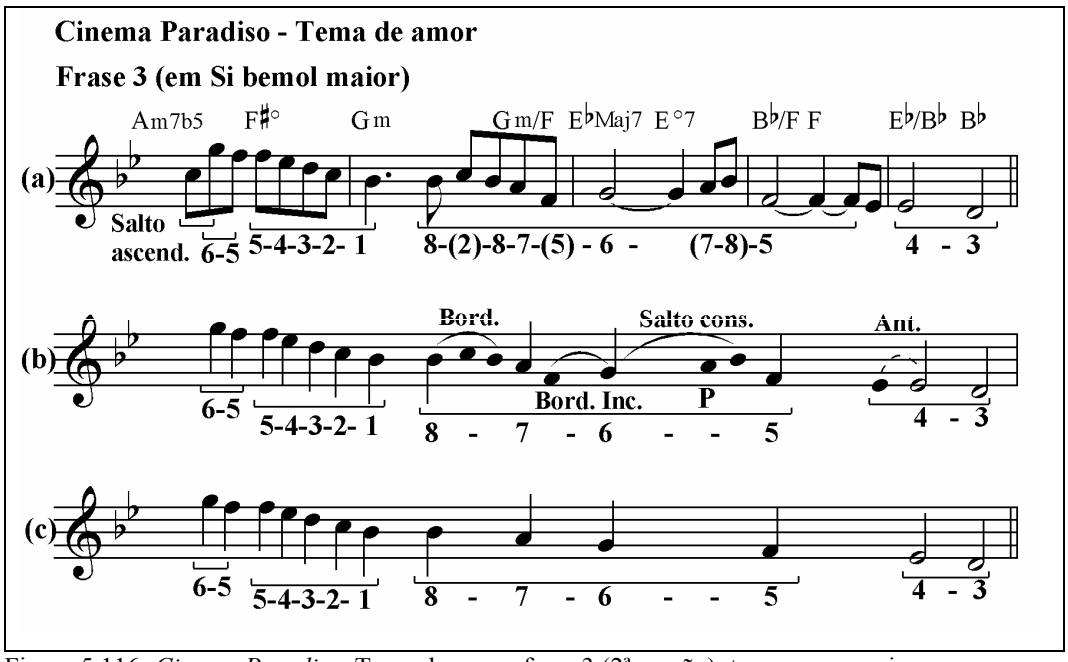


Figura 5.116: *Cinema Paradiso.* Tema de amor: frase 3 (2ª versão), termos expressivos.

A tabela a seguir resume os termos expressivos encontrados, bem como seus significados e sua localização no tema.

Tabela 5.12: *Cinema Paradiso.* Tema de amor, resumo dos termos expressivos.

Termo expressivo	Significados agregados	Frases onde aparecem
Salto descendente	Torrentes dos mais submissos tipos de emoção; repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Frases 1, 2
Salto ascendente	Paixão física, alegria violenta, aspiração, protesto, triunfo ou medo dependendo das tensões tonais envolvidas.	Frases 1, 2, 3
8-7-6-5 modo maior	Alegria manifesta, a aceitação de conforto, consolação ou preenchimento e um sentimento aberto, continuando em direção ao futuro.	Frases 1, 3 (si bemol maior)
8-7-6-5 modo menor	Expressa claramente uma emoção dolorosa interna, uma aceitação de, ou complacente tristeza; sofrimento passivo; e o desespero conectado com morte.	Frase 3
4-3 modo maior	Como uma tensão em semitom que desce para a terça maior, *pathos*.	Frases 1, 3 (si bemol maior)
5-(2)-1-3 modo maior	Expressivo de uma emoção de alegria aparente, visível, externa.	Frase 2
6-5 modo maior	Efeito de simples asserção de alegria.	Frase 2
3-2-1 modo menor	Ver movimento 1-2-3-2 modo menor.	Frase 3 (sol menor)
1-2-3-2 modo menor	Expressa um sentido de mórbida aflição aumentando brevemente numa erupção de angústia e morrendo novamente.	Frase 3 (sol menor)
5-4-3-2-1 modo maior	Sentido de experimentar a alegria passivamente, isto é, aceitando ou acolhendo as bençõe, o alívio, a consolação, a confiança restabelecida ou o preenchimento, junto com um sentimento de 'ter chegado em casa'.	Frase 3 (si bemol maior)

A sinopse dos termos expressivos mostra que o tema de amor do filme *Cinema Paradiso* expressa com a situação vivida pelo jovem casal, Salvatore e Elena, na cena descrita anteriormente. A paixão e o desejo obrigam Salvatore a esperar na janela. Ao mesmo tempo, esta espera provoca angústia e sofrimento. A aparente recusa de Elena provoca mais dor e desespero. Quando, enfim, Elena procura Salvatore vem o alívio e a alegria. A correspondência entre seqüência visual e expressão musical é total.

Além disso, ao final do filme descobrimos que esta correspondência não ocorre só na cena aqui descrita. O tema de amor se mistura ao caráter do personagem Salvatore.

A mudança de Elena para outra cidade provoca a precoce separação do casal. Salvatore tenta, em vão, reencontrá-la. Jamais conseguiu. Tudo indica que ele nunca mais reencontrou o amor, e aceita esta condição passivamente, com resignação, submisso.

Já mais velho, Salvatore é um homem melancólico que só encontra alegria no passado.

GRUPO 5: ROMANCE E FINAL FELIZ

Este grupo é constituído por filmes onde a relação amorosa é plena ao final da narrativa. Fazem parte deste grupo os seguintes filmes: *Branca de Neve e os Sete Anões, Bonequinha de Luxo, Moscou contra 007, Blade Runner - O caçador de Andróides* e *Star Wars II: O Ataque dos Clones.*

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES

Muitas características da narrativa cinematográfica do Melodrama podem ser encontradas nos filmes de animação, também chamados desenhos animados.

Dentre esses filmes destacamos *Branca de Neve e os sete anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), o primeiro longa-metragem de animação realizado pelos estúdios Disney, baseado no conto infantil homônimo dos irmãos Grimm, com direção de David Hand.

A sinopse da estória é a seguinte:

"Era uma vez, uma linda princesa chamada Branca de Neve, cuja beleza desabrochava dia a dia, causando inveja em sua madrasta, a rainha. Todos os dias, a rainha perguntava ao seu Espelho Mágico quem era a mulher mais bela do reino. Enquanto o espelho respondia que sua beleza reinava suprema, tudo corria bem.

Até o dia, contudo, que o espelho respondeu à habitual pergunta com uma revelação: "Branca de Neve é a mais bela do reino", um fato que também já havia chamado a atenção de um atraente príncipe. Imediatamente, a rainha trama para que Branca de Neve seja assassinada por um caçador servil, em pleno coração da floresta. Na hora "H", entretanto, sem coragem para levar a cabo a execução da jovem princesa, o caçador recomenda que ela fuja e esconda-se nas profundezas da floresta para nunca mais voltar.

Assustada, ela obedece, correndo em disparada até cair por terra numa clareira, exausta e aos prantos.

Um bando de passarinhos e animais silvestres amistosos a consola e ajuda. Os animais conduzem Branca de Neve à cabana dos sete anões, que passam os dias fora de casa, trabalhando numa mina de diamantes próxima dali. Presumindo que o local fosse habitado por crianças, uma vez que tudo em seu interior era tão pequeno, ela limpa e põe toda a casa em ordem, prepara o jantar e, então, cai no sono. Quando os sete anões - Mestre, Feliz, Zangado, Soneca, Atchim, Dengoso e Dunga - retornam do trabalho à noitinha, encontram Branca de Neve adormecida.

Enquanto isso, no castelo, a malvada rainha não tardou em saber, por meio de seu espelho mágico, que a linda princesinha permanecia viva e continuava a ser a mulher mais bela do reino. Disfarçando-se como uma pobre velhinha vendedora de maçãs, ela envenena uma maçã suculenta e, no dia seguinte, quando os anões estão longe de casa trabalhando, visita Branca de Neve na casinha da floresta e lhe oferece a fruta envenenada. Ao morder a maçã, a jovem cai ao chão, desfalecida, como se estivesse morta.

Os animais e pássaros do bosque, tendo reconhecido a rainha disfarçada, correm e voam até a mina para alertar os anões, que retornam correndo para ajudar Branca de Neve, porém chegam tarde demais. Imediatamente, eles se lançam numa perseguição à bruxa até o topo de uma montanha muito alta, onde, encurralada, ela escorrega e despenca pelo precipício, encontrando seu fim.

Desolados, os anões fazem um esquife de vidro para sua amiguinha, que era bela demais para ser enterrada. Dia e noite, eles velam por ela, tomando-a por morta, sem saber que o feitiço da maçã envenenada pode ser quebrado pelo primeiro beijo de amor.

O príncipe, que já conhecia Branca de Neve e havia se apaixonado por ela, ouve acerca da jovem que jaz num ataúde de vidro na floresta e decide procurá-la. Atraído por sua beleza, ele a beija. De repente, os olhos da jovem se abrem, como se ela acabasse de despertar de um sono profundo.

Branca de Neve e o príncipe, montados em seu belo cavalo, celebram com os animais da floresta e com os sete anões e, em meio a risos e lágrimas de alegria, partem rumo ao castelo do príncipe, onde viveram felizes para sempre."[105]

Frank Churchill, Leigh Harline e Paul J. Smith assinam a trilha musical original da qual destacamos a canção "Someday my prince will come", utilizada em duas ocasiões no filme: na cena onde Branca de Neve canta e revela aos anões seu amor pelo príncipe, e na cena final após o primeiro beijo do verdadeiro amor, dado pelo príncipe, que livra a heroína do feitiço do sono eterno, num apoteótico "...e viveram felizes para sempre...".

"SOMEDAY MY PRINCE WILL COME": CONVENÇÕES DO MELODRAMA

Trata-se de uma canção em tempo e compasso de valsa, cuja melodia pode ser considerada como "lírica", dada sua desenvoltura e extensão, embora escape a alguns dos ditames da melodia de grande fôlego dados pelo Romantismo do século dezenove.

Não há irregularidade métrica, nem irregularidade melódica, preceitos que tradicionalmente favorecem a melodia de longo fôlego. Ao contrário, observamos a repetição de frases e somente duas frases estendidas (frases 4 e 7, na análise).

Como uma convenção presente, a estrutura harmônica adia a cadência final V – I criando efeitos de semicadência, ainda que de forma simples, sem grandes sofisticações na progressão harmônica.

Há poucos acordes que poderíamos considerar como harmonias "exuberantes", predominantemente acordes de dominantes secundárias de graus harmônicos próximos.

A instrumentação está baseada na orquestra convencional para o período, destacando-se o papel das cordas.

Embora esta canção se organize dentro de um padrão formal claro, bem delimitado, não consideramos que esse filme possa ser enquadrado como um Melodrama de emoções reprimidas. Não há constrangimento de sentimentos.

A figura a seguir mostra a partitura contendo a linha melódica e a cifras harmônicas, com uma análise prévia da forma e da estrutura fraseológica.

[105] http://www.webcine.com.br/filmessc/brancane.htm. Acesso em 17/12/2010 às 12:38 horas.

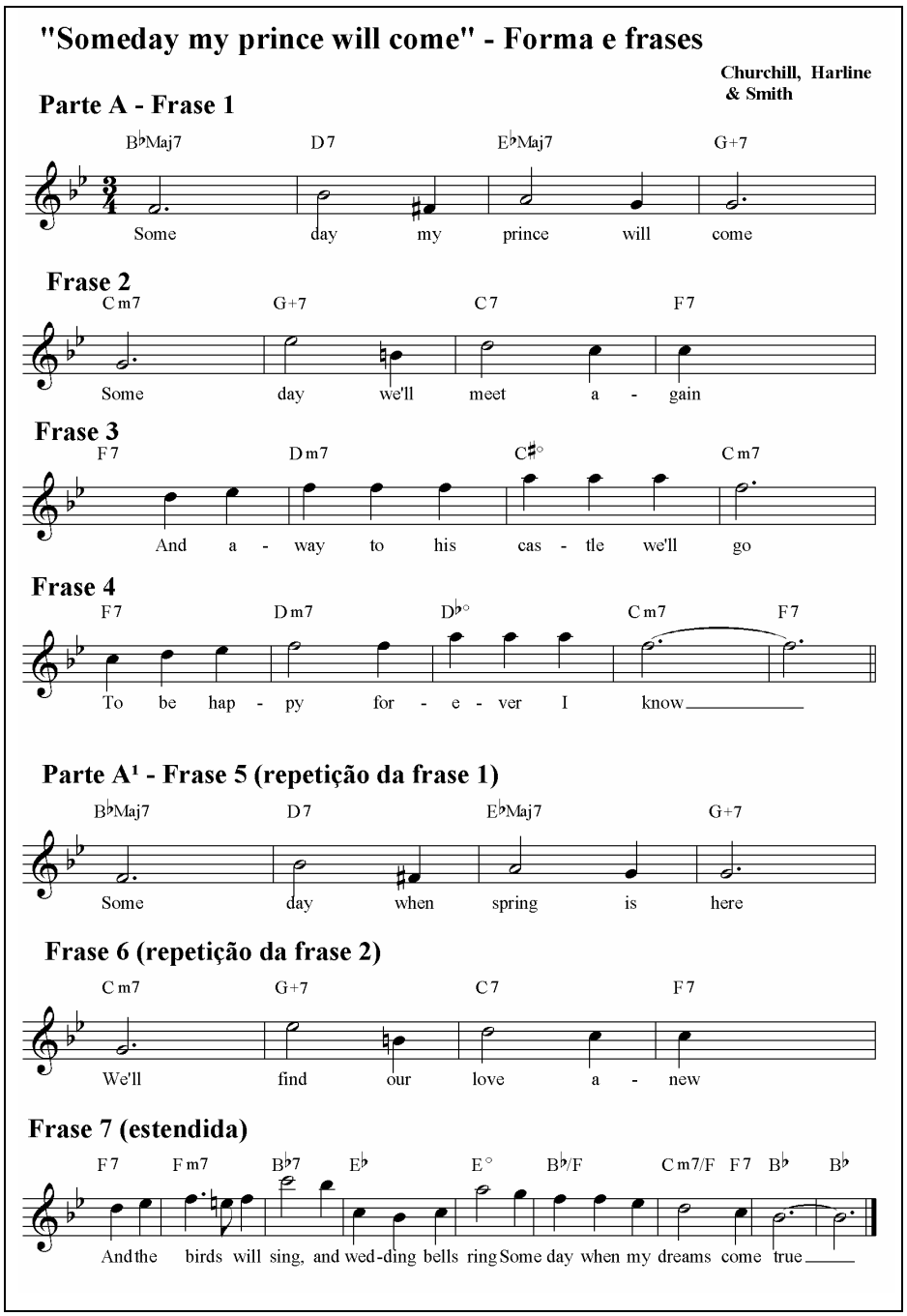


Figura 5.117: “Someday my prince will come”. Forma e frases.

"SOMEDAY MY PRINCE WILL COME": ANÁLISE MUSICAL

A estrutura motívica e fraseológica da canção "Someday my prince will come" está organizada por meio da repetição e da variação de dois motivos básicos, chamados aqui motivo A e motivo B.

Os dois motivos são apresentados na frase 1 e constituem sua totalidade, como mostra a figura a seguir.

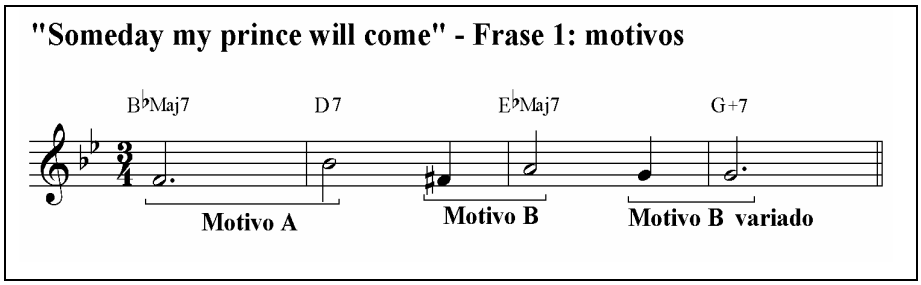


Figura 5.118: "Someday my prince will come", frase 1: motivos A e B.

A frase 2 segue o mesmo princípio da frase 1 exibindo uma variação intervalar do motivo A e transposições das versões do motivo B num intervalo de 4ª justa acima.

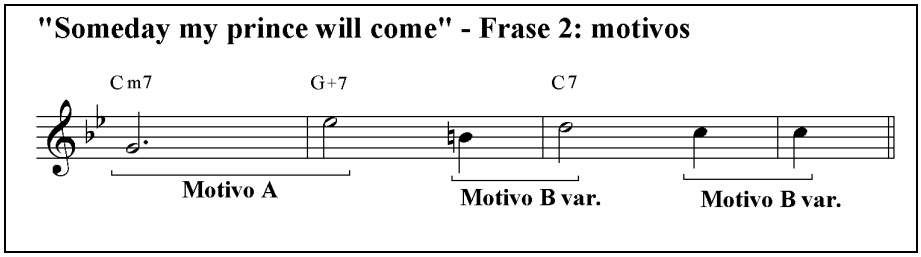


Figura 5.119: "Someday my prince will come", frase 2: motivos A e B.

Como já mencionado, repetições e diferentes variações desses dois motivos integram todas as demais frases desta canção.

Vale lembrar que a frases 5 e 6 são repetições exatas das frases 1 e 2, respectivamente.

A figura a seguir exibe derivações do motivo B que participam da formação de outras frases.

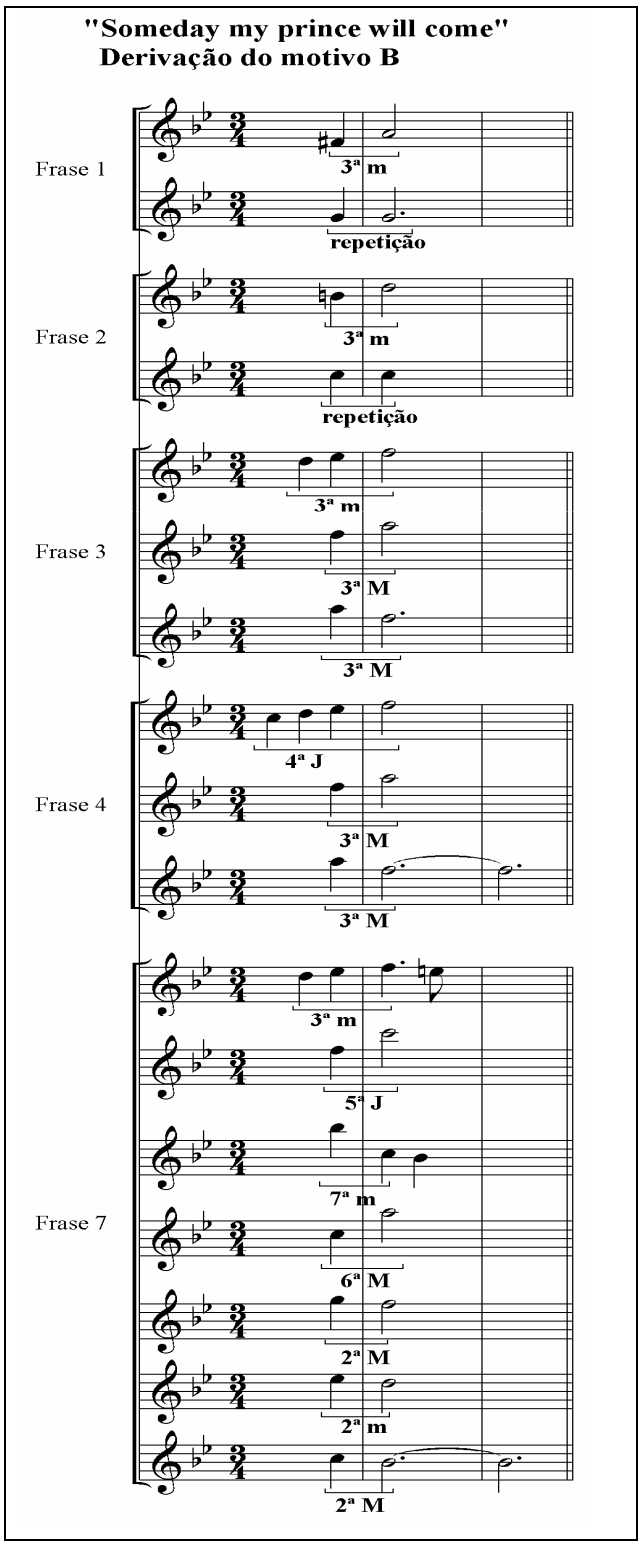


Figura 5.120: Derivação do motivo B.

Por meio da análise motívica decifranos a organização da estrutura fraseológica da canção em sua totalidade. Ao desvendarmos tal organização percebemos a coerência e a unidade musicais promovidas pela derivação motívica. Essa unidade motívica tem conseqüências na expressão do significado afetivo da canção.

"SOMEDAY MY PRINCE WILL COME": ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

Iniciaremos agora a análise dos termos expressivos de cada frase da canção "Someday my prince will come".

A frase 1, bem com sua repetição (frase 5), apresenta dois termos expressivos, como observamos na figura a seguir.

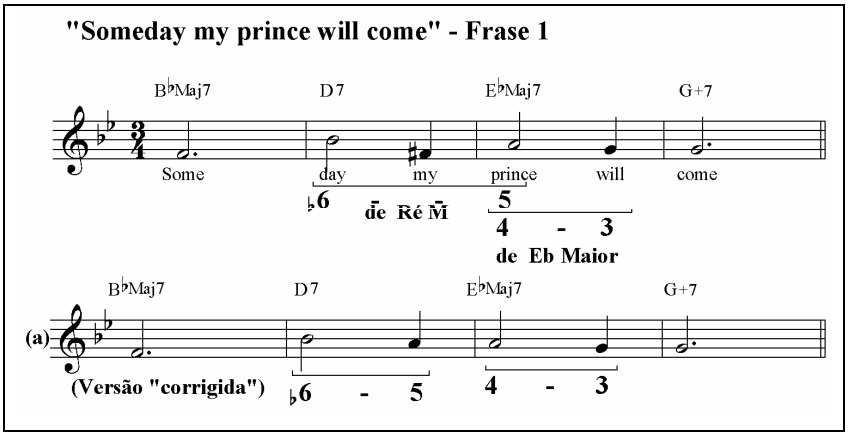


Figura 5.121: "Someday my prince will come", frase 1, termos expressivos.

Os dois principais termos expressivos são os movimentos 6bemol-5 sobre o acorde de Ré maior, e o movimento 4-3 sobre o acorde de Mi bemol maior.

A versão "corrigida", apresentada na letra (a), deixa claro que a resolução da 6ª menor (nota Si bemol) sobre o acorde de Ré maior é a nota Lá, que é adiada, retardada sobre o acorde de Mi bemol maior subseqüente, provocando nova suspensão, o movimento 4-3, que exige resolução na nota Sol. Aqui, a idéia de "suspensão" pressupõe que a nota Lá sobre o acorde de Mi bemol é retardada a partir de sua resolução no acorde anterior de Ré maior.

Segundo Cooke, "a principal e quase única função expressiva da sexta menor é atuar como uma apojatura sobre a dominante, dando um efeito de uma erupção de angústia".[106]

Por sua vez, a suspensão 4-3 no modo maior é expressão do *pathos*, do patético.

Esses dois termos expressivos enfatizam o primeiro verso da canção: "*Someday my prince will come*" ("Algum dia meu príncipe virá"[107]) que expressam a angústia e a tristeza da espera, embora o verso também expresse esperança.

A frase 2 apresenta grande similaridade com a frase 1, tendo quase os mesmos termos expressivos transpostos a outra progressão harmônica.

Novamente a versão "corrigida" apresentada em (a) mostra o mesmo tipo de apojatura sobre o acorde de Sol (G+7) com resolução na nota Ré, que é retardada provocando nova suspensão.

A diferença aqui fica por conta da segunda suspensão, 2-1, sobre o acorde de Dó maior.

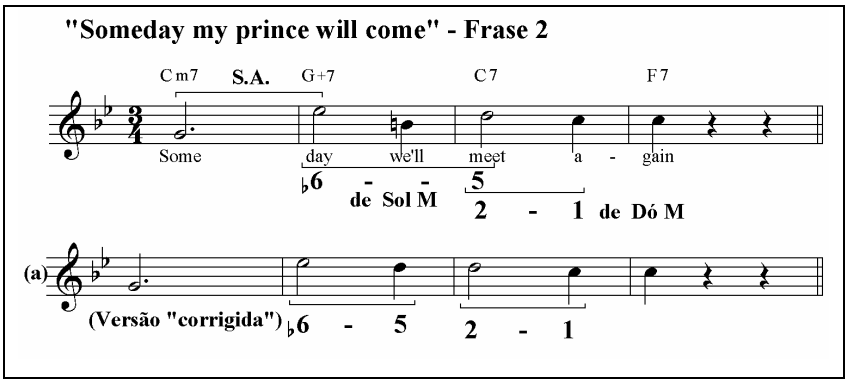


Figura 5.122: "Someday my prince will come", frase 2, termos expressivos.

O significado do movimento 6 bemol-5 é exatamente o mesmo: erupção de angústia.

O movimento 2-1 sobre a tríade maior expressa desejo aprazível, num contexto de finalidade (COOKE, 1959:79).

---

[106] "The chief and almost only expressive function of the minor sixth is to act as an *appoggiatura* on to the dominant, giving the effect of a burst of anguish". COOKE, D. *Op. Cit.,* página 146.
[107] A tradução da letra desta canção é de inteira responsabilidade do autor.

Ainda expressando a mesma angústia pela espera, porém, com um toque de prazer pelo reencontro que, um dia, ocorrerá: “Someday we’ll meet again” (“Algum dia nós nos encontraremos novamente”).

A frase 3 exibe dois termos expressivos. O primeiro é o movimento 3-4-5, que Cooke chama de progressão “Lullaby”. O segundo é o termo expressivo 1-3-5, de maior alcance, um arpejo menor que abrange a frase toda, na letra (a).

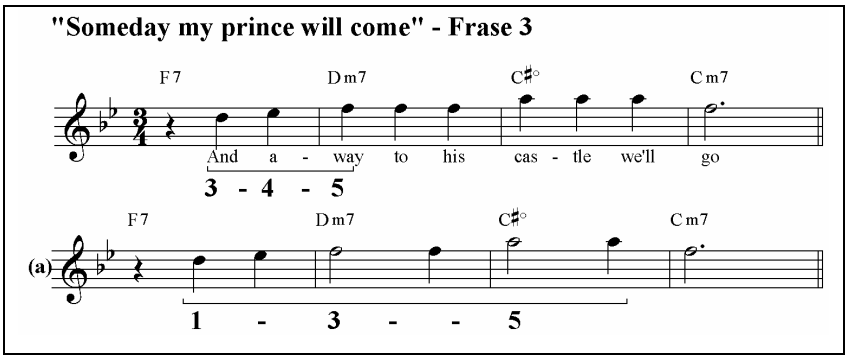


Figura 5.123: “Someday my prince will come”, frase 3, termos expressivos.

O primeiro desses termos, o movimento 3-4-5 (“Lullaby”) como o próprio nome indica, canção de ninar, é expressão de carinho, ternura.

O segundo termo, 1-3-5, arpejo menor ascendente é expressão de um manifesto, visível sentimento de dor, asserção de tristeza, uma queixa ou protesto contra o infortúnio (COOKE, 1959:122).

Aqui, o verso “and away to his castle we’ll go” (“e iremos para o seu castelo”) é reforçado pela expressão de ternura, ainda que a expressão de tristeza (ou de protesto) pela espera esteja presente.

A frase 4 é praticamente uma repetição da frase 3. A diferença fica por conta da nota Dó inicial estabelecendo um início tético (a frase 3 tem início acéfalo) e da extensão da nota final Fá por mais um compasso.

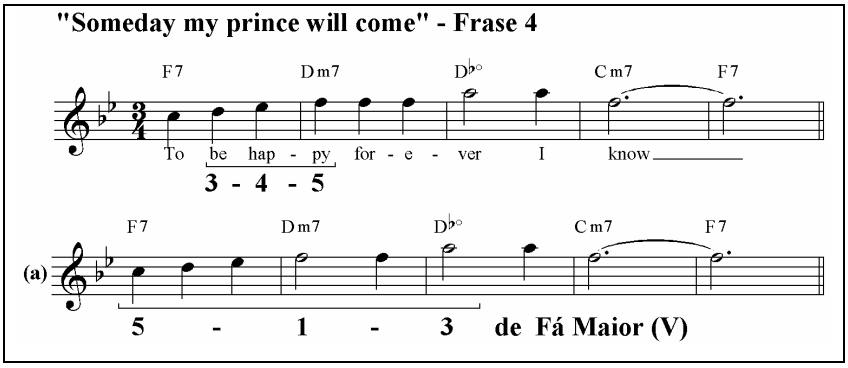


Figura 5.124: "Someday my prince will come", frase 4, termos expressivos.

Com essas diferenças o termo "Lullaby" (movimento 3-4-5) não sofre alteração alguma, uma vez que é uma expressão interna, isolada, e assim mantém o seu significado expressivo.

Em compensação, o termo expressivo de maior escala, abrangendo a frase toda sobre uma modificação pelo acréscimo da nota Dó inicial. O resultado é um movimento ascendente 5-1-3 sobre o acorde de Fá maior.

Esse movimento, segundo Cooke, é "expressivo de uma manifesta emoção de alegria".[108]

Vale mencionar que os pequenos acréscimos ocorridos na frase 4 com relação à frase 3, mudaram totalmente o significado expressivo da frase.

A frase 3, de início acéfalo, resulta num arpejo menor ascendente em direção à quinta do acorde, 1-3-5, e é expressão de dor ou tristeza.

A frase 4, de início tético, completa o arpejo maior ascendente em direção à terça do acorde, 5-1-3, e é expressão de alegria.

A coincidência neste caso é total: "To be happy forever I know" ("Para sermos felizes para sempre, eu sei"). As expressões de ternura e felicidade dispensam maiores comentários.

As frases 5 e 6 são, respectivamente, repetições das frases 1 e 2, conforme mencionamos anteriormente. Repetem-se os termos expressivos que expressam angústia, tristeza e prazer.

[108] "...expressive of an outgoing emotion of joy". COOKE, D. *Op. Cit.,* página 119.

Os versos nas frases 5 e 6 são, respectivamente, “Someday when pring is here” (“Algum dia quando a primavera chegar”) e “We’ll find our love anew” (“Encontraremos nosso amor de novo”). A mescla entre angústia e tristeza pela espera e o prazer que este dia dará.

A última frase desta canção, a frase 7, é analisada na figura a seguir.

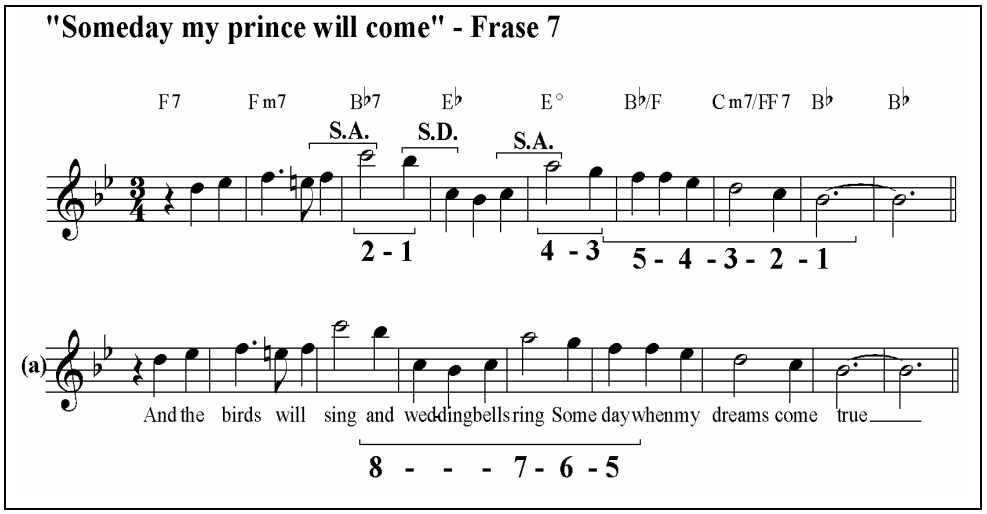


Figura 5.125: “Someday my prince will come”, frase 7, termos expressivos.

Vários elementos expressivos são encontrados nesta frase.

Primeiramente observamos a presença de dois saltos ascendentes e um salto descendente.

Os saltos ascendentes normalmente são usados para expressar paixão física, mas também expressa violenta alegria, aspiração ou triunfo (COOKE, 1959:106).

Os saltos descendentes freqüentemente são usados na expressão de torrentes dos mais submissos tipos de emoção. Também podem expressar repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero (COOKE, 1959:106).

Depois, encontramos duas expressões mais localizadas, o movimento 2-1 e o movimento 4-3.

O movimento 2-1 sobre tríade maior, como uma tensão de tom inteiro com resolução na tônica funciona como expressão de aprazível desejo (COOKE, 1959:90).

Já o movimento 4-3 como uma apojatura resolvendo na terça, expressa *pathos*, o patético.

Encontramos ainda, duas expressões de maior envergadura, o movimento 5-4-3-2-1 no modo maior e o movimento 8-7-6-5, também no modo maior, demonstrado na letra (a) da figura 5.125.

O movimento 5-4-3-2-1 no modo maior "...transmitirá naturalmente um sentido de experimentar a alegria passivamente, isto é, aceitando ou acolhendo as bênçãos, o alívio, a consolação, a confiança restabelecida ou o preenchimento, junto com um sentimento de 'ter chegado em casa'".[109]

A última expressão desta canção é o movimento 8-7-6-5 no modo maior. Este movimento "...expressa a manifesta emoção de alegria, uma aceitação ou acolhida de conforto, consolação, ou preenchimento".[110] Cooke ainda acrescenta que "...o fato de terminar na dominante, dá um sentimento mais aberto, que continua em direção ao futuro...".[111]

Os últimos versos são: "And the birds will sing / And wedding bells will ring / Someday when my dreams come true" ("E os pássaros cantarão / E os sinos de casamento soarão / Algum dia quando meus sonhos se tornarem verdade").

Os termos expressam o mesmo sentimento patético da espera (um dia...) e, ao mesmo tempo a paixão e o aprazível desejo, o sentimento de alívio e confiança, a alegria e o preenchimento que continuarão no futuro.

A tabela a seguir resume os termos expressivos, seus significados e as frases onde esses termos aparecem na canção "Someday my prince will come".

---

[109] "...will naturally convey a sense of experiencing joy passively, i.e., accepting or welcoming blessings, relief, consolation, reassurance, or fulfillment, together with a feeling of 'having come home'". COOKE, D. *Op.Cit.,* página 130.

[110] "...express an incoming emotion of joy, an acceptance or welcoming of comfort, consolation, or fulfilment". COOKE, D. *Idem*, página 159.

[111] "...the fact that it ends on the dominant gives it a more open, continuing feeling towards the future…" *Idem, Idem.*

Tabela 5.13: "Someday my prince will come". Resumo dos termos expressivos.

Termos expressivos	Significados agregados	Frases onde aparecem
Movimento 6-5 no modo menor.	Erupção de angústia.	Frases 1, 2, 5 e 6
Movimento 4-3 no modo maior	Expressa *pathos*, o patético.	Frases 1, 5 e 7
Movimento 2-1 sobre a tríade maior	Expressa desejo aprazível, num contexto de finalidade.	Frase 2, 6 e 7
Movimento 3-4-5 no modo maior	Movimento "Lullaby". Expressão de carinho, ternura.	Frases 3 e 4
Movimento ascendente 1-3-5 no modo menor.	Expressão de um manifesto, visível sentimento de dor, asserção de tristeza, uma queixa ou protesto contra o infortúnio.	Frase 3
Movimento ascendente 5-1-3 no modo maior.	Expressão de uma manifesta emoção de alegria.	Frase 4
Saltos ascendentes	Expressão de paixão física, violenta alegria, aspiração ou triunfo.	Frase 7
Saltos descendentes	Expressão de torrentes dos mais submissos tipos de emoção, repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Frase 7
Movimento 5-4-3-2-1 no modo maior.	Sentido de experimentar a alegria passivamente, isto é, aceitando ou acolhendo as bênçãos, o alívio, a consolação, a confiança restabelecida ou o preenchimento, junto com um sentimento de 'ter chegado ao lar'.	Frase 7
Movimento 8-7-6-5 no modo maior.	Expressa a manifesta emoção de alegria, uma aceitação ou acolhida de conforto, consolação, ou preenchimento. O fato de terminar na dominante, dá um sentimento mais aberto, que continua em direção ao futuro.	Frase 7

Os termos expressivos da canção "Someday my prince will come" parecem corresponder aos sentimentos de Branca de Neve na cena onde ela canta, revelando seu amor pelo príncipe aos anõezinhos.

A angústia, o *pathos*, a tristeza resignada pela espera da realização amorosa. Ao mesmo tempo, o desejo, a paixão e a ternura expressando a crença na realização futura desse amor.

Na última seqüência, após o beijo que salva a heroína, a canção retorna numa versão mais apoteótica, anunciando o esperado "final feliz". Temos aí, a alegria manifesta, a acolhida às bênçãos, o alívio, a consolação, a confiança restabelecida, junto com um

sentimento de 'ter chegado ao lar'. O "final feliz" corresponde a um sentimento aberto, que continua em direção ao futuro.

BONEQUINHA DE LUXO

O próximo exemplo é a canção "Moon River" de Henry Mancini e Johnny Mercer. Essa canção foi usada como tema principal (e também como tema de amor) do filme ***Bonequinha de Luxo*** (*Breakfast at Tiffany's*, 1961) do diretor Blake Edwards. A associação de "Moon River" à personagem Holly Golightly (Audrey Hepburn) fica evidente na cena, hoje imortalizada, na qual a personagem canta integralmente a canção, ao violão, na janela de seu apartamento. Nessa cena, a canção explicita o momento interior da personagem, revelando a verdadeira faceta da mesma, ainda não manifesta na estória: uma jovem sonhadora, melancólica por não ter realizado seus sentimentos, sonhos e desejos. Depois disso, fica difícil não associar o tema à personagem Holly. Ao mesmo tempo, a canção esboça a esperança, a possibilidade de realização do amor. A letra da canção confirma esse argumento:

Moon River, wider than a mile,	Rio da Lua, mais largo do que uma milha
I'm crossing you in style some day.	Eu o atravessarei com estilo, algum dia
Oh, dream maker, you heart breaker,	Oh, fabricante de sonhos, "seu" destruidor de corações,
wherever you're going I'm going your way.	aonde você for eu seguirei seu caminho.
Two drifters off to see the world,	Dois errantes, por aí a ver o mundo,
There's such a lot of world to see.	Há tanto o que se ver no mundo.
We're after the same rainbow's end	Nós estamos atrás do mesmo fim do arco-íris
waiting 'round the bend,	esperando na virada da curva
my Huckleberry friend,	meu amigo Huckleberry,
Moon River and me.	Rio da Lua e eu.[112]

Em outra seqüência, que não envolve a personagem Holly diretamente, Paul (George Peppard) e Doc Golightly (Doc Ebsen) conversam num parque. Embora Holly não esteja presente na cena é dela que eles falam. Doc revela a Paul que é casado com Holly (a quem ele chama de Lula Mae), e que ela fugiu de casa inexplicavelmente. Paul, que até esta altura da estória apenas parece estar envolvido emocionalmente com Holly, fica

[112] Tradução do autor.

completamente decepcionado com a notícia. Não resta mais dúvida: ele está apaixonado por Holly! O tema de amor-*leitmotiv* de Holly, que dá o tom melancólico à cena, ajuda a revelar isso. Inserida como fundo musical, a canção enfatiza tanto os sentimentos de Doc por Holly (ele quer que ela volte para casa) como o sofrimento de Paul, o incômodo indisfarçável que essa revelação trouxe a ele.

"MOON RIVER": CONVENÇÕES DO MELODRAMA

Esta canção apresenta alguns traços das convenções musicais do Melodrama.

Em relação às características básicas da melodia lírica de "grande fôlego": apesar das frases se originarem através repetições, variações e/ou derivações de dois motivos básicos, podemos constatar a presença de irregularidade métrica, e a conseqüente irregularidade melódica. O processo de ampliação e variação das frases do grupo 4 responde por estas irregularidades que resultam num total três frases ao invés de duas.

Além disso, é difícil desconsiderar as qualidades melódicas desta canção para não classificá-la como uma melodia lírica.

Outra característica desta canção é a estrutura harmônica que adia a cadência V – I em Dó maior, a tonalidade da peça, através de cadências plagais (IV- I) e semicadências. Lembrando Dahlhaus, enquanto a cadência V- I é adiada "...a melodia constantemente brinca com efeitos temporários de semicadência, por meio dos quais dá à cantilena aquela 'aparência de familiaridade' e simplicidade tão indispensável à percepção da melodia do século dezenove".[113]

A estrutura harmônica é simples, com pouco uso de acordes com sonoridades mais complexas ou de "côr".

A instrumentação na apresentação da canção também é bastante singela, sendo o piano substituído pelo violão, que acompanha a voz e, mais tarde, pela gaita com suporte de orquestra de cordas.

---

[113] "…the melody constantly toys with temporary, half-cadential effects, thereby giving the cantilena that "semblance of familiarity" and simplicity so indispensable to the nineteenth-century perception of melody". DAHLHAUS, Carl. *Op.Cit.,* página 118.

Esta mudança na instrumentação remonta às convenções musicais do gênero "Western".

No "Western" tanto o violão como a gaita, instrumentos portáteis, acompanham o cowboy solitário em suas viagens pelas pradarias do oeste norte-americano.

Estes instrumentos são o suporte musical que enfatiza a solidão do vaqueiro em meio à imensidão da paisagem. Desta maneira, há uma correspondência entre o uso desses instrumentos e a expressão de solidão.

Em *Bonequinha de luxo* tais instrumentos são usados com a mesma função: retratar ou enfatizar musicalmente a solidão da personagem Holly nas duas cenas comentadas anteriormente.

Outras duas características desta canção correspondem às convenções do Melodrama: o tempo e compasso de valsa e o padrão formal mais estrito da canção em duas partes (A e A^1) que, conforme explicado anteriormente, acompanha Melodramas de emoções reprimidas: no caso do filme *Bonequinha de luxo*, o amor só se realiza na cena final.

"MOON RIVER": ANÁLISE MUSICAL

A canção é formalmente simples, composta de duas partes A e B (ou A^1) conforme mostra a figura abaixo (5.126).

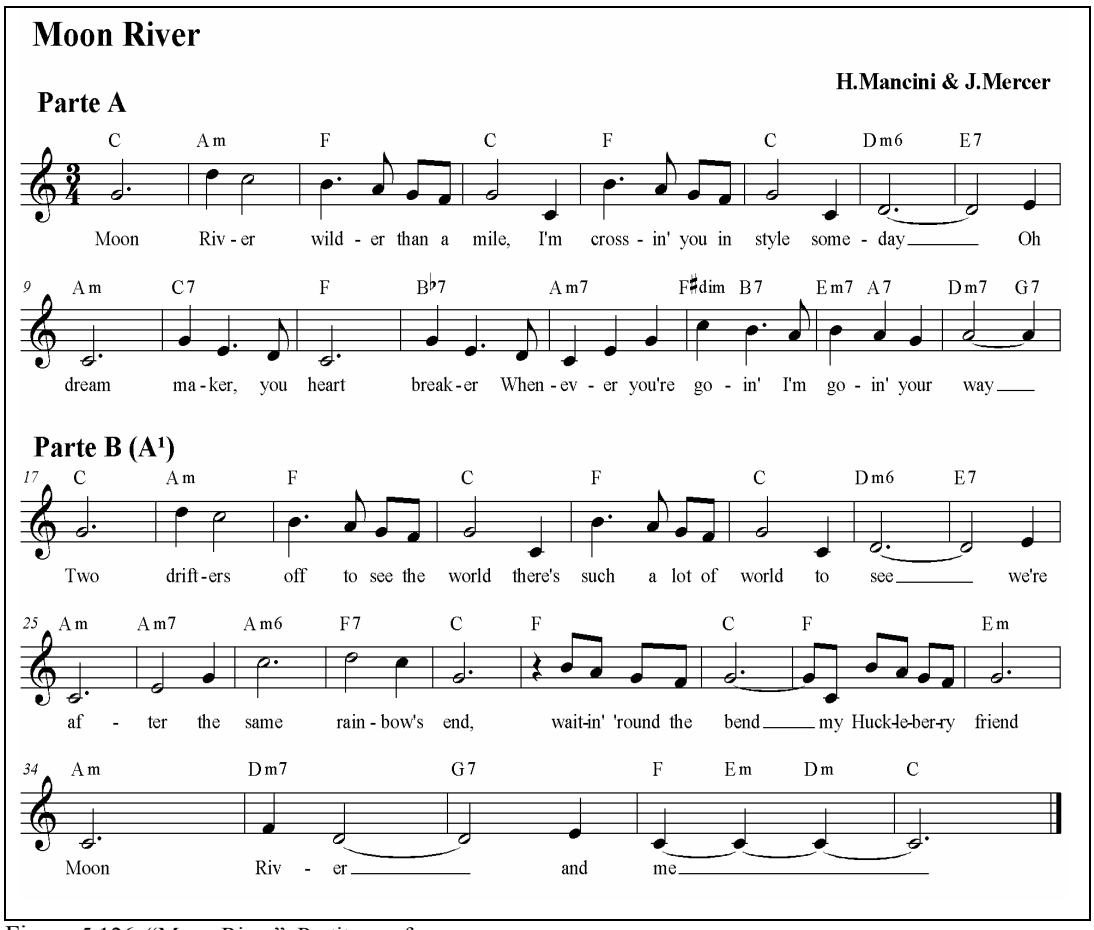


Figura 5.126: “Moon River”. Partitura e forma.

A estrutura fraseológica é constituída de quatro grupos de frases construídas a partir de dois motivos: o motivo A, compreendendo os compassos 1 e 2, que é caracterizado pelo salto de 5ª justa ascendente seguido pelo movimento de 2ª maior descendente; e o motivo B, nos compassos 3 e 4, que se caracteriza por movimento em graus conjuntos descendentes, partindo da nota Si até a nota Fá e retornando à nota Sol (figura 5.127).

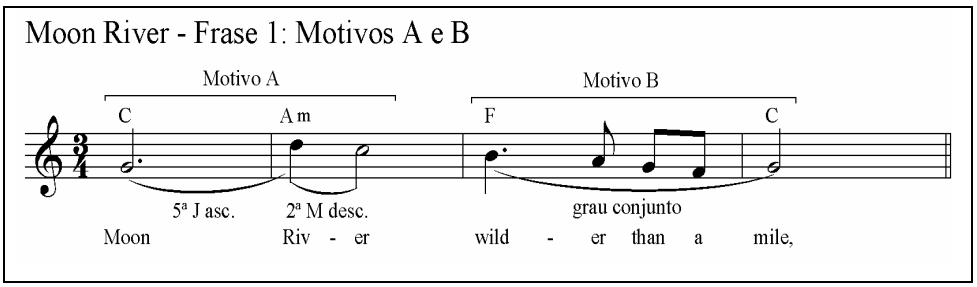


Figura 5.127: “Moon River”. Frase 1, análise motívica.

Continuando esse primeiro grupo, a frase 2 inicia uma repetição do motivo B, acrescida de uma anacruse a partir da nota Dó, realizando um salto ascendente de sétima maior. Em seguida, completando a frase, temos uma versão do motivo A com a direção dos intervalos invertida a partir da nota Sol e pequena variação rítmica.

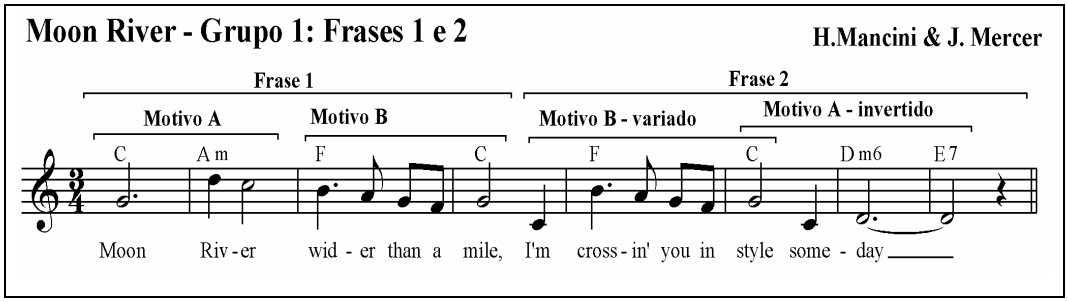


Figura 5.128: "Moon River". Frases 1 e 2, motivos.

No grupo 2, as frases são construídas a partir de processos de transposição e variação dos motivos A e B. Este grupo encerra a primeira seção da canção (parte A). Figura 5.129.

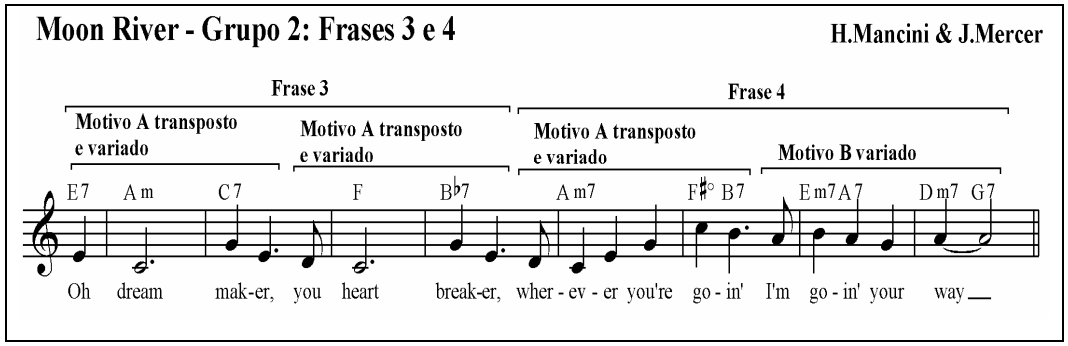


Figura 5.129: "Moon River". Frases 3 e 4, motivos.

O grupo de frases 3 constitui uma repetição exata da música do grupo 1 com mudança de verso e inicia a segunda seção da canção (parte B ou A^1).

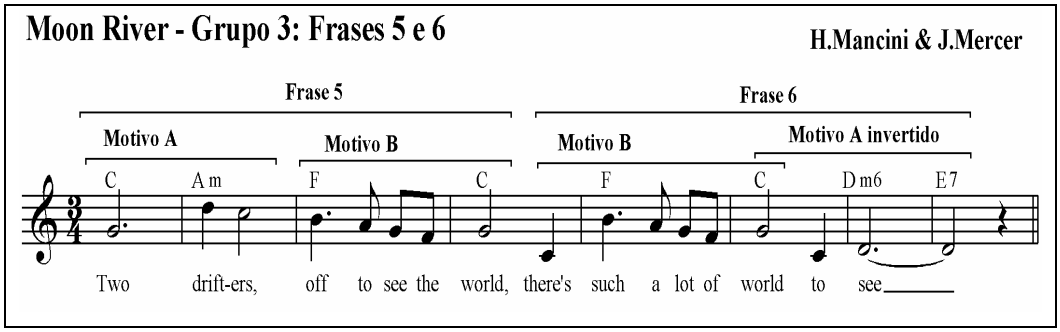


Figura 5.130: “Moon River”. Frases 5 e 6, motivos.

O grupo 4 (figura 5.131) é constituído de três frases. A primeira delas, a frase 7, é derivada de uma ampliação dos compassos 13 e 14 da frase 4, mais uma versão do motivo A inicial com os compassos invertidos.

A frase 8 é totalmente construída sobre variações rítmicas do motivo B.

A frase 9 se baseia em transposição, variação e ampliação do motivo A.

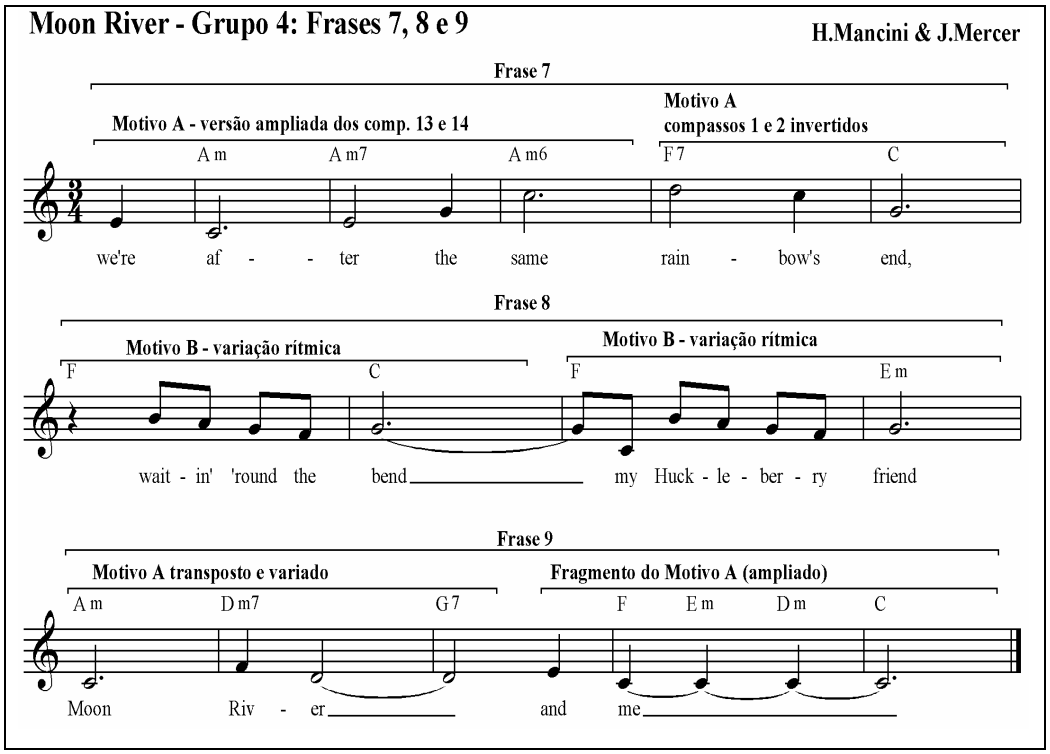


Figura 5.131: “Moon River”. Frases 7, 8 e 9.

Os exemplos a seguir mostram todas as derivações desses dois motivos.

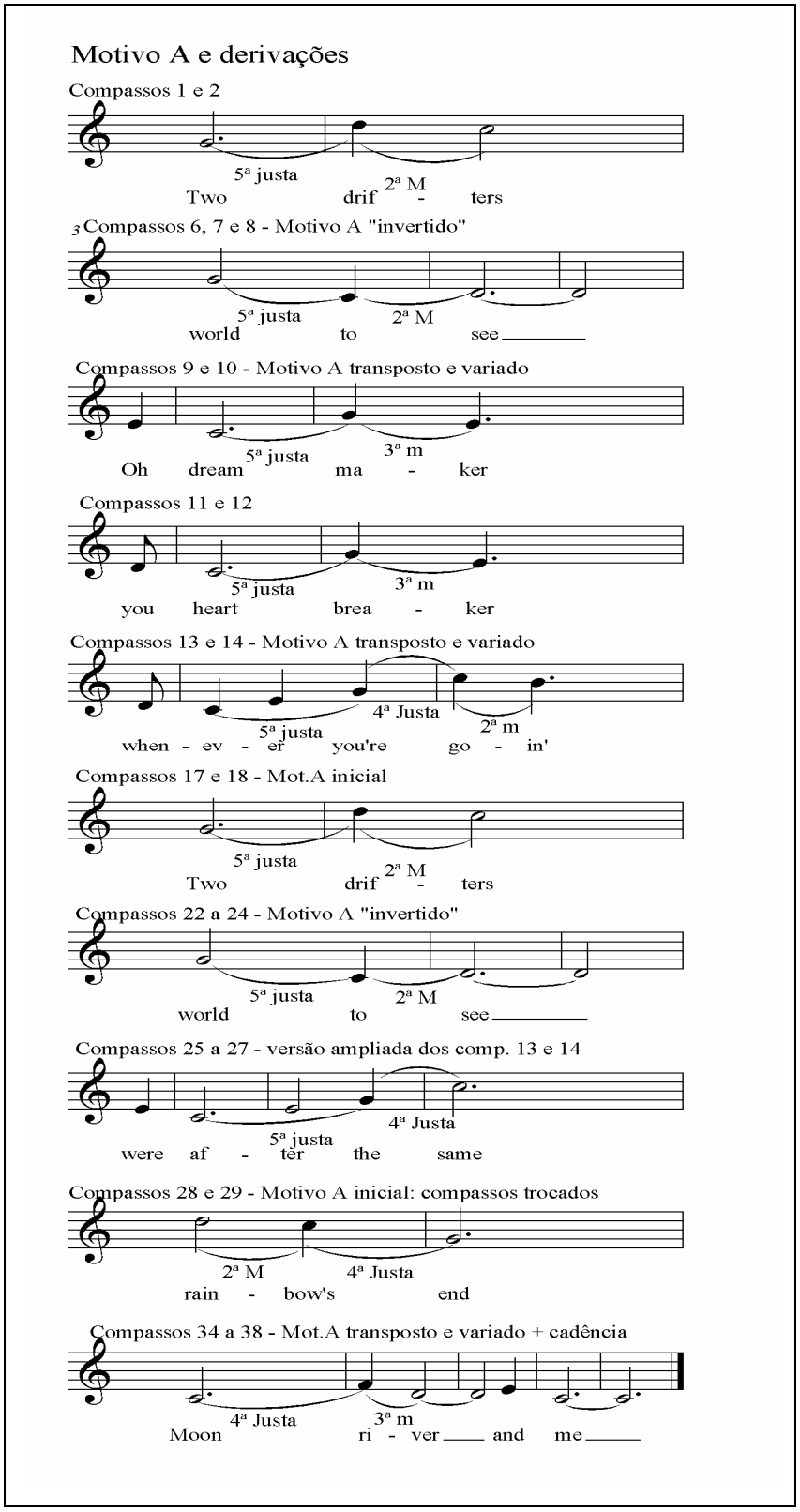



Figura 5.132: “Moon River”. Derivações do motivo A.

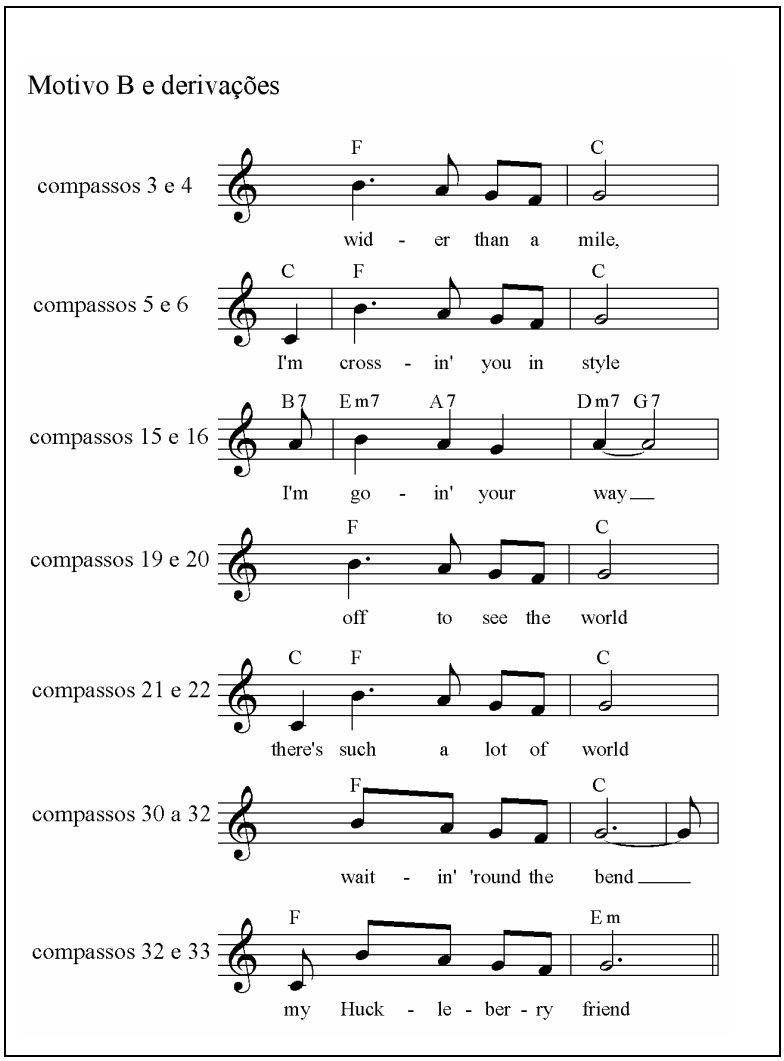


Figura 5.133: “Moon River”. Derivações do motivo B.

Essas características melódico-motívicas demonstram uma notável unidade e coesão da estrutura musical, e é essa qualidade que garante a unidade do conteúdo expressivo representado pelo perfil melódico de cada um desses motivos.

Este aspecto fica mais evidente a partir da análise dos termos básicos da linguagem musical que revela os conteúdos expressivos inerentes.

"MOON RIVER": ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

Primeiramente, observaremos os termos básicos existentes nos quatro grupos de frases da canção. Em seguida, relacionaremos, segundo Cooke, o significado expressivo de cada termo básico presente. Vale lembrar que, devido à unidade motívica demonstrada até aqui alguns termos expressivos serão recorrentes, o que caracteriza a unidade expressiva.

Apresentamos abaixo os quatro grupos de frases com a análise dos termos expressivos.

Os grupos de frases 1 e 3, como mencionado anteriormente, apresentam as mesmas características melódicas e motívicas, diferenciando-se pela mudança de texto. Assim, a análise que segue, serve à interpretação dos dois grupos.

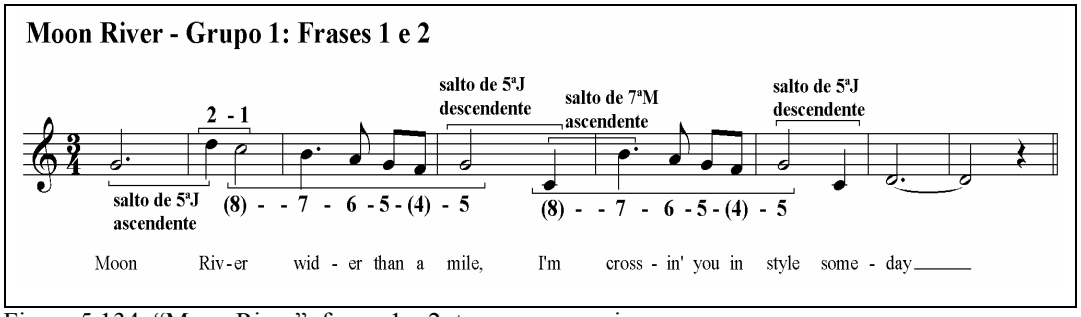


Figura 5.134: "Moon River": frases 1 e 2, termos expressivos.

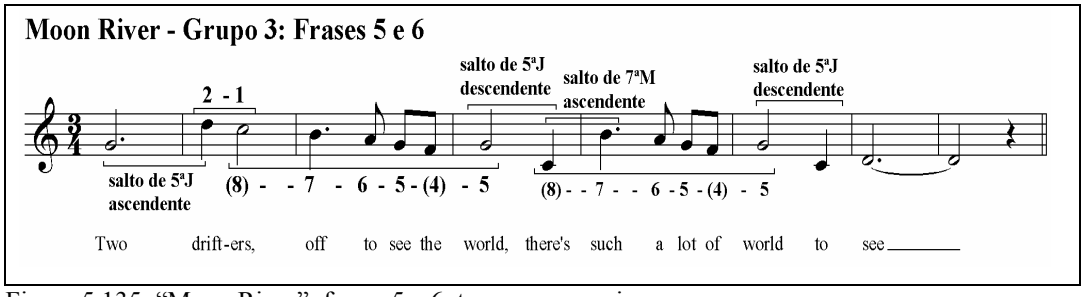


Figura 5.135: "Moon River": frases 5 e 6, termos expressivos.

Nestas frases, observamos os seguintes termos: dois saltos ascendentes, um de 5ª justa e outro de 7ª maior e, dois saltos descendentes, ambos de 5ª justa. Além dos saltos, outros dois termos expressivos aparecem nesta frase. O termo dado pelo movimento 2-1, e a expressão descendente (8)-7-6-5-(4)-5 no modo maior.

No grupo 2 (fig.5.136), os termos expressivos são: o salto de quinta justa ascendente (duas vezes), a expressão descendente 5-3-2-1 no modo maior, o arpejo maior 1-3-5 iniciando em elisão com o final da expressão anterior (5-3-2-1) e, a expressão melódica descendente 8-7-6-5 parcialmente repetida e modificada, concluindo o grupo.

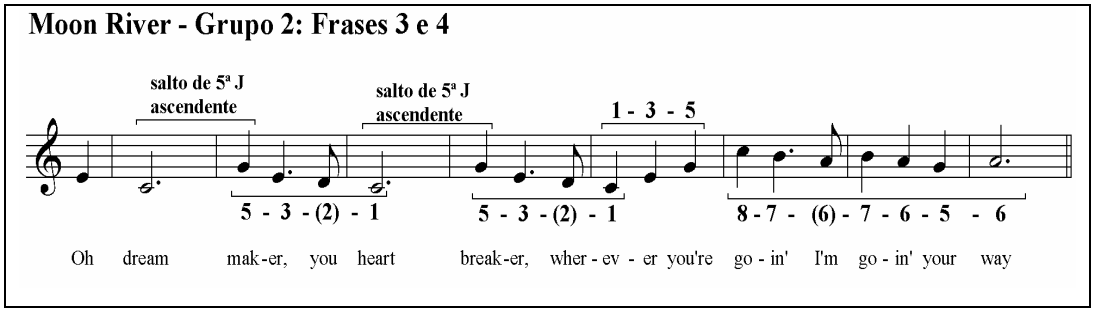


Figura 5.136: "Moon River": frases 3 e 4, termos expressivos.

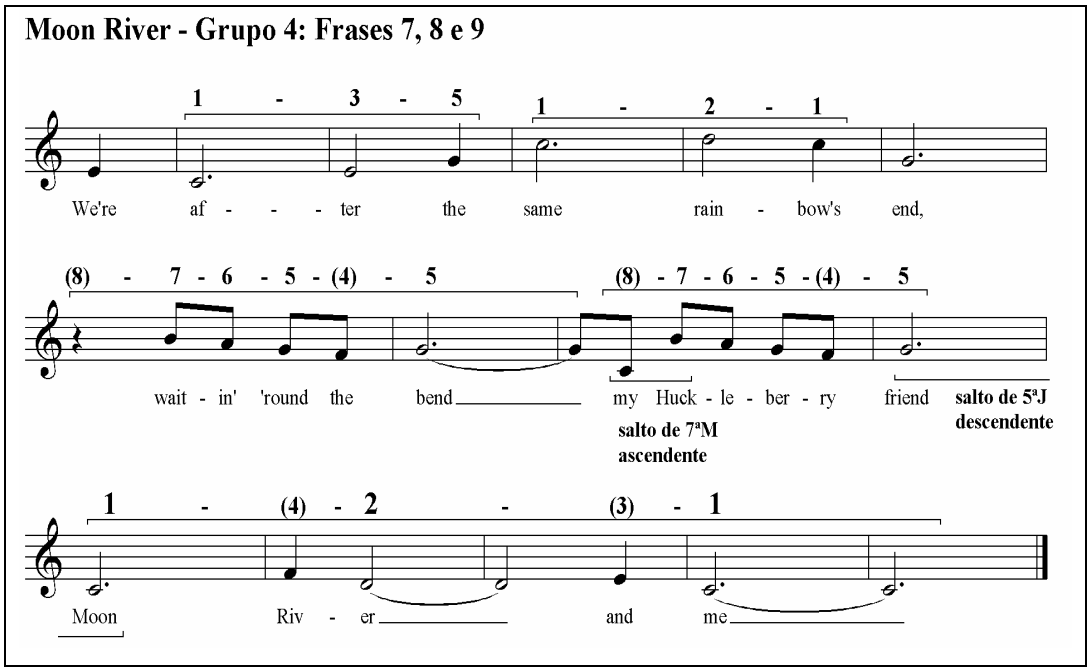


Figura 5.137: "Moon River": frases 7, 8 e 9, termos expressivos.

No grupo 4 (fig.5.137), os termos básicos da linguagem musical são: o arpejo maior ascendente 1-3-5, o movimento 1-2-1, a descida melódica (8)-7-6-5 no modo maior e

novamente o movimento 1-2-1 modificado. Saltos de sétima maior ascendente e de quinta justa descendente completam os termos.

A tabela a seguir resume os termos básicos, seus respectivos significados, e indica em que grupo(s) de frase os mesmos aparecem.

Tabela 5.14: "Moon River". Resumo dos termos expressivos.

Termos expressivos	Significados agregados	Frases onde aparecem
Salto ascendente	Freqüentemente usado para expressar paixão física.	Todos os grupos.
Salto descendente	Expressa o transbordar dos mais submissos tipos de emoção. Também expressa uma repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Grupos 1, 3 e 4.
Movimento 2-1, maior	Expressa desejo aprazível num contexto de finalidade.	Grupos 1 e 3.
8-7-6-5, maior	Expressa alegria manifesta, a aceitação de conforto, consolação ou preenchimento e um sentimento aberto, continuando em direção ao futuro.	Todos os grupos.
5-3-2-1, maior	Sentido de experimentar a alegria passivamente, isto é, aceitando ou acolhendo as bençõe, o alívio, a consolação, a confiança restabelecida ou o preenchimento, junto com um sentimento de 'ter chegado em casa'.	Grupo 2.
1-3-5, maior	Expressa uma visível, ativa, assertiva emoção de alegria.	Grupos 2 e 4.

As qualidades expressivas representadas pelos termos básicos são: paixão física, emoção submissa ou repentina aceitação da tristeza, desejo aprazível, alegria manifesta ou aceitação de conforto, consolação e um sentimento em aberto, continuando em direção ao futuro.

Paixão e desejo. Aceitação da tristeza, do conforto, consolo e a esperança de um sentimento futuro.

Tais sentimentos são manifestos na canção "Moon River" e caracterizam musicalmente a personagem central, Holly.

MOSCOU CONTRA OO7

Como já mencionado anteriormente, este trabalho também tenta analisar a música que acompanha cenas de amor em filmes que não pertençam ao gênero Melodrama Romântico. Este exemplo é um deles. O filme *Moscou contra 007* pertence àquela série de filmes de espionagem de James Bond, o agente 007. Esses filmes quase sempre contam com cenas de romance que quase sempre têm um final feliz. James Bond cumpre a missão e termina nos braços de uma bela mulher.

Moscou contra 007 (*From Russia with Love*, 1963) é o segundo filme da série do agente secreto britânico James Bond, 007. O filme é dirigido por Terence Young, com adaptação de Johanna Harwood da obra de Ian Fleming. Estrelado por Sean Connery no papel principal, Daniela Bianchi no papel da garota russa, Tatiana Romanova, Lotte Lenya como a ex-agente da KGB, Rosa Klebb, e Robert Shaw como Donald Grant.

A trilha musical é assinada por John Barry, com exceção do tema de amor "From Russia with Love" de autoria de Lionel Bart, que será o foco de nossa análise.

James Bond, 007, está procurando por uma máquina de decodificação russa, conhecida como Lektor. Bond precisa encontrar esta máquina antes da organização do mal, SPECTRE. Bond descobre por intermédio de uma garota russa, Tatiana Romanova, que máquina está na embaixada russa em Istambul. Eles têm um romance. Apaixonada, Tatiana ajuda Bond a conseguir o Lektor e, em troca, pede ajuda para fugir para a Inglaterra. Enquanto isso, os agentes da organização SPECTRE tentam matá-lo, incluindo o todo-poderoso Donald 'Red' Grant e a ex-agente da KGB, Rosa Klebb, que possui um sapato com lâmina envenenada!

O tema "From Russia with Love" é uma canção apresenta em versão instrumental nos créditos iniciais e nas inserções românticas do filme. Na cena final, o tema aparece na sua versão com letra, cantada por Matt Monro, e "amarra" esta cena aos créditos finais, terminando o filme.

Nesta cena final, após ter vencido seus inimigos e conseguir o Lektor para o governo inglês, Bond e Tatiana fazem um romântico passeio de barco no Grande Canal de Veneza. Bond examina o filme de sua noite amorosa com Tatiana, filme este que seria

usado para comprometer Bond e o governo inglês junto à Rússia. Ele beija Tatiana apaixonadamente e atira o filme no rio.

"FROM RUSSIA WITH LOVE": CONVENÇÕES DO MELODRAMA

Obviamente, neste caso, as convenções melodramáticas não pertencem ao paradigma dominante. Elas ocorrem nas cenas românticas reforçando o caráter híbrido da produção de Hollywood.

Com relação às essas convenções musicais encontramos o seguinte: a melodia não apresenta a irregularidade métrica considerada essencial à melodia de grande fôlego. Não há irregularidade melódica, com exceção das frases 5 e 6 que, mesmo fora do padrão de quatro compassos, são estendidas a oito compassos, mantendo assim, algum nível de regularidade. A repetição ou variação de frases é uma constante. A estrutura harmônica é bastante simples, se caracterizando apenas pelo uso de alguns acordes com notas acrescentadas. Não existem recursos para adiar a cadência V-I.

Portanto, todas as características acima indicadas não seguem a noção geral de melodia lírica de grande fôlego do Romantismo.

A exuberância ou "colorido", aqui, fica a cargo do perfil melódico. O tema está na tonalidade de Mi menor, com razoável número de saltos, frases de início melódico sempre ascendente, o uso de inflexões cromáticas que dão um "sabor exótico", quase "oriental".

Como praxe, a melodia fica a cargo das cordas, com intervenções ocasionais dos instrumentos de sopro (madeiras e metais).

O tempo ou andamento é moderado, mas não há qualquer menção ao compasso de valsa.

Embora este tema apresente um padrão formal bastante claro, definido, não podemos afirmar que tal feitio se relaciona com os melodramas de emoções reprimidas. Pelo contrário, filme apresenta emoções nitidamente explícitas, ou quase.

O exemplo que segue apresenta a partitura da canção "From Russia with Love", mostrando sua forma (A-B-A^1) e a divisão fraseológica.

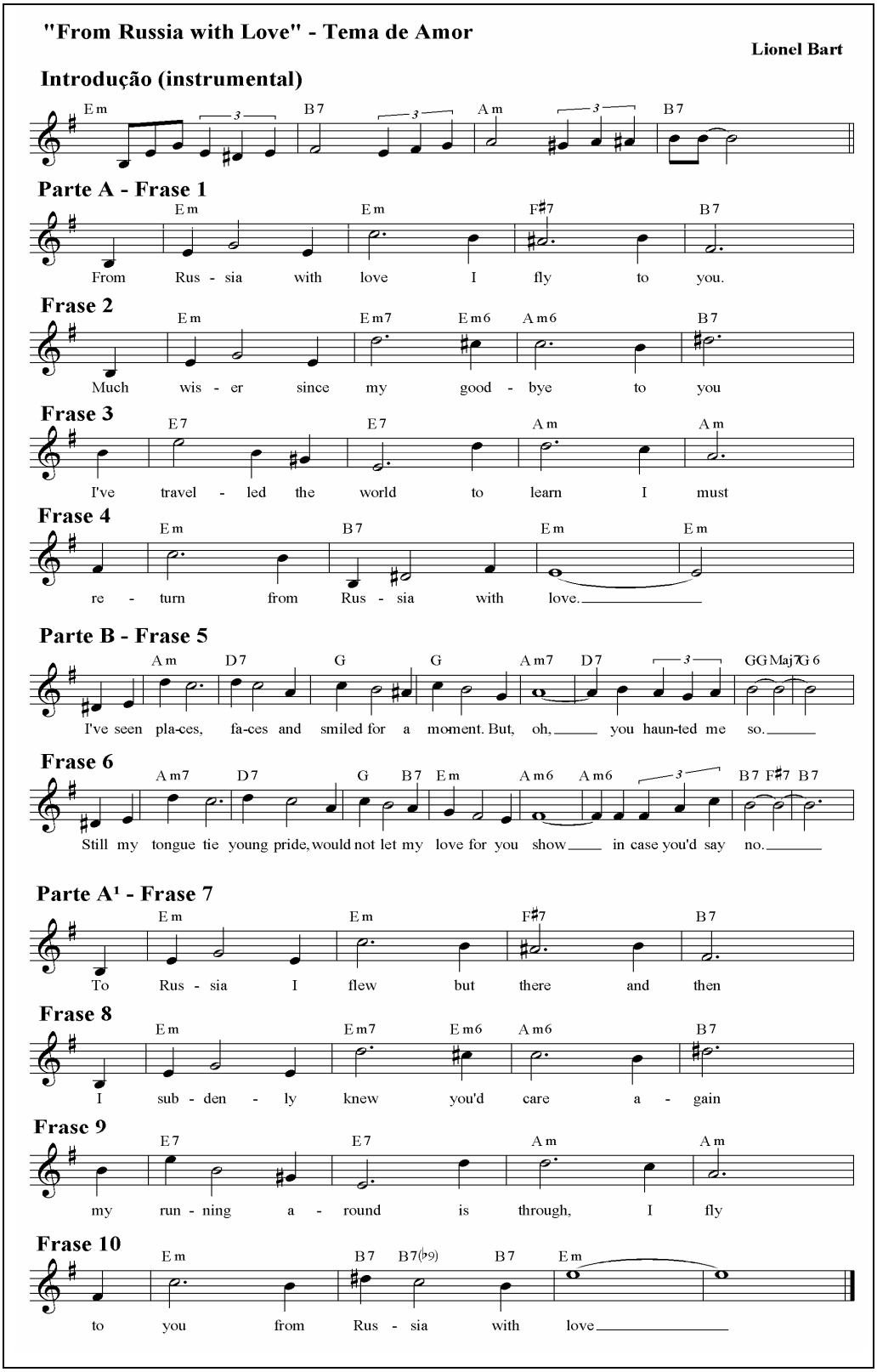



Figura 5.138: “From Russia with love”. Tema de amor: forma e frases.

"FROM RUSSIA WITH LOVE": ANÁLISE MUSICAL

Do ponto de vista da análise motívica e fraseológica é clara a unidade e a regularidade, como demonstraremos a seguir.

A estrutura motívica de todas as frases, bem como a estrutura fraseológica da peça como um todo, está organizada a partir da repetição e variação de dois motivos principais, nomeados A e B.

A figura a seguir exibe a estrutura rítmica básica desses dois motivos.

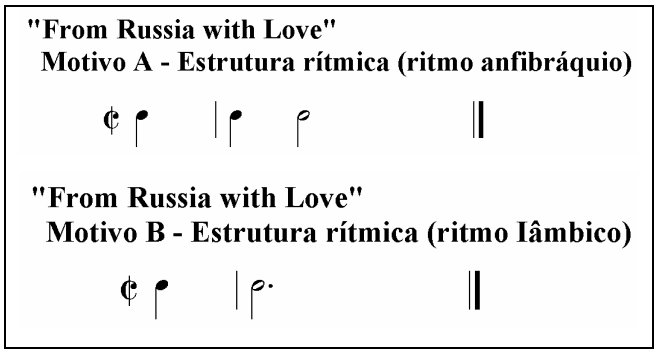


Figura 5.139: "From Russia with Love". Motivos: ritmos.

Podemos observar a presença desses dois motivos, com suas respectivas repetições e variações, na frase 1.

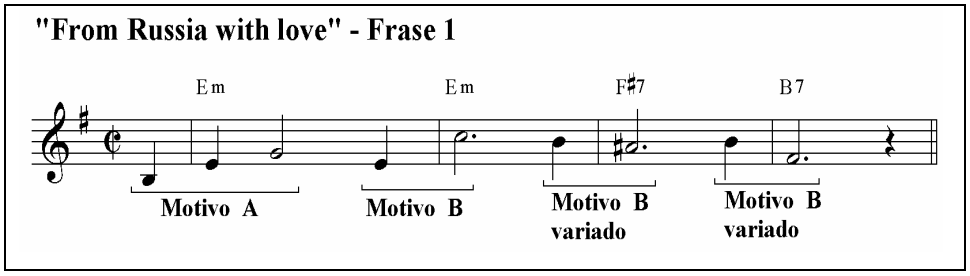


Figura 5.140: "From Russia with Love". Frase 1: motivos A e B.

Estabelecida a idéia inicial dada pela frase 1, todas as demais frases do tema são elaboradas por processos de repetição e variação dessa idéia.

A seguir, oferecemos duas tabelas: primeira demonstrando as derivações do motivo A, e a segunda, as derivações do motivo B, em todas as frases desse tema.

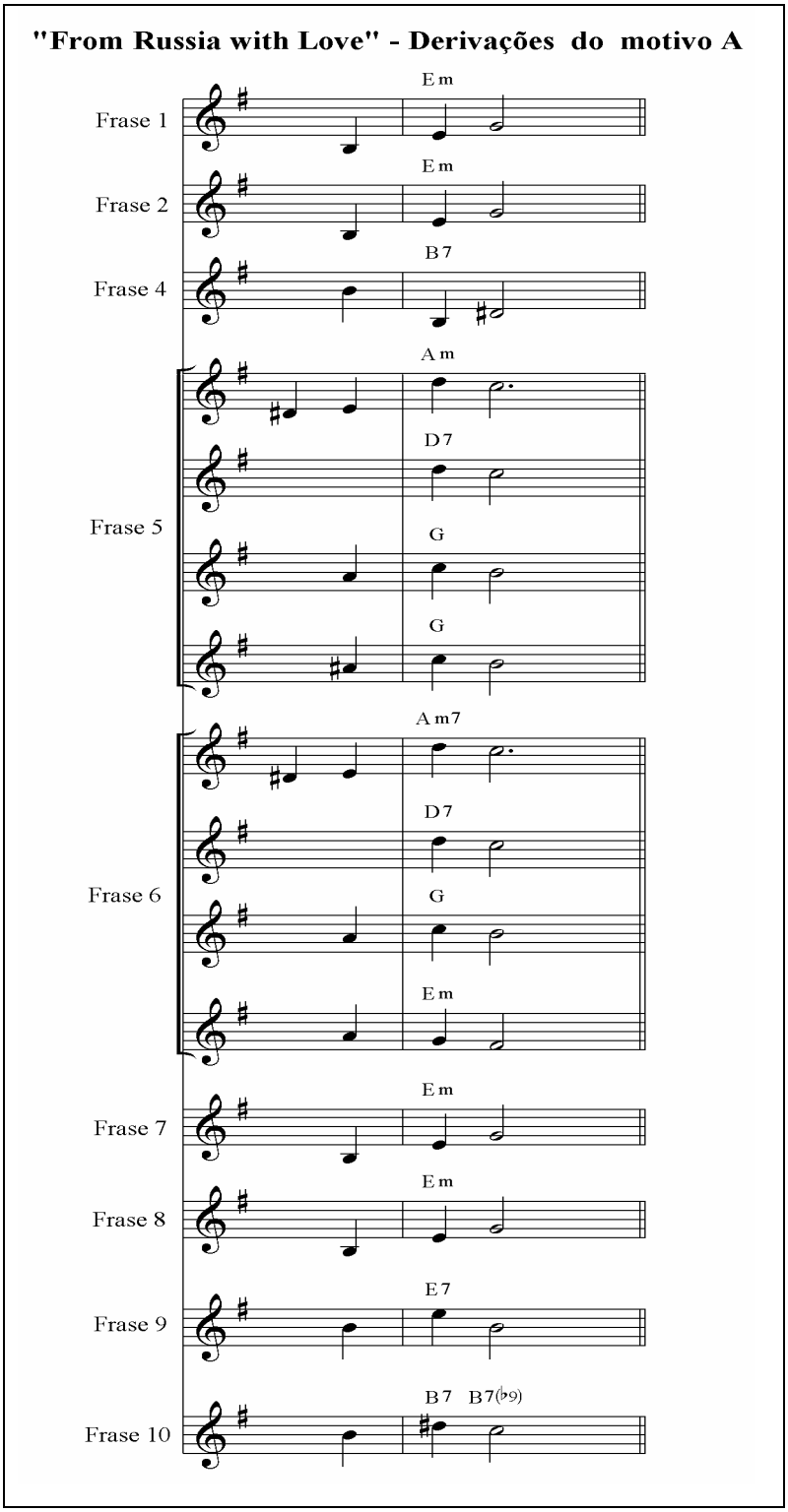


Figura 5.141: “From Russia with Love”. Derivações do motivo A.

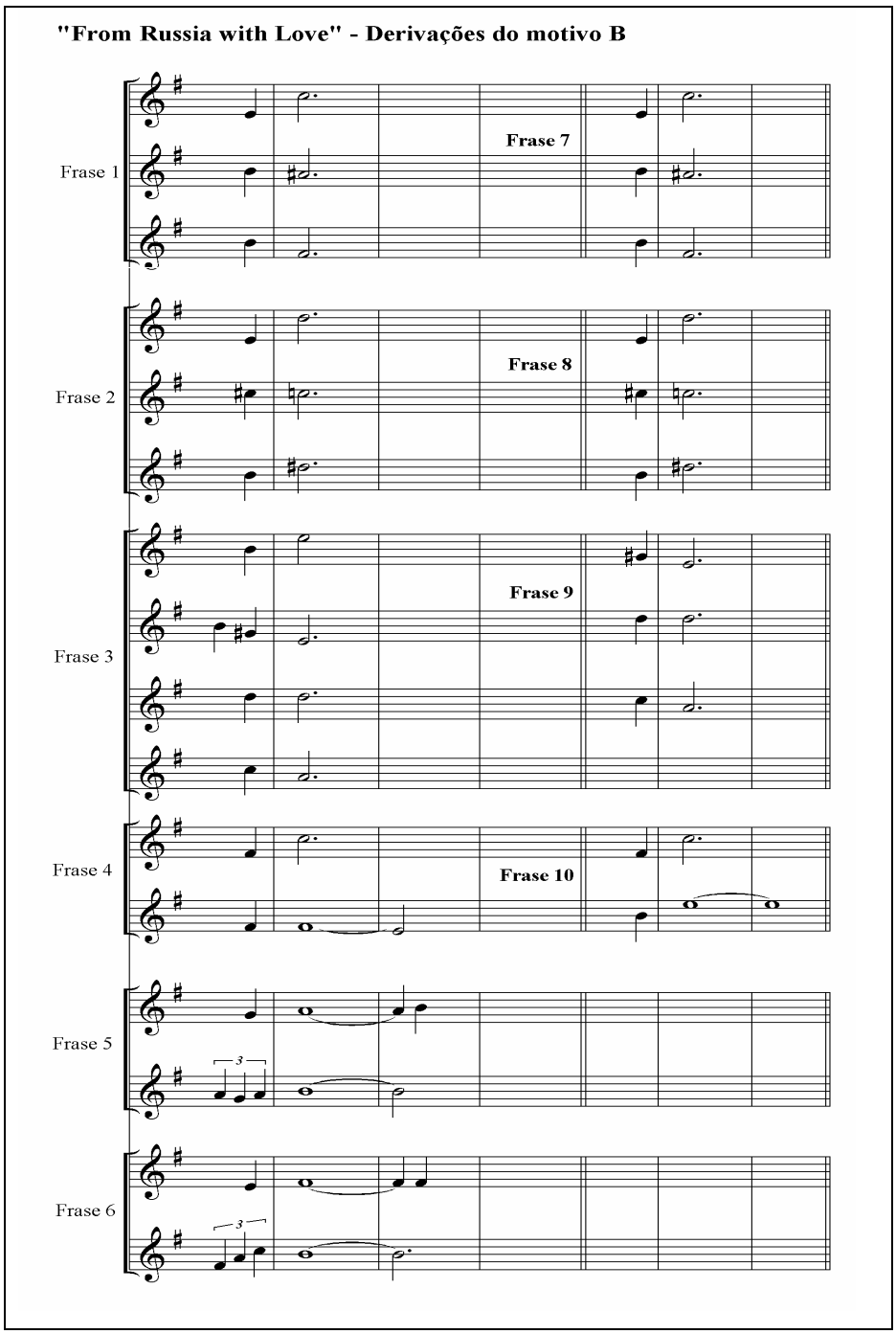


Figura 5.142: “From Russia with Love”. Derivações do motivo B.

Nossa análise demonstrou a unidade e a coesão motívica da estrutura fraseológica do tema de amor “From Russia with love”.

Essa unidade será importante na interpretação do significado dos termos expressivos que iniciaremos a partir de agora.

"FROM RUSSIA WITH LOVE": ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

Na frase 1 já encontramos considerável número de termos expressivos, se considerarmos o tamanho da frase. Segue o exemplo.

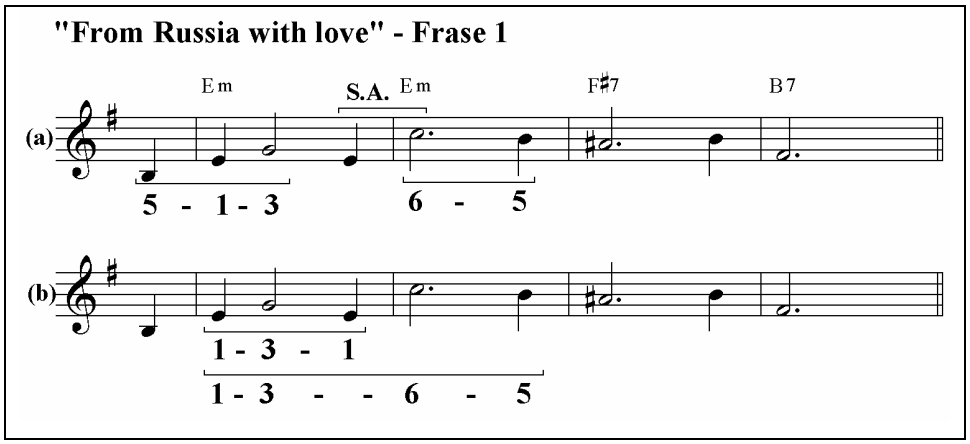


Figura 5.143: "From Russia with Love". Frase 1, termos expressivos.

Na letra (a), observamos o primeiro termo importante, o movimento ascendente 5-1-3 no modo menor, que coincide com o motivo A, na nossa análise motívica. Em seguida, temos um salto ascendente (S.A.) seguido do movimento 6-5 no modo tríade menor.

Na letra (b), numa outra interpretação, encontramos o movimento 1-3-1 no modo menor que soma as duas últimas notas do motivo A à primeira nota (anacruse) do motivo B.

Lembramos que a manifestação dos termos expressivos, conforme indicado por Cooke, é independente da estrutura motívica ou mesmo fraseológica. Ou seja, eles não precisam coincidir com motivos ou frases. Esses termos podem se manifestar em fragmentos musicais menores que o motivo, num trecho parcial de uma frase, ou até em extensões maiores, abarcando uma frase inteira ou mais.

Ainda na letra (b), encontramos um termo expressivo que praticamente resulta da somatória dos dois motivos A e B: o movimento ascendente 1-3-6-5 no modo menor.

A frase 2 inicialmente apresenta os mesmos termos expressivos da frase 1: o movimento ascendente no modo menor 5-1-3, seguido de salto ascendente (letra (a)), e o movimento 1-3-1 no modo menor (letra (b)).

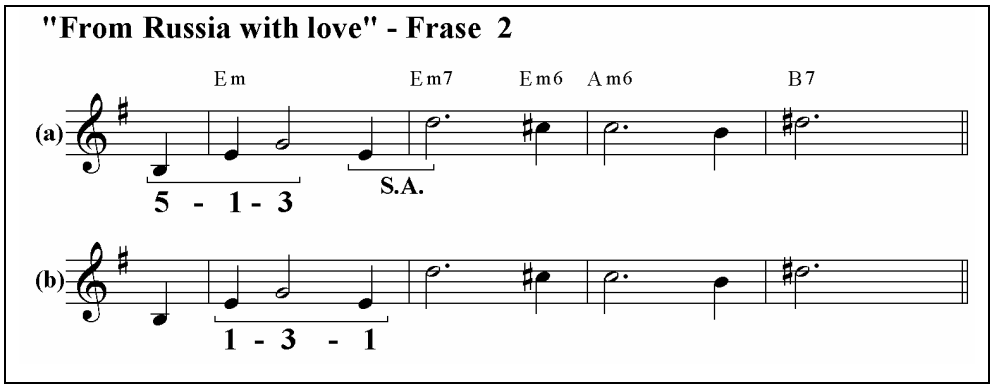


Figura 5.144: "From Russia with Love". Frase 2, termos expressivos.

A próxima figura mostra a análise da frase 3, na qual observamos apenas dois termos expressivos mais evidentes.

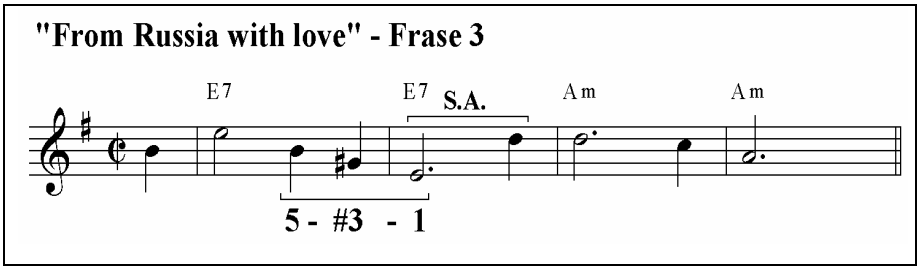


Figura 5.145: "From Russia with Love". Frase 3, termos expressivos.

O primeiro termo é o movimento descendente no modo maior 5-3-1. É importante frisar que este movimento ocorre graças a uma alteração do terceiro grau da escala (a nota Sol#) transformando o acorde de I grau, Mi menor, em Mi maior com sétima, a Dominante secundária de Lá menor (IV grau da escala de Mi menor).

O segundo termo expressivo é o salto ascendente (S.A.).

A frase 4, analisada no exemplo a seguir, também apresenta quatro termos expressivos conectados entre si, ou seja, a nota final de um termo é, ao mesmo tempo, o início de outro termo expressivo.

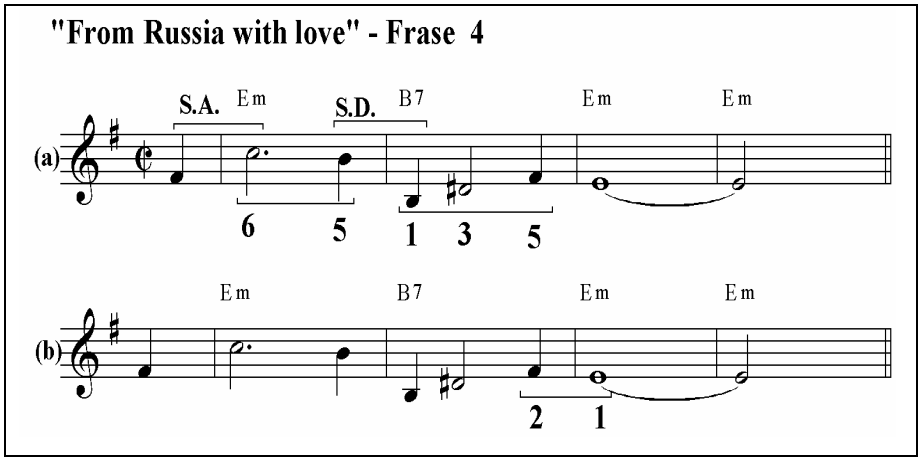


Figura 5.146: "From Russia with Love". Frase 4, termos expressivos.

Na letra (a), o primeiro termo é o salto ascendente (S.A.), seguido do movimento 6-5 sobre a tríade menor, depois, temos um salto descendente (S.D.). Conectado a este salto descendente (S.D.) temos um arpejo ascendente 1-3-5 do acorde de V grau, a dominante Si maior.

Na letra (b), isolado somente por questões de organização visual, encontramos o movimento 2-1.

Os termos expressivos da frase 5 aparecem em pequenos movimentos isolados como o salto ascendente (S.A.) e as progressões #7-8 e 4-3, assinalados na letra (a) da figura que segue.

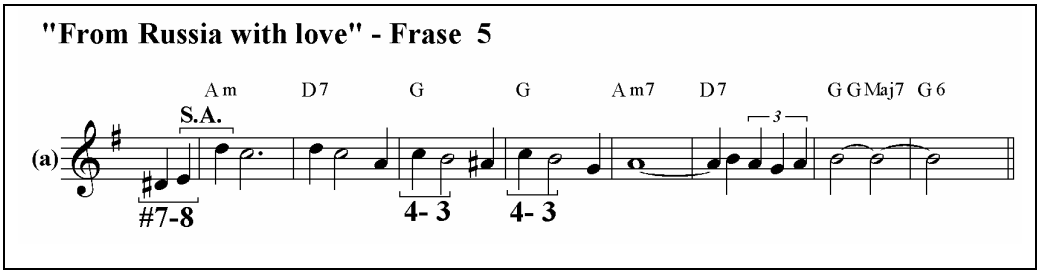


Figura 5.147: "From Russia with Love". Frase 5, termos expressivos.

Na análise da frase 6, além do salto ascendente (S.A.) e das progressões #7-8 e 4-3, temos uma outra progressão descendente 5-4-3-2-1 também no modo menor.

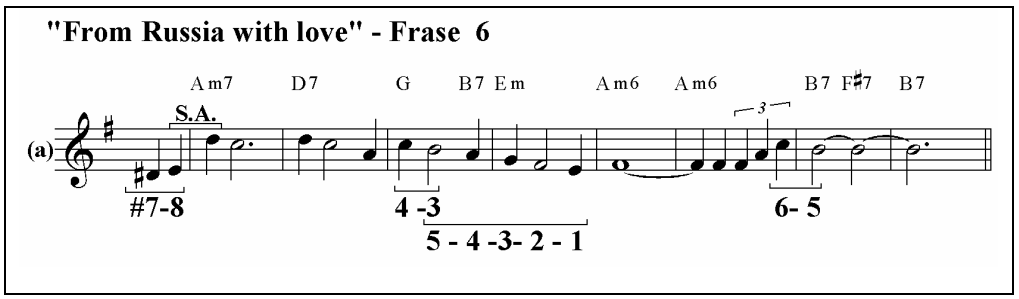


Figura 5.148: “From Russia with Love”. Frase 6, termos expressivos.

A frase 7 é a repetição exata da frase 1, contendo os mesmos termos expressivos.

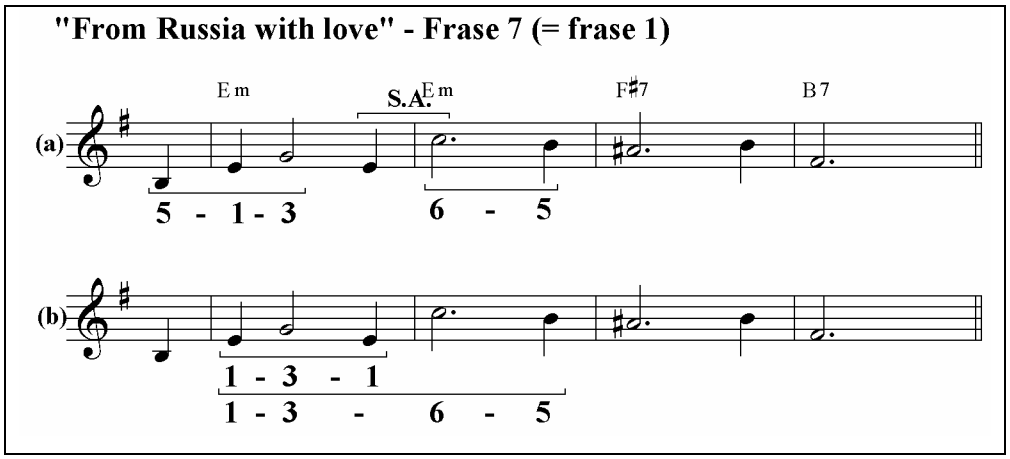


Figura 5.149: “From Russia with Love”. Frase 7, termos expressivos.

O mesmo ocorre com a frase 8 em relação à frase 2.

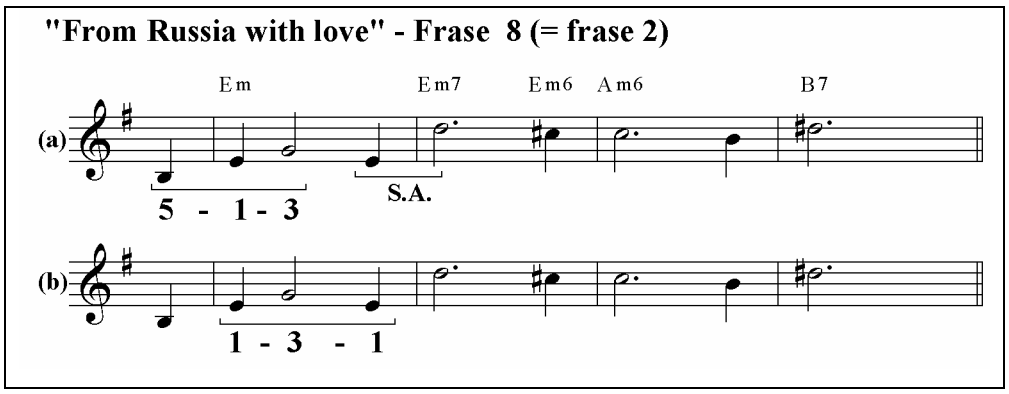


Figura 5.150: "From Russia with Love". Frase 8, termos expressivos.

A frase 9 exibe uma pequena variação rítmica com relação à frase 3, exatamente onde aparece o movimento descendente 5 - #3 – 1. Não há, entretanto, nenhuma mudança no significado expressivo.

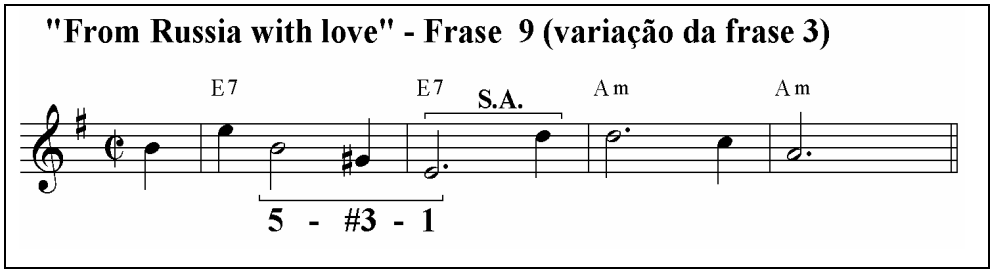


Figura 5.151: "From Russia with Love". Frase 9, termos expressivos.

A frase 10 encerra este tema de amor contendo somente dois termos expressivos. O salto ascendente (S.A.) inicial e o movimento #7-8 intermediado por duas notas (Dó e Si).

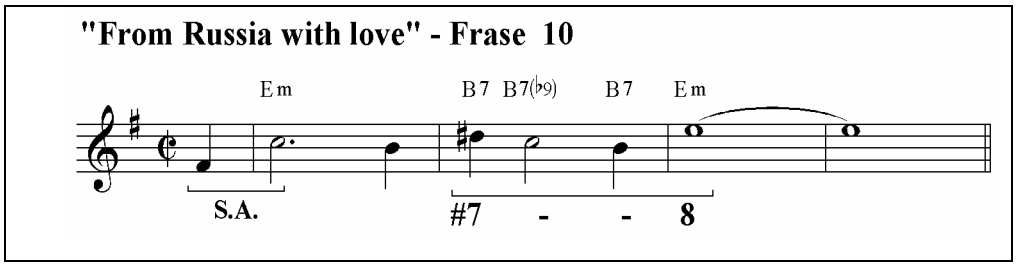


Figura 5.152: "From Russia with Love". Frase 10, termos expressivos.

A seguir reunimos todos os termos expressivos, damos seus significados e as frases onde se encontram no tema de amor do filme *From Russia with love*.

Tabela 5.15: "From Russia with Love". Resumo dos termos expressivos.

Termos expressivos	Significados agreagados	Frases onde aparecem
Movimento ascendente 5-1-3 no modo menor.	Expressa a tragédia pura. Expressa um forte sentimento de coragem, que reconhece a tragédia e se dirige ao foco dela.	Frases 1, 2, 7 e 8.
Salto ascendente	Expressa paixão física. Também pode expressar violenta alegria, aspiração, protesto, triunfo ou medo, dependendo das tensões tonais envolvidas.	Todas as frases
Movimento 6-5 no modo menor.	Atuando como uma apojatura que resolve na nota dominante expressa uma erupção de angústia.	Frases 1, 4, 6 e 7.
Progressão 1-3-1 no modo menor	Expressa pensamentos mórbidos, uma obsessão com sentimentos tristes, um medo de armadilhas, ou um sentido de inescapável perdição, especialmente quando é repetida várias vezes.	Frases 1, 2, 7 e 8.
Movimento ascendente 1-3-6-5 no modo menor	Expressa uma poderosa asserção de infelicidade – o "protesto" de 1-3-5 se estendendo e acoplado à angústia do 6-5.	Frases 1 e 7
Movimento descendente 5-3-1 no modo maior.	Sentido de experimentar a alegria passivamente, isto é, aceitando ou acolhendo as bênçãos, o alívio, a consolação, a confiança restabelecida ou o preenchimento, junto com um sentimento de 'ter chegado em casa'.	Frases 3 e 9.
Salto descendente	Expressão de sentimentos submissos, como a consolação. Também expressa a repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Frase 4.
Movimento ascendente 1-3-5 no modo maior	Expressão de uma alegria visível, manifesta.	Frase 4
Movimento 2-1	Expressa aprazível desejo.	Frase 4
Movimento #7-8	Expressa violento desejo, aspiração num contexto de finalidade.	Frases 5, 6 e 10
Movimento 4-3 sobre tríade maior.	Expressa *pathos,* o patético.	Frases 5 e 6.
Movimento descendente 5-4-3-2-1 no modo menor	Expressa uma'contida' emoção dolorosa, num contexto de finalidade: aceitação de, ou submissão à aflição; abatimento e depressão; sofrimento passivo; e o desespero conectado com morte.	Frase 6.

Parece complicado justificar a utilização de todos os termos expressivos envolvidos na canção num filme de espionagem, ou seja, num universo narrativo completamente diferente daquele do Melodrama Romântico.

Talvez, a ênfase nos termos expressivos acima demonstrados seja exatamente por isso. O "excesso" de termos relacionados à temática amorosa talvez tente reforçar, musicalmente, o aspecto romântico num enredo no qual ele seja improvável.

Em várias passagens do filme observamos a reação de James Bond e de Tatiana com relação aos seus sentimentos. Numa versão menos "romântica", e talvez mais plausível, uma vez que a missão secreta foi cumprida, não haveria porque nenhum dos dois (Bond ou Tatiana) se incomodar com o sentimento alheio. Afinal de contas, o romance era circunstancial, fazia parte da missão.

Não é isso que acontece.

A certa altura da estória, Bond já havia conseguido o Lektor e teve a chance de abandonar Tatiana. Não o fez. E mais, salvou-a da morte e levou-a consigo.

No final, Tatiana poderia ter fugido com a terrível agente Rosa Klebb, levando o Lektor, e ajudando a "mãe" Rússia. Entretanto, ela mata a agente Klebb e salva Bond deixando o decodificador com ele. E mais: ela fica com ele! Afinal, o filme, e a música, se chamam "From Russia with Love".

Consideramos desnecessária a tradução da letra da canção, uma vez que a mesma só aparece na cena final, onde tudo está consumado, com final feliz.

A última parte das análises deste trabalho é dedicada a dois filmes que misturam elementos de "Ficção Científica" com "Aventura". Os filmes são *Blade Runner – O Caçador de Andróides* e *Star Wars II – O A taque dos Clones.* Nos dois casos encontramos cenas românticas e com as respectivas inserções dos temas de amor.

BLADE RUNNER (1982)

O filme *Blade Runner*, *o caçador de andróides* (*Blade Runner,* 1982) é dirigido por Ridley Scott, baseado no livro "Do Androids Dream of Electric Sheep", de Philip K. Dick. Estrelado por Harrison Ford (Rick Deckard), Rutger Hauer (Roy Batty), Sean Young (Rachel), Edward James Olmos (Gaff), Daryl Hannah (Pris), Joanna Cassidy (Zhora) e Brion James (Leon) nos papéis principais. A trilha musical original é de Vangelis.

Blade Runner é um filme de ficção científica sobre um policial chamado Rick Deckard (Harrison Ford) na decrépita Los Angeles, em 2019. Deckard tem a missão de "retirar" quatro andróides conhecidos como "Replicantes". Os quatro replicantes fugitivos, Pris (Daryl Hannah), Zhora (Joanna Cassidy), Leon (Brion James), e seu líder, Roy Batty (Rutger Hauer), escaparam de uma colônia espacial, após uma rebelião sangrenta, e pretendem encontrar seu criador para forçá-lo a expandir a duração de suas vidas, de cerca de quatro anos.

Em meio à caça aos quatro fugitivos, Deckard conhece Rachel, uma replicante que ignora sua própria condição, e por quem se apaixona. No entanto, Deckard sabe que ela também deve ser exterminada, pairando sobre ele a dúvida entre o amor e o dever cumprido.

BLADE RUNNER: CONVENÇÕES DO MELODRAMA

Este tema de amor rompe com praticamente todas as convenções musicais do Melodrama. Relacionamos neste ítem apenas duas características, deixando as demais para comentários posteriores.

A instrumentação rompe com o tradicional uso de piano solo e cordas. Aqui, o solo fica a cargo do saxofone acompanhado por sintetizadores.

O tempo é lento e o compasso quaternário simples.

BLADE RUNNER: ANÁLISE MUSICAL

O tema de amor de *Blade Runner* é simples, composto de duas partes, cada uma delas organizada a partir de manipulações de um motivo diferente.

A primeira parte (parte A) é constituída de quatro frases regulares de quatro compassos. Cada frase é estruturada pelo encadeamento sucessivo de variações do motivo A.

Ao final da parte A, uma pequena "ponte" introduz a parte B que é composta de três frases. Na realidade, essas frases são reiterações de uma mesma idéia, com ligeiras modificações. A parte B termina com nova "ponte", feita com notas longas, para retornar ao início da peça.

As "pontes" ou transições entre as partes A e B, promovem modificações harmônicas. Não há exatamente um processo de modulação propriamente dita, no sentido tradicional. A parte A está na tonalidade de Ré bemol maior e, após a casa 2 ("ponte" para a parte B), passa diretamente a um acorde de Lá maior, início da parte B. O caminho de volta, ou seja, de Lá maior a Ré bemol maior, é feito pela re-harmonização da nota Si da melodia. Inicialmente esta nota é harmonizada como quinta justa do acorde de Mi maior, depois como terça de Sol maior. Em seguida, temos uma gradual descida até o acorde de Lá bemol maior, dominante de Ré bemol maior.

Este procedimento harmônico estabelece uma relação tonal distante ou, no mínimo, indireta, dando à estrutura harmônica certa complexidade, o que, de certa forma, é previsto nas convenções do Melodrama.

A linguagem harmônica é comum à música popular e as progressões harmônicas dentro de cada frase são simples.

A figura que segue mostra a organização harmônica desse tema (figura 5.153).

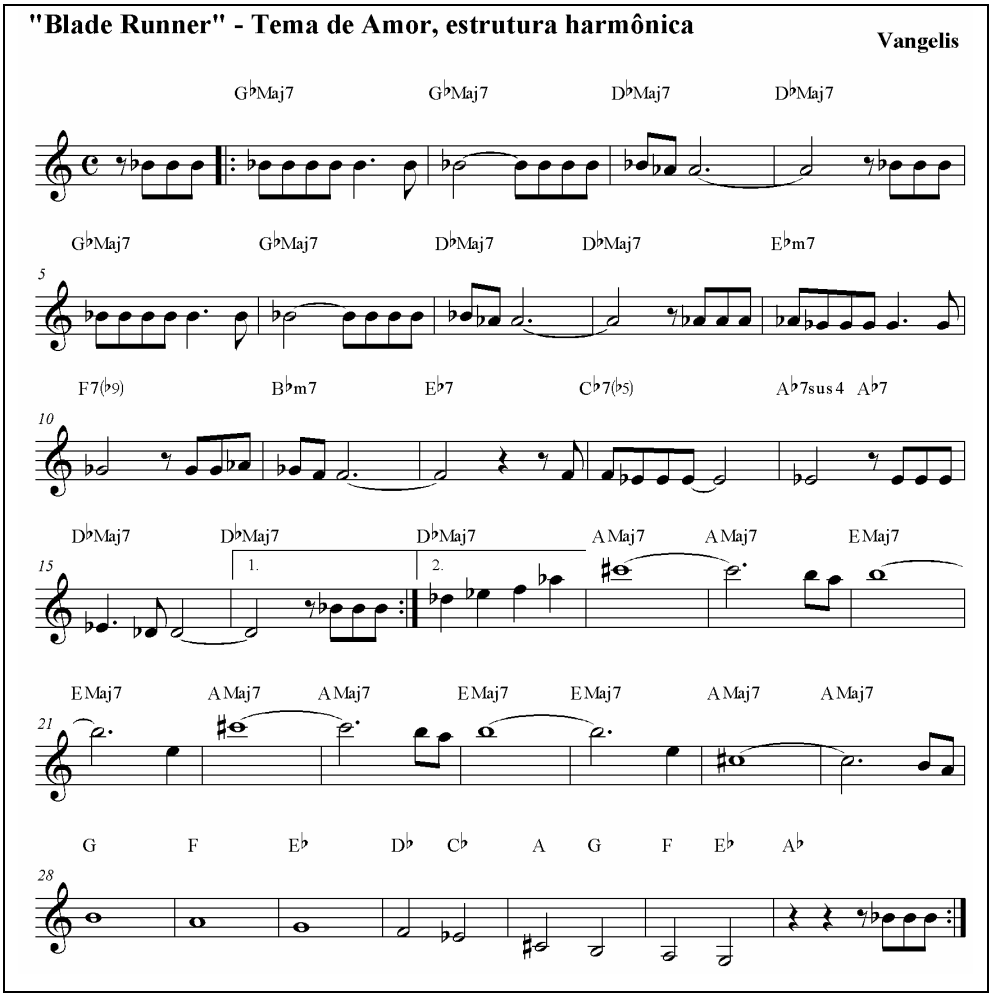



Figura 5.153: *Blade Runner*. Tema de amor: estrutura harmônica.

A figura (5.154) a seguir mostra a partitura com a divisão formal, fraseológica e motívica.

Neste tema, evitaremos maiores explicações sobre o processo de derivação motívica. Primeiro, pela simplicidade melódica que explicita a organização motívica de cada frase e, segundo, por considerarmos desnecessária mais uma repetição da demonstração dos processos de variação motívica, já feita em análises anteriores neste trabalho.

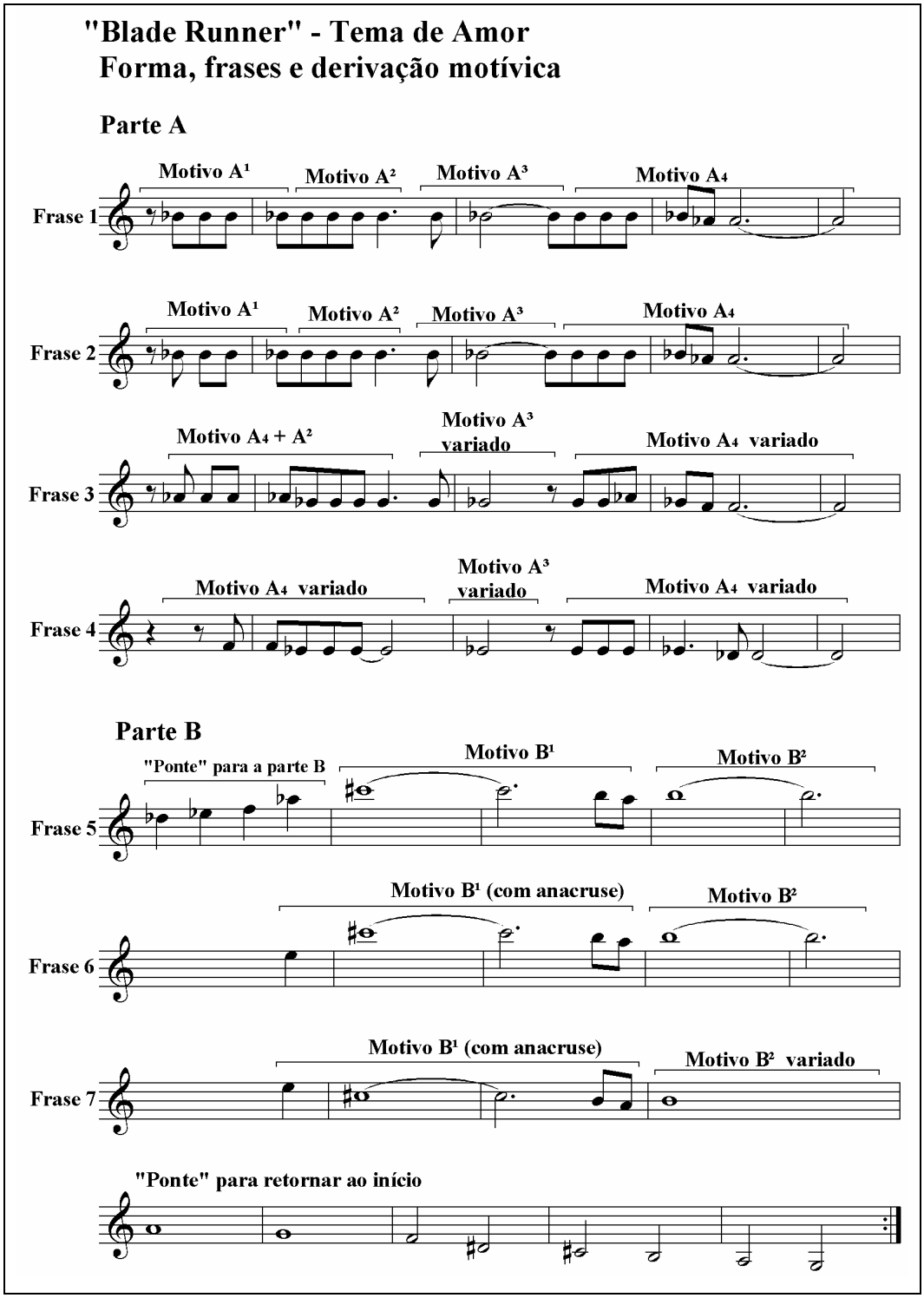


Figura 5.154: *Blade Runner*. Tema de amor: forma, frases e motivos.

BLADE RUNNER: ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

A análise dos termos expressivos de cada frase é a seguinte:

Na frase 1, identificamos de forma explícita dois termos expressivos preconizados por Cooke: a repetição insistente de uma mesma nota (Si bemol) e o movimento 6-5 em grande escala, no modo maior, que é enfatizado por esta repetição.

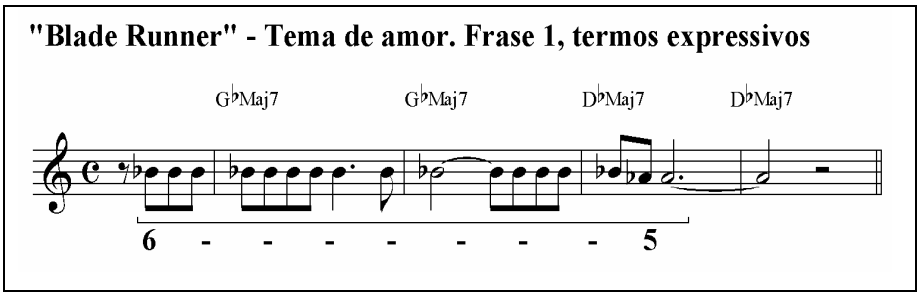


Figura 5.155: *Blade Runner*. Tema de amor: frase 1, termos expressivos.

A frase 2 é a exata repetição da frase 1, reforçando ainda mais os termos expressivos nela presentes.

A frase 3 também apresenta a repetição de notas, e um movimento 4-3 da escala de Ré bemol maior, harmonizado como o movimento 6♭-5 do acorde de Si bemol menor.

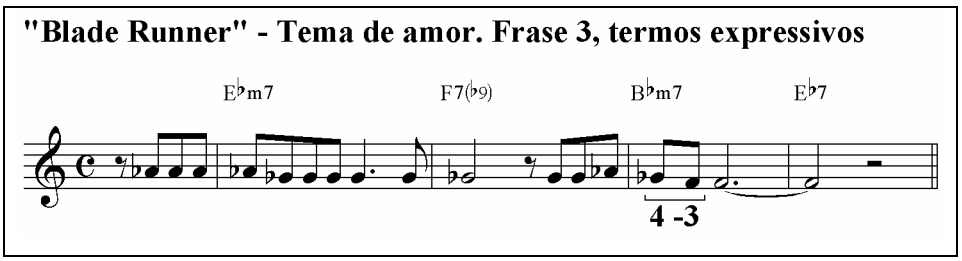


Figura 5.156: *Blade Runner*. Tema de amor: frase 3, termos expressivos.

A frase 4 (casa 1), tem um perfil melódico parecido: a repetição de uma nota (Mi bemol) e terminação com um movimento descendente 2-1, no modo maior.

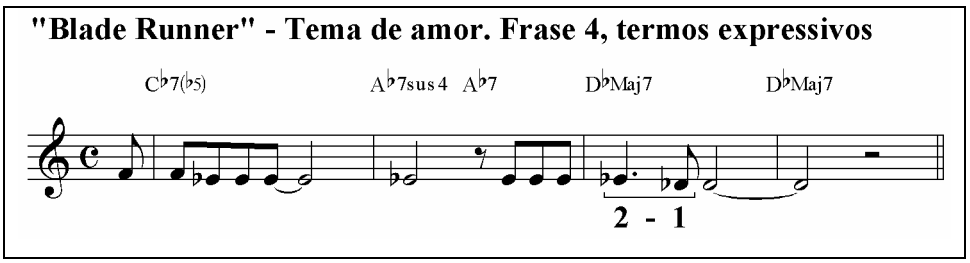


Figura 5.157: *Blade Runner*. Tema de amor: frase 4, termos expressivos.

Como os exemplos acima demonstram, todas as frases da parte A sustentam a expressão de uma nota repetida e o posterior movimento descendente, sempre no modo maior.

A frase 5 inaugura a parte B após a "ponte" (casa 2). Neste caso, demonstraremos a análise dos termos expressivos unindo as frases 5 e 6. Isso se justifica pelos termos expressivos manifestos nos saltos existentes entre essas duas frases: um salto descendente (S.D.) seguido de outro ascendente (S.A.).

Além desses, a própria "ponte" corresponde a um termo expressivo, o movimento 1-(2)-3-5, no modo maior.

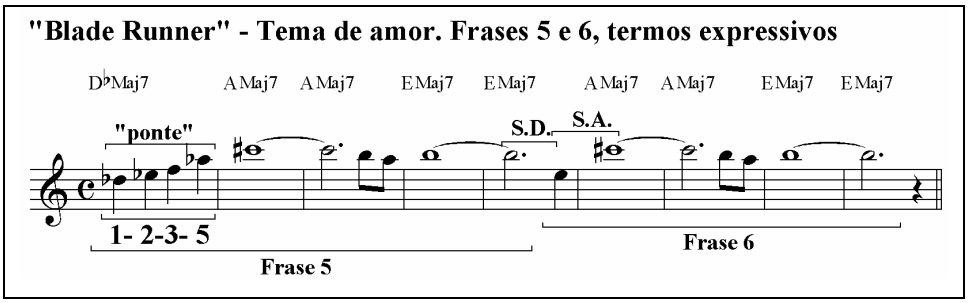


Figura 5.158: *Blade Runner*. Tema de amor: frases 5 e 6, termos expressivos.

Da mesma maneira procederemos com relação à análise dos termos expressivos da frase 7 e da segunda "ponte". Como já mencionado antes, a frase 7 é uma nova reiteração das frases 5 e 6, transposta uma oitava justa abaixo. A somatória da linha melódica da frase 7 com a da "ponte" resulta num movimento descendente no modo maior, de grande envergadura.

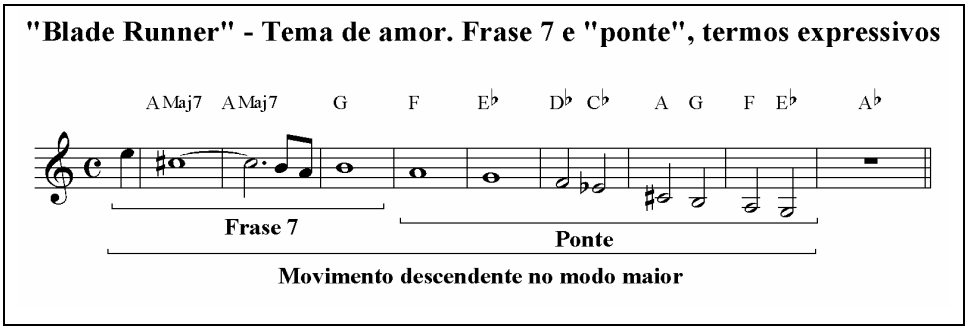



Figura 5.159: *Blade Runner*. Tema de amor: frase 7 e ponte, termos expressivos.

A tabela que segue resume os termos expressivos, os significados e as frases onde aparecem.

Tabela 5.16: *Blade Runner.* Tema de amor, resumo dos termos expressivos.

Termos expressivos	Significados agregados	Frases onde aparecem
Repetição de uma mesma nota.	Efeito de contínua excitação, sem ação. Expectativa.	Frases 1, 2, 3 e 4
Movimento 6-5 no modo maior	Expressa uma simples asserção de alegria.	Frases 1 e 2
Movimento 4-3 no modo maior	Expressa *pathos*, o patético.	Frase 3
Movimento 2-1	Expressa aprazível desejo.	Frase 4
Movimento ascendente 1-(2)-3-5 no modo maior	Expressão de uma alegria visível, manifesta.	Frase 5 ("ponte")
Salto descendente	Expressão de sentimentos submissos, como a consolação. Também expressa a repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Frase 5
Salto ascendente	Expressa paixão física. Também pode expressar violenta alegria, aspiração, protesto, triunfo ou medo, dependendo das tensões tonais envolvidas.	Frase 6
Movimento descendente no modo maior	Expressão de sentimento de prazer mais "introspectivo".	Frase 7 e "ponte"

Os termos expressivos manifestos no tema de amor do filme *Blade Runner* representam a situação emotiva do policial Rick Deckard. A excitação, a paixão e o desejo, sentimentos despertados ao conhecer Rachel.

A alegria e o prazer expressos pela descoberta que os sentimentos dela são recíprocos.

O *pathos*, a introspecção e a tristeza por conhecer o provável destino de Rachel: o extermínio. Ainda que ele não a "extermine", outro *Blade Runner* deverá fazê-lo.

STAR WARS II: O ATAQUE DOS CLONES

O último tema musical a ser analisado neste trabalho é de autoria de John Williams. Trata-se de "Across de Stars", tema de amor utilizado no filme ***Star Wars II: O Ataque dos Clones*** (*Star Wars II: Attack of the Clones*, 2002) dirigido por George Lucas.

Nesse episódio, o jovem Anakin Skywalker (Hayden Christensen) se tornou um talentoso aprendiz Jedi. Agora, ele enfrenta seu desafio mais difícil: escolher entre seu dever como Jedi e o amor proibido pela jovem princesa Padmé (Natalie Portman).

Decorrer do filme, podemos acompanhar várias cenas onde vemos o gradual envolvimento romântico entre os dois jovens, o conflito interno de Anakin e sua rebeldia cada vez mais evidente.

A cena final, aqui enfatizada, mostra a opção de Anakin e prenuncia como essa decisão influenciará o seu futuro. Ironicamente, ao escolher o amor e seguir cega e impulsivamente seus desejos, o jovem desobedece a um princípio Jedi. Dessa forma, Anakin dá o primeiro passo em direção ao lado negro da 'Força'.

"ACROSS THE STARS": CONVENÇÕES DO MELODRAMA

A melodia de "Across the stars" pode, em seu caráter, ser considerada como lírica. Porém, a análise mostra alguns antagonismos com relacionados às convenções que definem a melodia lírica.

Conforme descrito anteriormente, uma importante prerrogativa para a obtenção da melodia de "grande fôlego" é a irregularidade métrica, com a conseqüente irregularidade melódica, onde nenhuma frase é repetida, nem variada.

"Across the stars" apresenta irregularidade métrica, em parte reforçada pela alternância entre os compassos ternário simples e quaternário simples. No entanto, a

estrutura melódica é regular, apresentando frases organizadas em períodos, bem como repetição e variação dessas frases.

O adiamento da cadência V – I é uma das características da melodia lírica presente neste tema. O adiamento é obtido pelo uso de semicadências e pela sucessiva transposição ou modulação do material melódico principal a outras regiões tonais sem, no entanto, o uso de cadências perfeitas (V-I), com exceção da cadência final.

A harmonia se torna bastante enriquecida pela sistemática reapresentação do material temático principal em regiões tonais distintas, pelo encadeamento de acordes pertencentes a regiões tonais indiretas ou remotas, com uso de acordes de "côr".

Amplo uso da paleta orquestral: a instrumentação remonta à grande orquestra do final do século dezenove ou do início do século vinte, repleta de solos instrumentais.

O compasso ternário de valsa é predominante, com andamento um pouco mais acelerado, imprimindo um caráter "aflitivo", "urgente" ao tema.

Do ponto de vista da organização formal, "Across the stars" se assemelha a um tema com variações no que tange ao tratamento do tema principal, sendo, portanto, uma estrutura formal fechada, estrita. Isso corresponde à convenção dos Melodramas de emoções reprimidas.

No entanto, o padrão formal aqui é um pouco diferenciado, com fragmentos melódicos de caráter introdutório, uma seção contrastante e uma "ponte" que, de certa forma, rompem com a estrutura tradicional rígida.

Tal procedimento formal tende a corresponder com os eventos narrativos do filme: a relação secreta entre a princesa Padmé e jovem Anakin, que deve escolher entre a realização de um amor proibido ou o caminho Jedi. Esse conflito inicial corresponde às emoções reprimidas que gradualmente se libertam até a consumação do amor, na cena final do casamento entre os personagens.

"ACROSS THE STARS": ANÁLISE MUSICAL

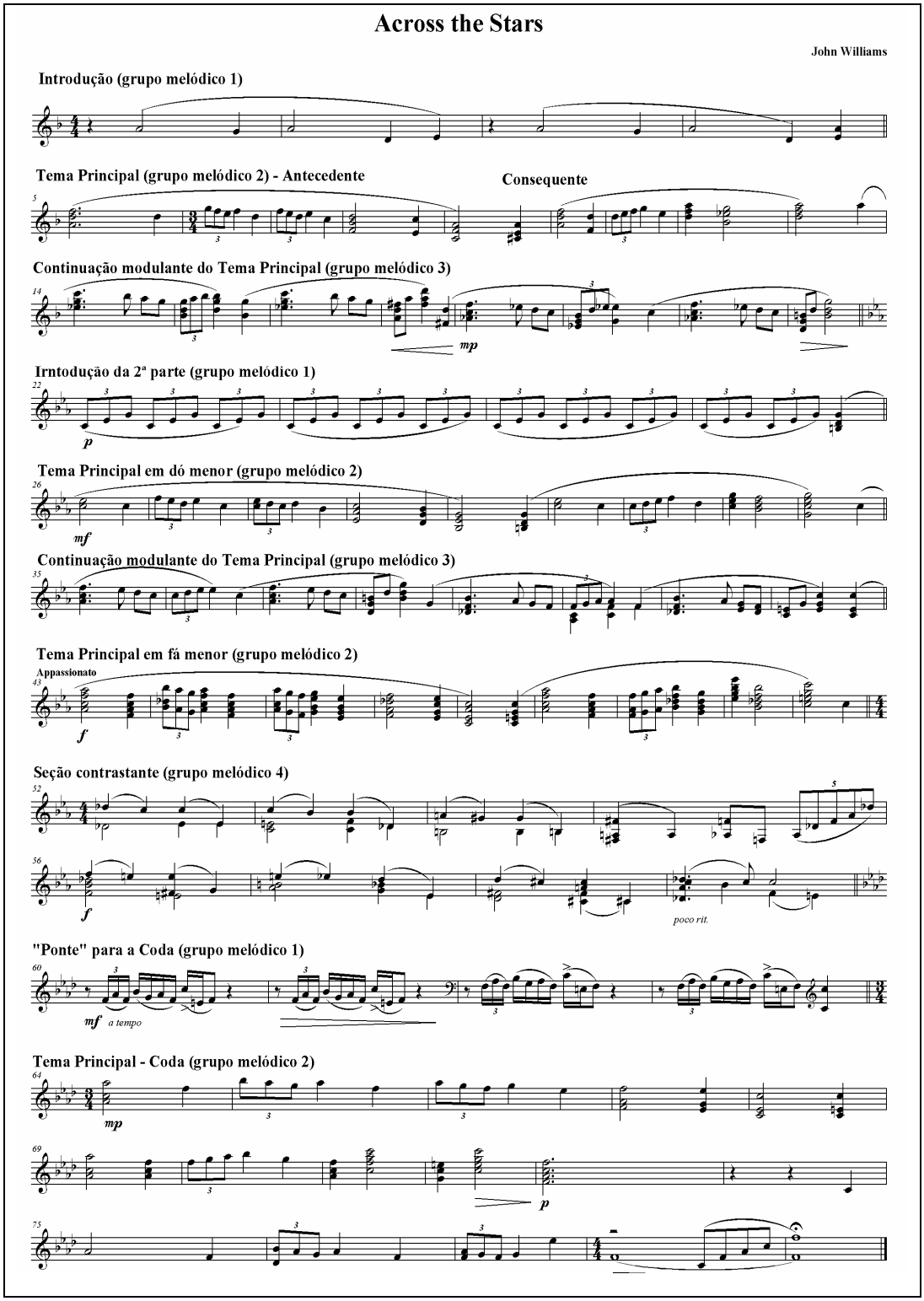



Figura 5.160: “Across the stars”: partitura completa.

A figura anterior (fig.5.160) mostra a linha melódica da peça inteira, indicando as partes e suas funções.

O tema "Across the stars" é dividido nesta análise em quatro grupos melódicos: o primeiro grupo com função introdutória; o segundo grupo, constituído pelo tema principal propriamente dito; o terceiro grupo, uma continuação do tema principal que tem por função as passagens modulatórias; e o quarto grupo, constituído de uma única seção em duas frases com função contrastante.

O primeiro grupo melódico, de função introdutória, apresenta três fragmentos, ou frases, de quatro compassos cada uma, que ocorrem em momentos distintos da peça. A primeira frase deste grupo, que vai do compasso 1 ao 4, tem a nítida função de introdução, determina o andamento e o caráter da peça e anuncia a tonalidade principal, ré menor.

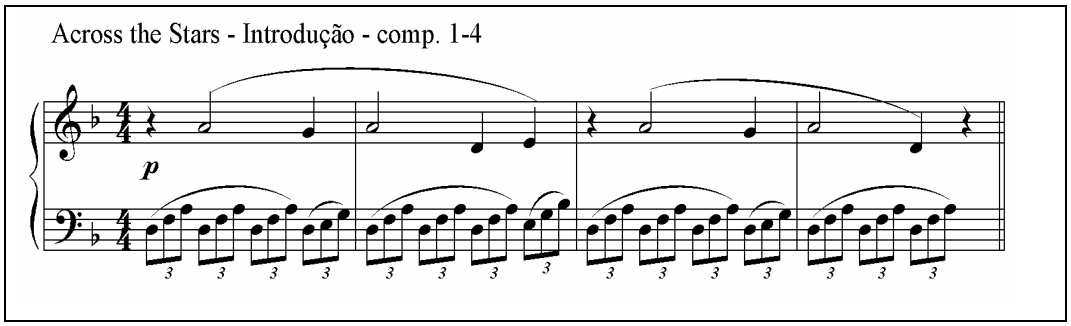


Figura 5.161: "Across the stars": introdução da parte A.

A outra frase que apresenta caráter introdutório cobre os compassos 22 ao 25 e realiza a preparação para a segunda parte da música, em dó menor.

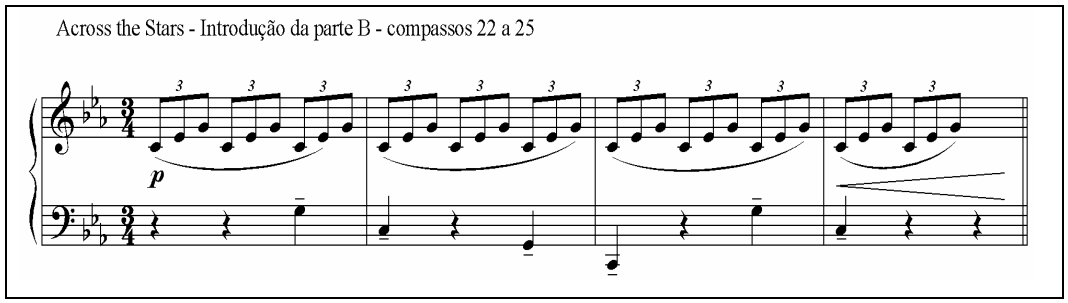


Figura 5.162: "Across the stars": introdução da parte B.

O terceiro e último fragmento deste grupo funciona como uma "ponte" que leva à última parte da música, a coda, que se estende do compasso 60 ao compasso 63, em fá menor.

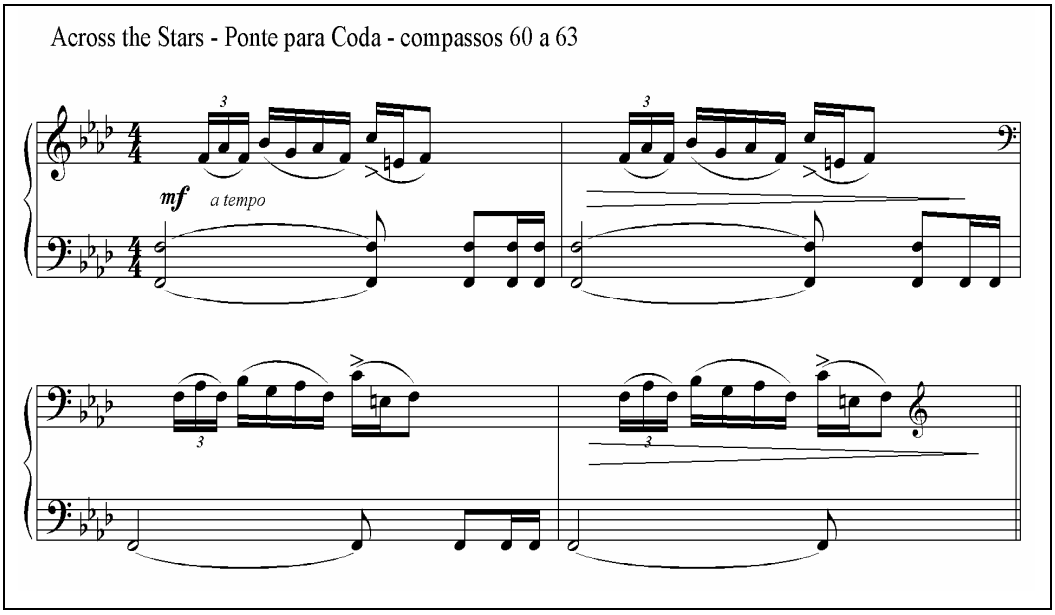


Figura 5.163: "Across the stars": ponte para coda.

Como podemos observar o material melódico do primeiro grupo é mais diversificado, não fazendo referência ao material melódico do tema principal.

O segundo grupo melódico constitui o tema principal estruturado na forma-período, segundo o conceito estabelecido por Schoenberg no livro *Fundamentos da Composição Musical*[114] e desenvolvido por Caplin em *Classical Form*[115]. Trata-se de um período irregular de duas frases: a primeira, chamada Antecedente, com 5 compassos, e a segunda, Conseqüente, de 4 compassos.

A frase Antecedente do tema principal fornece o material melódico sobre o qual todo o restante da peça está construído. A partir dela são feitas transposições a outras

[114] SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. Tradução: Eduardo Seincman. Páginas 47 a 105.
[115] CAPLIN, William E. *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn,Mozart and Beethoven.* New York: Oxford, 1998. Páginas 9 a 70.

tonalidades, variações e adaptações que visam a novas apresentações do material temático, a realização de transições e modulações, bem como de uma breve seção contrastante.

Dada a importância que a frase Antecedente tem na continuação da peça torna-se decisivo demonstrar sua construção.

O motivo inicial é composto por uma anacruse, a nota lá, seguida de salto ascendente de sexta menor, chegando à nota fá em tempo forte, seguida da nota ré, terça menor abaixo, conforme mostrado no exemplo abaixo.

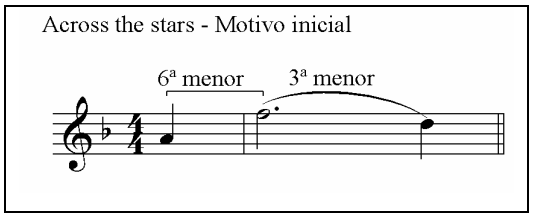


Figura 5.164: "Across the stars": motivo inicial.

Este intervalo de terça menor descendente será uma constante na construção desta e de outras frases. A continuação mostra uma primeira variação motívica de caráter rítmico e melódico desse intervalo, incluindo uma tercina a partir da nota sol, antecedendo o intervalo de terça em questão. Em seguida, temos uma transposição dessa primeira variação, num intervalo segunda maior abaixo, terminando nos dois últimos compassos com nova variação rítmico-melódica desse intervalo. Vale mencionar que o ritmo de tercina no primeiro tempo dos compassos 2 e 3 realiza um movimento de bordadura com a nota do segundo tempo, podendo ser reduzido a esta última nota. A figura 5.165 mostra a derivação motívica de cada compasso da frase Antecedente.

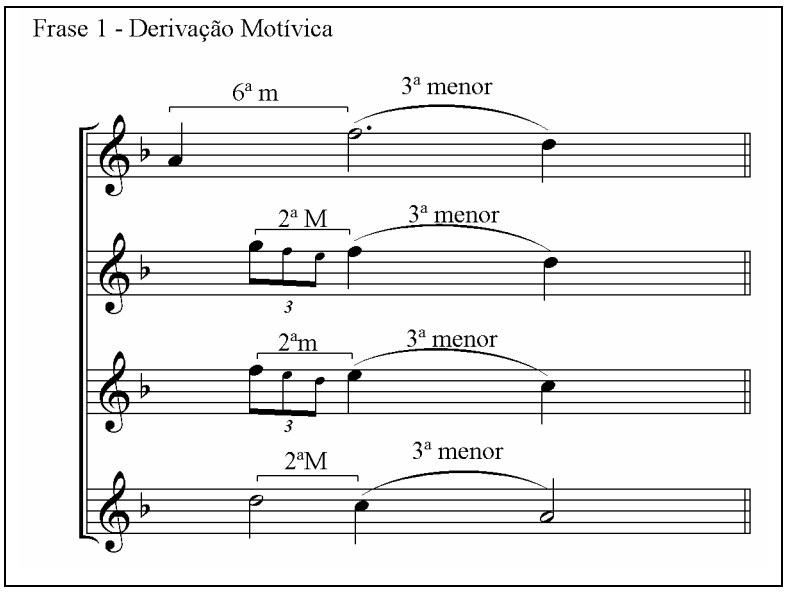


Figura 5.165: "Across the stars": frase 1, derivação motívica.

A figura 5.166 mostra o tema principal em forma-período, com as frases Antecedente e Conseqüente.

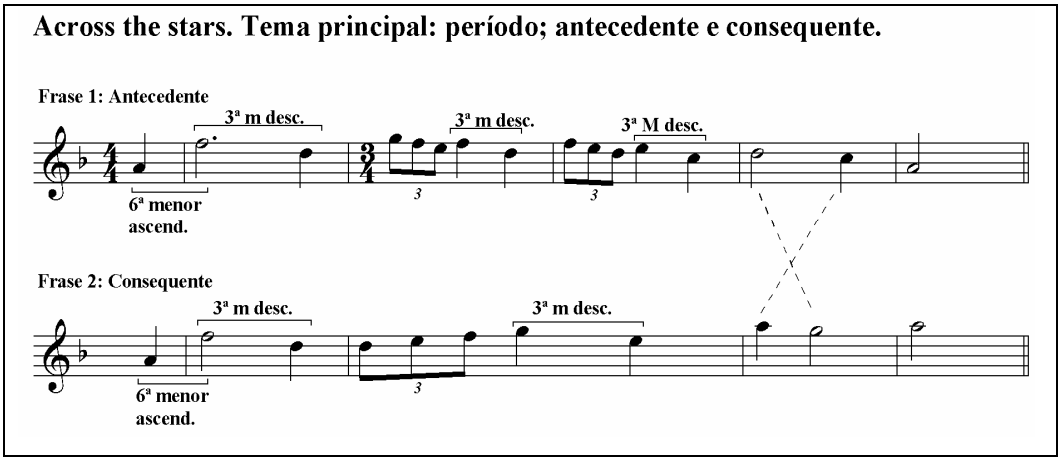



Figura 5.166: "Across the stars". Tema principal: período; antecedente e conseqüente.

Observando as duas frases do tema principal, notamos a semelhança entre elas e a derivação do Conseqüente a partir do Antecedente.

A figura 5.167 evidencia a importância da frase Antecedente apresentando novas recorrências da mesma ao longo da peça. Observe-se a manutenção praticamente integral da estrutura intervalar e rítmica da frase Antecedente original (frase 1).

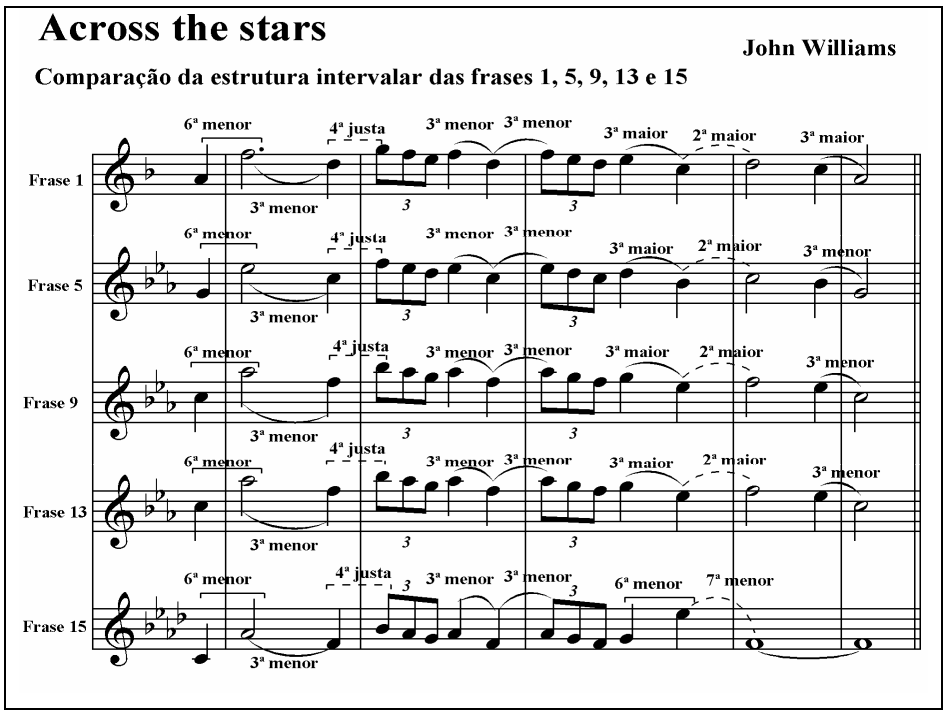


Figura 5.167: "Across the stars". Comparação da estrutura intervalar entre frases.

A frase 2, ou Conseqüente do tema principal, por sua vez, também é recorrente com manutenção intervalar e rítmica quase literal, como mostra a figura 5.168.

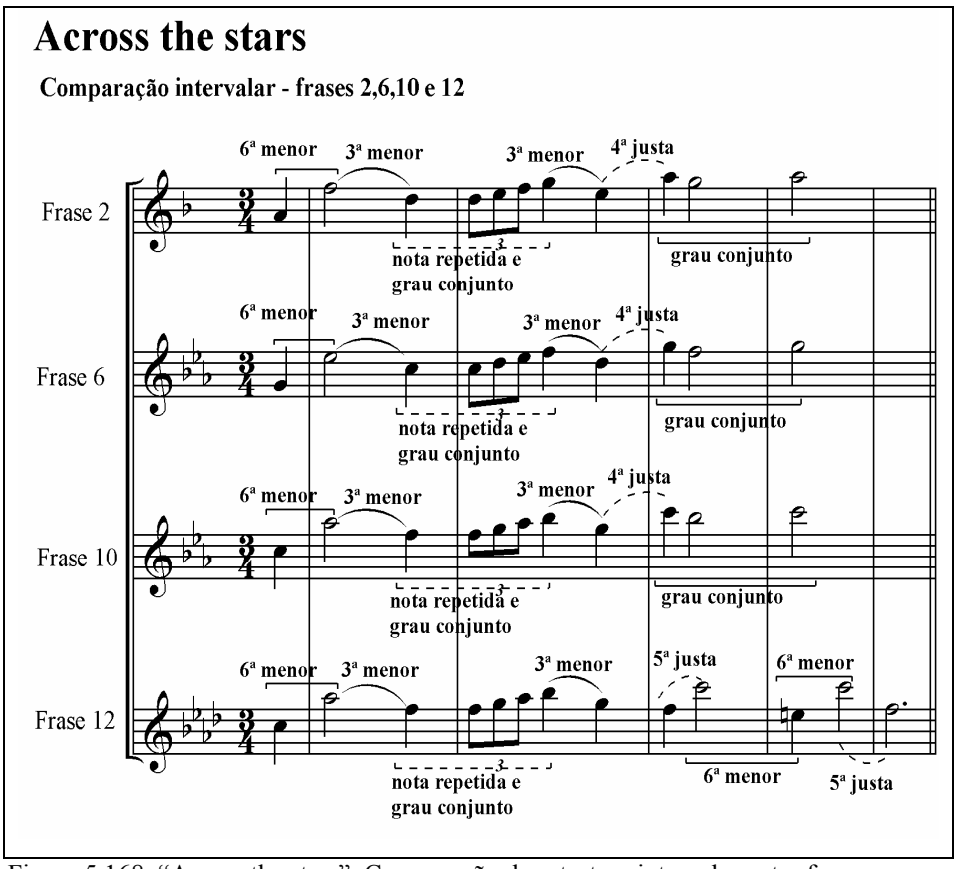


Figura 5.168: "Across the stars". Comparação da estrutura intervalar entre frases.

Nos dois casos, tanto Antecedente como Conseqüente estão adaptados a novas tonalidades com pequenas variantes rítmicas e intervalares.

A estrutura temática é organizada a partir de uma mesma idéia musical. Isso mostra a notável unidade estrutural da música composta por John Williams.

Por extensão, podemos afirmar que o conteúdo expressivo da idéia original permanece praticamente o mesmo no decorrer da peça, variando em detalhes ou, podemos dizer, matizes.

O terceiro grupo melódico, a continuação do tema principal, realiza a passagens modulatórias, como afirmamos anteriormente.

A figura 5.169, abaixo, mostra as duas primeiras frases pertencentes a este grupo. A frase 3 parte da tonalidade inicial do tema principal, ré menor, e transita pela região de sol menor terminando numa semicadência no acorde de ré maior. A frase 4 é uma

transposição da frase 3 num intervalo de quinta justa abaixo, portanto, na região de dó menor.

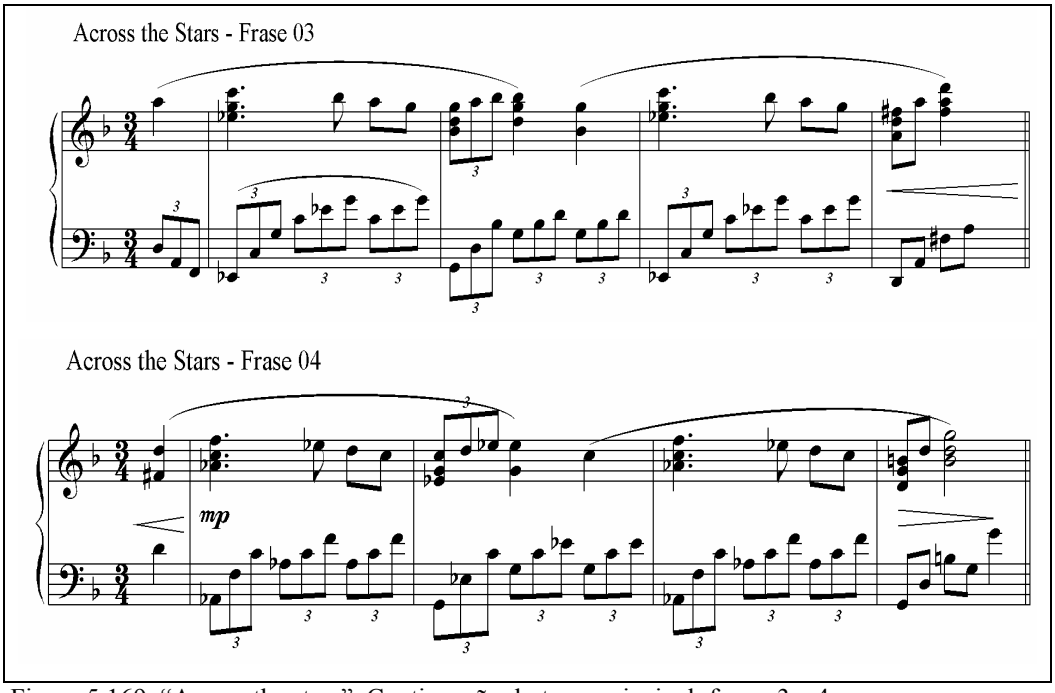



Figura 5.169: "Across the stars". Continuação do tema principal: frases 3 e 4.

Como já afirmamos, o último grupo apresentado nesta análise constitui de duas frases com função contrastante, abrangendo a seção que vai da anacruse do compasso 51 para o compasso 52 até o final do compasso 59 (fig. 5.170).

No sentido tradicional, não há um desenvolvimento propriamente dito, onde um ou mais elementos temáticos são manipulados, transformados e seqüenciados de acordo com uma progressão harmônica cambiante.

De fato, existem dois aspectos, nesta seção, pertinentes ao conceito de desenvolvimento tradicional: a reiteração do salto de sexta e a progressão harmônica oscilante. Porém, a simples repetição do salto de sexta, adaptado a uma harmonia oscilante subjacente, não nos parece suficiente para caracterizar um desenvolvimento no sentido estrito. Não há transformação, apenas transposição, e a harmonia não realiza uma modulação.

Sendo assim, podemos dizer que esta seção é uma espécie de "interlúdio" que utiliza harmonias cromáticas sem, no entanto, conduzir a uma nova região tonal, permanecendo em fá menor, região tonal estabelecida ao final da segunda parte e que permanecerá até o final da música.

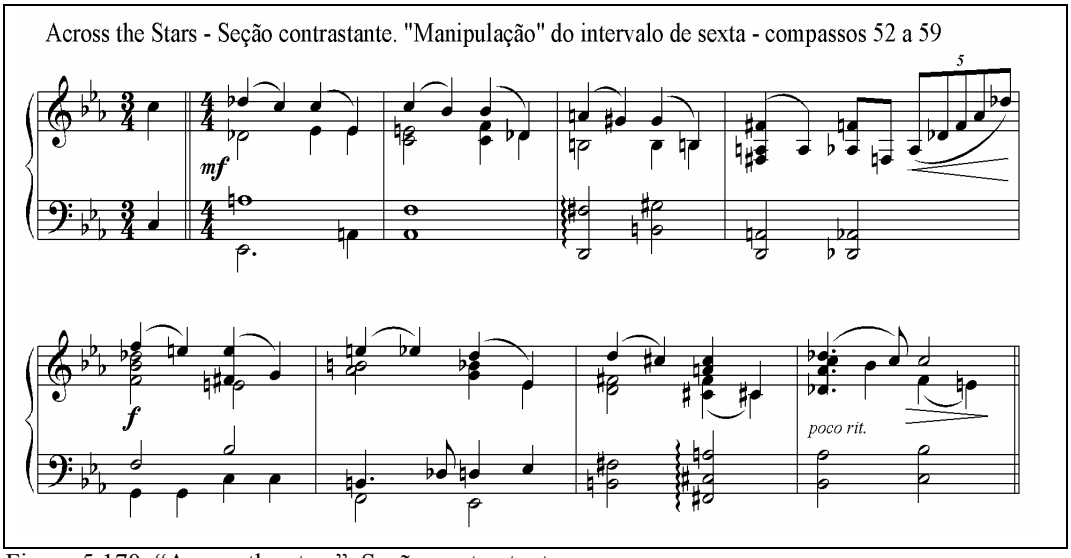



Figura 5.170: "Across the stars". Seção contrastante.

Apresentados os quatro grupos melódicos, suas funções e derivações motívicas, encerramos a análise estritamente musical e passaremos à análise das características expressivas da música.

"ACROSS THE STARS": ANÁLISE DOS TERMOS EXPRESSIVOS

A partir de agora, concentraremos nossa análise nos grupos melódicos 2 e 3, onde encontramos o tema principal e sua continuação que, como já mencionamos, constituem o cerne estrutural e expressivo da música.

A figura 5.171 exibe a frase 1 (Antecedente) com os seguintes termos expressivos, todos no modo menor: movimentos 5-3-1, 1-3-1, 1-3-2-1, todos no modo menor.

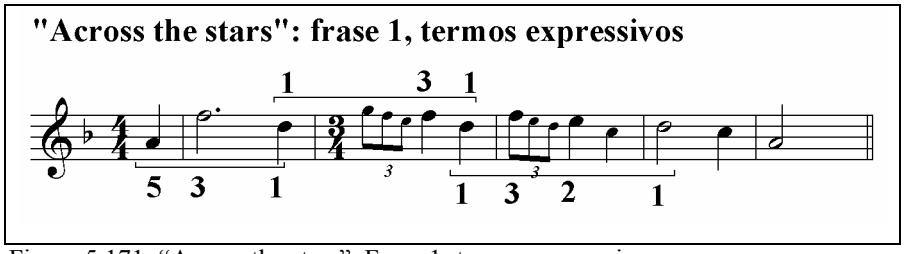



Figura 5.171: “Across the stars”. Frase 1: termos expressivos.

A frase Conseqüente do tema principal apresenta somente o movimento em arco 5-3-1 no modo menor.

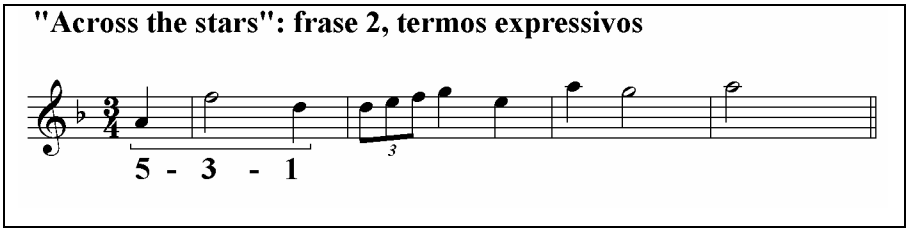



Figura 5.172: “Across the stars”. Frase 2: termos expressivos.

A frase 3 apresenta o movimento 8-7-6-5 sobre o acorde de Dó menor por duas vezes, e o movimento 1-2-3-1 sobre o acorde de Sol menor.

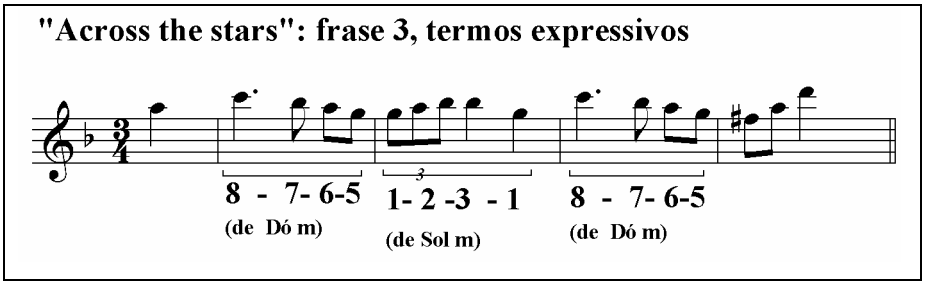


Figura 5.173: “Across the stars”. Frase 3: termos expressivos.

Os termos expressivos da frase 4 são similares aos da frase 3, visto que a frase 4 é uma transposição da frase 3 num intervalo de quinta justa abaixo.

Assim, a frase 4 apresenta o movimento 8-7-6-5 sobre um acorde de Fá menor por duas vezes e um movimento 1-3-1 sobre um acorde de Dó menor (figura 5.174).

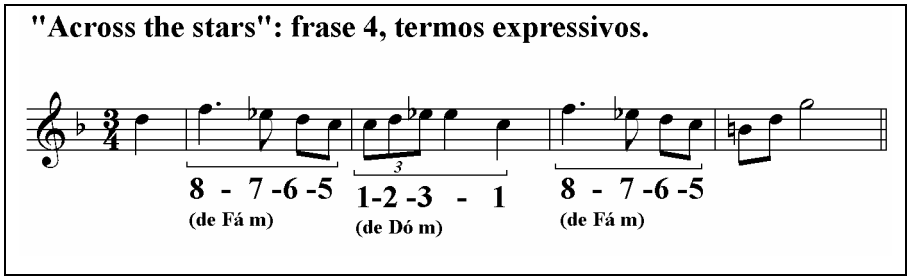



Figura 5.174: "Across the stars". Frase 4: termos expressivos.

Como foi demonstrado na análise motívica acima, este tema é construído basicamente sobre estas quatro frases analisadas aqui.

As outras partes principais desse tema são transposições dessas frases a outras regiões tonais, mantendo-se as mesmas relações harmônicas e intervalares.

Assim, evitaremos a exaustiva repetição do que já foi dito até aqui.

Como de praxe neste trabalho, apresentamos a tabela que resume os termos expressivos do tema "Across the Stars".

Tabela 5.17: "Across the stars": resumo dos termos expressivos.

Termos expressivos	Significados agregados	Frases onde aparecem
5-3-1, em arco, menor	Transmite o sentimento de uma passional irrupção, explosão de dor, que não protesta mais, mas que cai na aceitação – um fluxo e refluxo de aflição, tristeza. Não sendo nem um completo protesto, nem uma completa aceitação, tem um efeito de inquieta tristeza.	Frases 1 e 2.
1-(2)-3-1, menor	Expressa pensamentos mórbidos, uma obsessão com sentimentos tristes, um medo de armadilhas, ou um sentido de inescapável perdição, especialmente quando é repetida várias vezes.	Frase 1, 3 e 4.
8-7-6-5, menor	Expressa claramente uma emoção dolorosa interna, uma aceitação de, ou complacente tristeza; sofrimento passivo; e o desespero conectado com morte.	Frases 1, 3 e 4.
1-2-3-4-5, menor	Expressa um aparente, visível, externo sentimento de dor – uma asserção de tristeza, uma queixa, um protesto contra o infortúnio.	Frase 2.
Salto descendente	Expressão de sentimentos submissos, como a consolação. Também expressa a repentina aceitação da tristeza ou submissão ao desespero.	Introdução; entre frases 3 e 4; 6 e 7; 7 e 8
Salto ascendente	Expressa paixão física. Também pode expressar violenta alegria, aspiração, protesto, triunfo ou medo, dependendo das tensões tonais envolvidas.	Frases 1,2, 5, 6, 9, 10,1 1, 12 e 13

O tema “Across the Stars” possui um caráter apaixonado e heróico, as mesmas características do voluntarioso Anakin. Ele tem bravura, é passional! E utilizará sua força para colocar seu desejo acima de tudo. A última cena desse episódio mostra o casamento secreto entre os dois jovens. A música impinge à cena esse caráter heróico, passional, ao mesmo tempo em que percebemos a imprudência desse ato.

Todas as características expressivas acima descritas corroboram com a condição do jovem Anakin: a escolha entre a realização de um amor proibido ou o caminho Jedi. Esse conflito o levará da alegria do amor a um sentimento de tristeza, inconformismo, sofrimento e, finalmente, morte.

Ressaltamos que o final feliz para o amor de Anakin e Padmé está restrito a este episódio, mas que tem conseqüências trágicas e muito importantes para o desenvolvimento da saga *“Star Wars”*.

Capítulo 6. Considerações finais

A análise de partituras dos temas de amor possibilitou a descoberta de aspectos da construção musical, como a estrutura melódico-motívica e a estrutura fraseológica, que podem ser identificados como "convenções" melódicas utilizadas na representação musical de emoções e/ou sentimentos que contribuem na construção audiovisual de cenas relacionadas ao amor.

Essas convenções melódicas, chamadas por Deryck Cooke de termos expressivos, contribuem para a expressão emocional das cenas românticas dos filmes aqui analisados, independentemente desses filmes pertencerem ao gênero Melodrama ou não.

Nessas considerações finais oferecemos comentários que interpretam os significados dos principais termos expressivos encontrados nas análises das cenas dos filmes selecionados, observando como sua presença como convenção melódica agrega um significado expressivo a tais cenas.

Ao mesmo tempo, esses comentários fazem um levantamento de quantas vezes e em quais filmes um determinado movimento melódico ou, termo expressivo, aparece.

MOVIMENTO ASCENDENTE 1 – (2) – 3 – (4) – 5 NO MODO MAIOR

Usado para expressar ou representar um sentimento de visível, ativa, assertiva emoção de alegria.

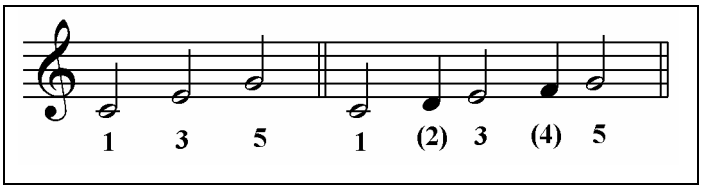


Figura 6.1. Movimento ascendente 1-3-5 no modo maior.

Está presente nos seguintes filmes: "Em algum lugar do passado", "Laura", "Casablanca", "Bonequinha de Luxo", "Moscou contra 007" e "Blade Runner".

De maneira geral, a alegria se manifesta na realização do encontro (ou reencontro) amoroso que ocorre em todos os filmes citados.

No entanto, dada a considerável disparidade entre esses filmes, tal alegria se manifesta em situações diferentes, com desdobramentos por vezes contrários.

No filme "Em algum lugar do passado" o reencontro amoroso ocorre num fantástico retorno ao passado, que é seguido de morte em virtude da separação e um novo re-encontro no além-vida.

Em "Casablanca" o reencontro é acidental em meio a uma fuga causada pela Segunda Guerra. A alegria aqui é momentânea: o reencontro amoroso é interrompido por nova separação ao final da estória.

Em "Laura" a alegria do encontro amoroso é, de certa forma, inesperada. O amor do Detetive Mark McPherson por Laura é quase platônico. Ele se apaixona por uma mulher "morta", que ele reconstrói a partir de uma imagem e de informações de terceiros.

Nos três últimos filmes indicados, "Bonequinha de Luxo", "Moscou contra 007" e "Blade Runner", a alegria é expressa pelo encontro amoroso que ocorre no desfecho de cada filme, embora pertençam a gêneros fílmicos totalmente diferentes.

MOVIMENTO ASCENDENTE 5 – 1 –(2) – 3 NO MODO MAIOR

Em geral, podemos dizer que o movimento anterior 1-3-5, que se distancia da tônica, expressa uma alegria mais no sentido de exuberância, triunfo ou aspiração, enquanto que o movimento 5-1-3, objetivando a terça maior, é mais expressivo da alegria pura e simples.

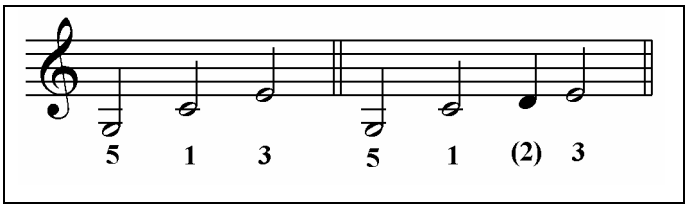


Figura 6.2. Movimento ascendente 5-1-3 no modo maior.

Está presente nos seguintes filmes: em “Cinema Paradiso” e “Branca de neve e os sete anões”. A diferença entre os filmes está na localização temporal desta alegria pura e simples.

Em “Cinema Paradiso” a alegria faz parte do passado, às reminiscências de Salvatore de seu romance com Elena.

Em “Branca de neve e os sete anões” a alegria aponta para o futuro, para a realização de final feliz.

MOVIMENTO ASCENDENTE 1 –(2)- 3 –(4)– 5 NO MODO MENOR

Expressa um manifesto, externo, sentimento de dor – uma asserção de tristeza, uma queixa, um protesto contra o infortúnio.

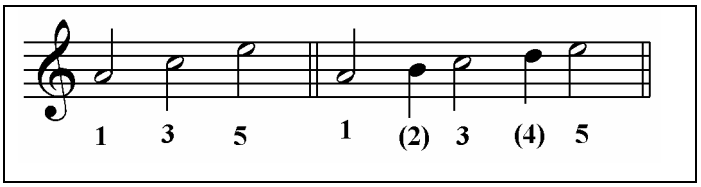


Figura 6.3. Movimento ascendente 1-3-5 no modo menor.

Está presente nos seguintes filmes: “Vertigo”, “Casablanca”, “Os girassóis da Rússia”, “Branca de Neve e os sete anões”, “Moscou contra 007” e “Star Wars II: O ataque dos clones”.

Novamente a expressão de dor se diferencia pela localização temporal na narrativa.

Em “Vertigo”, “Casablanca” e “Os girassóis da Rússia” a expressão de dor, causada pela separação final dos amantes, é a conseqüência última dessas narrativas. A dor é o desfecho da estória.

Em “Branca de Neve e os sete anões” e “Moscou contra 007” o sentimento de dor constitui uma etapa intermediária da narrativa, necessária para a articulação do final feliz.

Em “Star Wars II: O ataque dos clones”, apesar final deste episódio indicar um aparente final feliz, a expressão de dor é anunciada, futura, como uma premonição, que se realizará no episódio seguinte da saga. Essa dor, marcada pela separação do jovem casal e pela morte de Padmé, determinará o destino do jovem Anakin Skywalker.

MOVIMENTO ASCENDENTE 5 – 1 –(2)- 3 NO MODO MENOR

Expressa a tragédia pura, objetivando a terça menor. Um forte sentimento de coragem, no qual audazmente reconhece a existência da tragédia e salta para frente (para cima) até o foco dela.

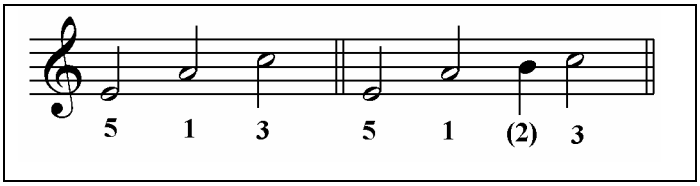


Figura 6.4. Movimento ascendente 5-1-3 no modo menor.

Está presente nos seguintes filmes: “O Poderoso Chefão”, “Os Girassóis da Rússia”, “Verão de 42” e “Moscou contra 007”.

No filme “ O Poderoso Chefão”, como mencionado antes, o personagem central, Michael Corleone (Al Pacino) tem um destino trágico. Inicialmente, ele pretendia uma vida honesta, mas se torna o “padrinho” *Don* Corleone “contra a sua vontade” e suas aspirações. Para salvar a si mesmo e a seus entes queridos, ele é “forçado” a assumir algo que não desejava. Michael é marcado pela dor e pela angústia causadas pela tragédia que o destino lhe impôs. Ao mesmo tempo, coragem para enfrentar seu “trágico” destino, pois não há outra escolha.

Em “Os Girassóis da Rússia”, a personagem Giovanna (Sophia Loren) passa por tragédia diferente: o paradeiro do marido após a Segunda Guerra. Antonio (Marcello Mastroianni) está perdido ou morto? Ela encontra coragem para enfrentar esta tragédia, empreendendo uma viagem à Rússia em busca de uma resposta. Em toda a estória, a

ausência do marido, a dúvida e a procura interminável deixam suas marcas: Giovanna é uma personagem aflita, angustiada, triste e desesperada.

Ao final, resta o sofrimento passivo que aceita a fatalidade: Giovanna descobre amargamente que todo seu esforço e sua coragem foram em vão.

No filme "Verão de 42", a expressão da tragédia se manifesta de duas formas: primeiro, para Dorothy (Jennifer O'Neill) pela a morte de seu marido, depois, para Hermie (Gary Grimes) que é abandonado por Dorothy após a única noite de amor juntos. Esse fato é confirmado no final do filme, no qual ouvimos a voz "over" de Hermie, reforçando a ação em "flash-back".

Embora o termo expressivo da tragédia esteja presente no tema de amor do filme "Moscou contra 007", não há na estória nenhum momento que sugira a tragédia. Pelo contrário. Após todos os percalços articulados pela narrativa de filmes desse gênero, tudo termina bem. Não há tragédia, mas triunfo.

Podemos inferir neste caso, que o termo expressivo em questão não contribui com seu significado agregado.

MOVIMENTO DESCENDENTE 5 –(4)- 3 –(2)- 1 NO MODO MAIOR

Transmite um sentido de experimentar a alegria passivamente, isto é, aceitando ou acolhendo as bençõe, o alívio, a consolação, a confiança restabelecida ou o preenchimento, junto com um sentimento de 'ter chegado em casa'.

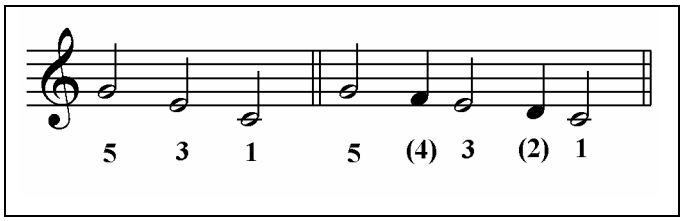


Figura 6.5. Movimento descendente 5-3-1 no modo maior.

Está presente nos seguintes filmes: "Casablanca", "Verão de 42", "Branca de Neve e os Sete Anões", "Bonequinha de Luxo" e "Moscou contra 007".

Em “Casablanca”, a expressão de alegria passiva, de aceitação do conforto está presente em alguns pontos da canção “As time goes by”. Esta expressão aparece no ponto culminante da primeira parte da canção, que na primeira estrofe tem os seguintes versos: *The fundamental things apply /As time goes by* (As coisas fundamentais se adaptam/ Com o passar do tempo). E, na segunda estrofe: *No matter what the future brings / As time goes by* (Não importa o que o futuro traga/ Com o passar do tempo).

A expressão de alegria passiva coincide tanto com os versos da canção, como está de pleno acordo com os acontecimentos da última cena do filme: a despedida entre Rick e Ilsa no aeroporto. Com forte teor passional, esta cena mostra a separação do casal e, se não é a exata expressão de uma alegria passiva, também não é a de dor profunda, mas de resignação, de aceitação reconfortante.

No filme “Verão de 42”, o termo expressivo musical representando a alegria passiva corrobora com a gradativa aproximação entre Hermie e Dorothy. Ele ganha, aos poucos, a confiança da amada, e com isso, experimenta a alegria passivamente, se submete aos seus próprios sentimentos e aos desejos de Dorothy.

Em “Branca de Neve e os Sete Anões”, o termo musical é a representação musical do alívio e da confiança restabelecida junto com um sentimento de ‘ter chegado em casa’, corresponde ao fragmento musical cuja letra é “*Someday when my dreams come true*” (Algum dia, quando meus sonhos serão verdade). A expressão é esperança, confiança em que tudo terminará bem. De fato, é o que ocorre ao final dessa estória.

Em “Bonequinha de Luxo” a expressão de alegria passiva acompanha os seguintes versos da canção “Moon River”: “*Oh dream maker, you heart breaker, wherever you’re going I’m goin’ your way*” (Oh, fabricante de sonhos, você partiu meu coração, aonde você for eu seguirei seu caminho). Fica claro pelos versos que, apesar da tristeza de um coração partido, existe a disposição em se “deixar levar”, passivamente, no caminho traçado pelo “fabricante de sonhos”, em busca da alegria que virá ao final da estória.

Esta é a posição da personagem Holly, durante toda a narrativa.

Vale lembrar que “Moon River” é cantada por Holly a certa altura da estória, caracterizando esta canção como a representação musical da personagem.

No filme “Moscou contra 007”, novamente encontramos a expressão representando o alívio e a confiança restabelecida junto com um sentimento de ‘ter chegado em casa’, ou, neste caso, da missão cunprida.

Relembramos a cena final, sublinhada pelo tema de amor, na qual Bond e Tatiana, após ter vencido seus inimigos e conseguir o Lektor para o governo inglês, fazem um romântico passeio de barco no Grande Canal de Veneza.

MOVIMENTO DESCENDENTE 5 –(4)- 3 –(2)- 1 NO MODO MENOR

Usado para expressar uma ‘dolorosa emoção interna, num contexto de finalidade: aceitação de, ou submissão à aflição, tristeza; abatimento e depressão; sofrimento passivo; e o desespero conectado com morte.

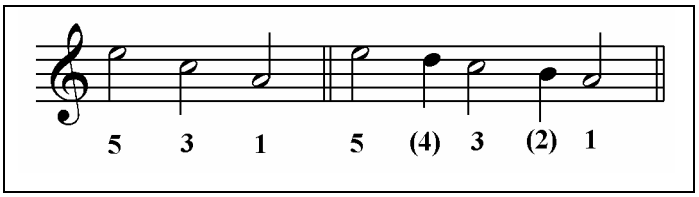


Figura 6.6. Movimento descendente 5-3-1 no modo menor.

Está presente nos seguintes filmes: “Romeu e Julieta”, “Em algum lugar do passado”, “Doutor Jivago”, “Os girassóis da Rússia” e “Moscou contra 007”.

Nos filmes “Romeu e Julieta” e “Em algum lugar do passado” o termo é a expressão de dor, tristeza, depressão e desespero conectado com morte. Tal expressão é o principal traço dessas narrativas. Em ambos os filmes, os personagens sofrem em busca da realização do amor e quando aparentemente conseguem seu objetivo, há uma guinada na narrativa cujo desfecho é a morte.

Em “Doutor Jivago” e “Os girassóis da Rússia” o termo expressivo referido é a representação da aceitação de, ou submissão à aflição e à tristeza e do sofrimento passivo. Nos dois filmes, o final da estória mostra o par romântico infeliz, separado por circunstâncias diversas. No entanto, os amantes aceitam e se submetem a esta condição.

Novamente, no filme "Moscou contra 007" não encontramos na narrativa nenhum momento que possa ser enfatizado por qualquer significado agregado por este termo expressivo. As cenas onde ocorre algum tipo de "tristeza" ou "sofrimento" são circunstanciais, periféricas à narrativa e ocorrem sem o acompanhamento do tema de amor e, portanto, sem esta ênfase de significado.

MOVIMENTO EM ARCO 5 – 3 –(2)- 1 NO MODO MENOR

Transmite o sentimento de uma passional irrupção, explosão de dor, um fluxo e refluxo de aflição, tristeza. Não sendo nem um completo protesto, nem uma completa aceitação, tem um efeito de inquieta tristeza.

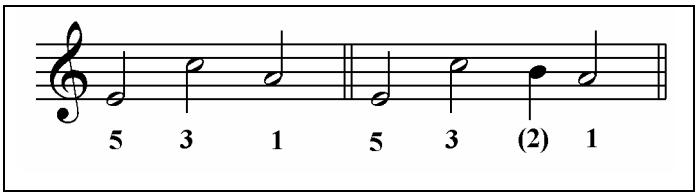


Figura 6.7. Movimento em arco 5-3-1 no modo menor.

Está presente nos seguintes filmes: "Doutor Jivago", "Verão de 42" e "Star Wars II: O Ataque dos Clones".

No filme "Doutor Jivago" o fluxo e refluxo de aflição e tristeza é concomitante aos momentos de separação e reencontro entre os personagens Jivago e Lara, até a separação definitiva, ao final do filme.

Em "Verão de 42" o efeito de inquietante tristeza se manifesta antes do encontro amoroso entre Hermie e Dorothy e ao final do filme, após a separação definitiva dos amantes, no comentário final, voz "over", do personagem Hermie já adulto.

No episódio "Star Wars II: O Ataque dos Clones", o efeito de fluxo e refluxo de aflição e tristeza está entrelaçado discretamente nas cenas envolvendo o jovem casal. O efeito resulta do dilema entre a realização de um amor proibido ou o caminho Jedi. Esse conflito alterna entre a alegria do amor e o sentimento de tristeza.

MOVIMENTO 1 – (2) – 3 – (2) – 1 NO MODO MENOR

Usado para expressar pensamentos mórbidos, uma obsessão com sentimentos tristes, um medo de armadilhas, ou um sentido de inescapável perdição, especialmente quando é repetida várias vezes.

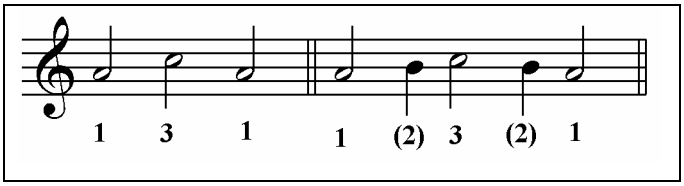


Figura 6.8. Movimento 1-3-1 no modo menor.

Está presente nos seguintes filmes: "Romeu e Julieta", "Love Story – Uma estória de amor", "Laura", "O Poderoso Chefão", "Casablanca", "Os Girassóis da Rússia", "Moscou contra 007" e "Star Wars II: O Ataque dos Clones".

Em "Romeu e Julieta" este movimento expressa um sentido de inescapável perdição, uma vez que os dois jovens sabem que a rivalidade entre suas famílias impedirá a realização plena do seu amor. Eles se amam e se casam às escondidas e planejam uma saída cujo resultado é a morte.

No filme "Love Story – Uma estória de amor" o mesmo sentido de inescapável perdição se manifesta logo ao início, com a voz "over" do personagem Oliver antecipando o desfecho trágico de Jennifer. Esse sentido é confirmado ao longo da narrativa, numa espécie "ciclo" que se repete com o surgimento de um novo problema a cada obstáculo superado (oposição familiar, dificuldades financeiras), culminando com o desfecho trágico de Jennifer.

Em "Laura", diferentemente, o termo expressivo é representativo de pensamentos mórbidos ou obsessão com sentimentos tristes, que gradativamente tomam conta do detetive Mc Pherson. A reconstrução mental de Laura transforma o seu desejo em obsessão! Mas ela está "morta", e isso o leva a um sentimento de angústia, de dor e tristeza.

No filme "O Poderoso Chefão", novamente interpretamos este movimento como expressão de um sentido de inescapável perdição. Conforme já comentamos anteriormente, o personagem Michael Corleone tenta escapar da tradição criminosa de sua

família. No entanto, a cada tentativa fugaz de uma vida honesta, algo acontece e o atira novamente ao mundo do crime, como se ele fosse predestinado àquela vida.

Este termo é usado para expressar pensamentos mórbidos ou obsessão com sentimentos tristes representada nos filmes "Casablanca" e "Os Girassóis da Rússia". Em ambos os filmes temos uma estória de amor interrompida num passado não muito distante. Em "Casablanca", a possibilidade de retorno do amor passado é casual e essa situação traz à tona a mágoa e a tristeza provocadas pelo rompimento amoroso anterior.

Em "Os Girassóis da Rússia", a obsessão com sentimentos tristes se coloca na medida em que a personagem Giovanna procura conhecer o paradeiro de seu marido desaparecido no "front" durante a Segunda Guerra. A dúvida inicial (se ele está vivo ou morto), seguida pela procura incansável, numa viagem por um país estranho e, finalmente, o amargo desfecho, tudo isso, marca a personagem com obsessiva tristeza.

No filme "Moscou contra 007" o termo é mais bem interpretado como a expressão de um medo de armadilhas. Trata-se de um filme de espionagem, afinal, onde as armadilhas, inclusive amorosas, são uma constante.

Em "Star Wars II: O Ataque dos Clones" o movimento em questão é interpretado como uma obsessão com sentimentos tristes associado a um sentido de inescapável perdição. O amor de Anakin e Padmé é entrelaçado por sentimentos tristes trazidos pelo dilema do jovem Anakin: a escolha entre o amor proibido e o caminho Jedi. Esse conflito o levará do amor à obsessão por sentimentos tristes, ao inconformismo, sofrimento e, finalmente, morte, que dão o sentido de inescapável perdição.

MOVIMENTO (5) – 6 – 5 NO MODO MAIOR

Nos casos nos quais a sexta maior é harmonizada como a terça maior do acorde subdominante, e o efeito é de uma simples asserção de alegria.

A forma mais comum da progressão (5)-6-5, a *appoggiatura* 6-5 sobre a nota dominante, produz um efeito de erupção de prazeroso desejo.

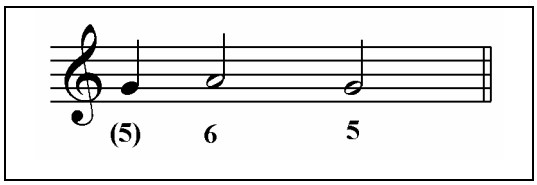



Figura 6.9. Movimento (5)-6-5 no modo maior.

Está presente nos seguintes filmes: “Laura”, “Casablanca”,“Doutor Jivago”, “Cinema Paradiso” e “Blade Runner - O caçador de Andróides”.

No filme “Laura”, o termo expressivo é interpretado como a expressão de um desejo que gradativamente toma conta do detetive Mc Pherson conforme ele “reconstrói” Laura mentalmente.

Em “Casablanca”, o sentido de desejo gradativo renasce após o reencontro de Rick e Ilsa. Esse desejo cresce ao ponto de Ilsa resolver fugir de Casablanca com Rick, abandonando o marido Victor. Isso só não acontece porque Rick, numa atitude “heróica”, renuncia ao amor de Ilsa para salvar Victor.

No filme “Doutor Jivago”, a expressão retrata o desejo mútuo entre Jivago e Lara. Vale lembrar que Lara, além de amante é a musa inspiradora do médico-poeta.

Em “Cinema Paradiso” o desejo é expresso especialmente na cena descrita anteriormente neste trabalho. Nesta cena, o personagem Salvatore aguarda ansiosamente que seu amor seja correspondido por Elena, ficando de prontidão sob a janela da mesma, à espera de um sinal que traduza a aceitação dele, pela amada.

O desejo se manifesta pela primeira vez no filme “Blade Runner - O caçador de Andróides”, imediatamente quando o policial Rick Deckard conhece Rachel, um andróide quase perfeito. Esse desejo se intensifica conforme Rick descobre que os sentimentos de Rachel são recíprocos, culminando na cena de amor analisada neste trabalho.

MOVIMENTO (5) – 6 – 5 NO MODO MENOR

A principal e quase que única função expressiva da sexta menor é atuar como uma *appoggiatura* sobre a dominante, dando o efeito de uma erupção de angústia.

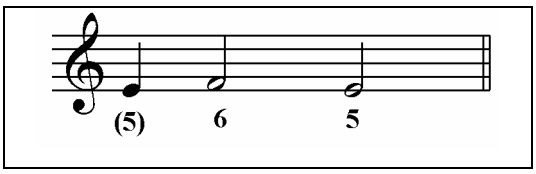


Figura 6.10. Movimento (5)-6-5 no modo menor.

Está presente nos seguintes filmes: “Love Story – Uma estória de amor”, “Vertigo”, “Laura”, “O Poderoso Chefão”, “Doutor Jivago”, “Os Girassóis da Rússia”, “Verão de 42”, “Branca de Neve e os Sete Anões” e “Moscou contra 007”.

No filme “Love Story – Uma estória de amor”, o tom angustiado é colocado logo ao início da estória com a voz “over” do personagem Oliver indagando sobre o que poderia ser dito a respeito de uma jovem que morre precocemente, sua amada Jenny.

Em “Vertigo”, primeiramente, o termo expressivo retrata a angústia do personagem Scottie que se acentua após a “primeira morte” de Madeleine. Ao encontrar Judy, uma jovem muito parecida com Madeleine (na verdade, as duas mulheres são uma mesma pessoa envolvida numa trama de farsa e assassinato), ele tenta “reconstruir” Madeleine para reencontrar seu amor. Nesse processo de “reconstrução”, Judy que se apaixonara por Scottie, também se angustia na medida em que tenta convencê-lo a amá-la como ela é.

No filme “Laura” a expressão de angústia se aproxima daquela manifesta em “Vertigo”. Conforme o detetive Mc Pherson “reconstrói” Laura mentalmente, o seu desejo se torna cada vez mais obsessivo, o que o leva a um sentimento de angústia pela impossibilidade da realização do amor, pois Laura está morta.

O termo também expressa a angústia no filme “O Poderoso Chefão”. O personagem Michael se torna *Don* Corleone “contra a sua vontade” e suas aspirações. Ele é marcado pela dor e pela angústia causadas pela tragédia que o destino lhe impôs. Ao mesmo tempo, esse personagem encontra coragem para enfrentar seu “trágico” destino, pois não há outra escolha.

Nos filmes “Doutor Jivago”, “Os Girassóis da Rússia” e “Verão de 42” o movimento em questão expressa angústia causada pela separação dos amantes: em “Doutor

Jivago", o principal protagonista permanece na Rússia permitindo que Lara fuja dos acontecimentos que estremeceram seu país durante a Revolução Bolchevique.

Em "Os Girassóis da Rússia" a angústia marca a personagem Giovanna: a dúvida inicial, a busca pelo marido e o final não menos angustiante pela descoberta que ele tem outra esposa.

No filme "Verão de 42", a expressão de angústia também acompanha o jovem Hermie: a angústia de tentar se relacionar com uma mulher casada e que mal o conhece; a angústia na manhã após a primeira noite de amor entre Hermie e Dorothy, na qual ele é abandonado; e, finalmente, o angustiado comentário final, feito pela voz "over" de Hermie, já adulto.

Em "Branca de Neve e os Sete Anões" a angústia se manifesta de outra maneira. A angústia, o *pathos* e a tristeza resignada pela espera da realização amorosa que, conforme a letra da canção, de fato acontecerá.

No filme "Moscou contra 007" angústia é retratada pela incerteza na relação amorosa entre Bond e Tatiana: eles se amam ou o romance é só uma estratégica para realizar suas respectivas missões secretas?

MOVIMENTO 1-2-3-2 NO MODO MENOR

Fazer o movimento restrito da tônica para a 'escura' terça menor, e cair de volta como uma *appoggiatura* harmônica 6-5 (sobre a dominante), em tempo lento, é naturalmente para expressar um sentido de mórbida aflição aumentando brevemente numa erupção de angústia e morrendo novamente.

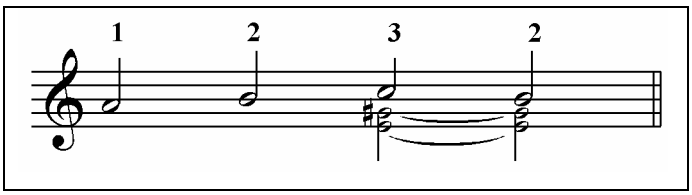


Figura 6.11. Movimento 1-2-3-2 no modo menor.

Está presente em “Cinema Paradiso”. Na cena já comentada, o jovem Salvatore espera aflitivamente todas as noites sob a janela de Elena. Esta espera provoca angústia e sofrimento, enquanto que a aparente recusa de Elena provoca mais dor e desespero. Quando, enfim, Elena procura Salvatore vem o alívio e a alegria.

MOVIMENTO 1 – (2)-(3)-(4) - 5 – 6 – 5 NO MODO MENOR

Expressa claramente uma poderosa asserção de fundamental infelicidade – o ‘protesto’ de 1-3-5 sendo estendido até a ‘angústia’ do 5-6-5.

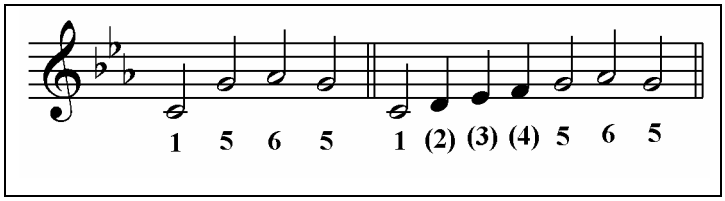


Figura 6.12. Movimento 1-(2)-(3)-(4)- 5 – 6 – 5 no modo menor.

Está presente no filme “Love Story – Uma estória de amor”. Novamente o termo expressivo pode ser interpretado como a representação musical da profunda infelicidade vivida pelo personagem Oliver logo no início do filme, informando o espectador da morte de sua amada. O desenrolar da estória é tão somente um detalhamento, em retrospectiva, de como tal infelicidade se instaurou.

MOVIMENTO DESCENDENTE 8-7-6-5 NO MODO MAIOR

Expressa uma aparente, visível, externa emoção de alegria, uma aceitação ou acolhida de conforto, consolação, ou preenchimento. Quando é usado separadamente, o fato de ele terminar na dominante dá um sentimento mais aberto, continuando em direção o futuro, comparado com o 5-3-1, que sugere finalidade.

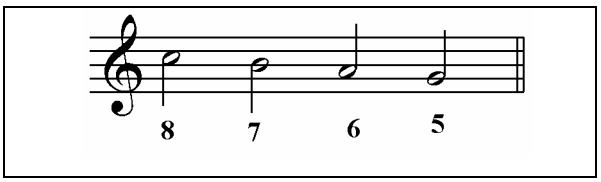


Figura 6.13. Movimento 8 – 7 – 6 – 5 no modo maior.

Está presente nos seguintes filmes: “Casablanca”, “Cinema Paradiso”, “Branca de Neve e os Sete Anões” e “Bonequinha de Luxo”.

Nos filmes “Casablanca” e “Cinema Paradiso”, interpretamos este movimento descendente como a representação musical de aceitação ou acolhida de conforto, consolação.

Em ambos os filmes o sentimento de aceitação, conforto ou consolação é vivido pelos principais protagonistas. Em “Casablanca”, Rick e Ilsa aceitam e se consolam com fato de que juntos teriam uma vida tortuosa e incerta, e que o melhor, para ambos, é a separação, restando o consolo das boas lembranças do tempo em que viveram juntos.

Em “Cinema Paradiso”, Salvatore, já adulto, aceita a separação de seu grande amor, Elena, ocorrida no passado. Ao final da estória ele resgata as lembranças do amor passado e dos tempos vividos no Cinema Paradiso.

Por outro lado, em “Branca de Neve e os Sete Anões” e “Bonequinha de Luxo” este termo é expressão de uma aparente, visível, externa emoção de alegria, sobretudo ao final (feliz) da estória. Nestes dois filmes, o casal de amantes termina junto e feliz.

MOVIMENTO DESCENDENTE 8-7-6-5 NO MODO MENOR

Expressa claramente uma emoção dolorosa interna, uma aceitação de, ou complacente tristeza; sofrimento passivo; e o desespero conectado com morte. Quando é usado em sua própria razão, expressa um sentimento aberto, de continuidade (desespero sem fim) enquanto que 5-4-3-2-1 sugere finalidade (a morte em si mesma).

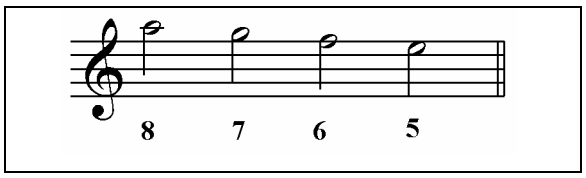


Figura 6.14. Movimento 8 – 7 - 6 - 5 no modo menor.

Está presente nos seguintes filmes: “Romeu e Julieta”, “Casablanca”, “Cinema Paradiso”, “Moscou contra 007” e “Star Wars II: O Ataque dos Clones”.

No filme “Romeu e Julieta” este movimento descendente não só a emoção de dor, mas também, o desespero conectado com morte. A dor refletida pela não aceitação de ambas as famílias rivais no amor de Romeu e Julieta. Numa tentativa desesperada de realização plena do seu amor, o jovem casal põe em prática um plano que os levará tragicamente à morte.

Em “Casablanca” e “Cinema Paradiso”, conforme comentado antes, a idéia de aceitação é mais evidente. Assim, nestes dois filmes o termo traduz melhor o sentimento de aceitação de, ou complacente tristeza, ou ainda, o sofrimento passivo, na medida em que abdicam do seu amor de forma resignada.

É difícil observar no filme “Moscou contra 007” qualquer uma das possíveis significações desse termo expressivo. Não há, de forma clara, nenhum momento onde observamos emoção de dor, aceitação da tristeza ou sofrimento passivo. Nem mesmo nas cenas onde há morte de algum personagem. E mesmo a morte não parece conectada ao desespero. A morte é uma conseqüência, um efeito colateral, da missão secreta.

Já em “Star Wars II: O Ataque dos Clones” há quase um resgate do significado expresso em Romeu e Julieta. A dolorosa emoção interna e o desespero conectado com morte acompanham a trajetória amorosa de Anakin e Padmé e se tornam explícitos somente o terceiro episódio da saga (“Star Wars III: A Vingança dos Sith, 2005). No episódio analisado aqui, “Star Wars II: O Ataque dos Clones”, estes significados são apenas prenunciados.

ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE

Expressa claramente uma emoção dolorosa interna, uma aceitação de, ou complacente tristeza; sofrimento passivo; e o desespero conectado com morte. É essencialmente a descida menor 8-7-6-5 com preenchimento de semitons intervenientes .O efeito de preencher os espaços é para fazer a 'desesperada' descida mais cansada, enfadonha, e para aumentar o elemento de dor através de cada possível tensão cromática. Tal consideração geral poderia sugerir que este lento, gradual declínio doloroso expressa o sentimento da vida se esgotando completamente.

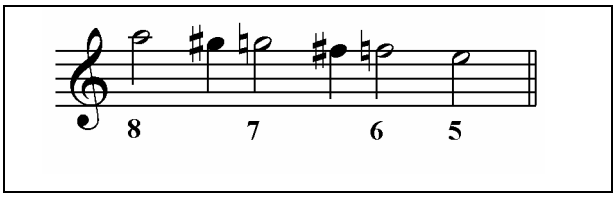


Figura 6.15. Movimento 8 – 7 – 6 – 5 no modo menor.

Está presente no filme "O Poderoso Chefão". Neste caso, novamente interpretamos o termos expressivo como a representação de emoção dolorosa interna e o desespero conectado com morte.

Já comentamos sobre a trajetória do personagem mafioso Michael Corleone, que é marcada pela dor e por medidas desesperadas que levam à morte, ambas "impostas" pelo destino.

MOVIMENTO "LULLABY"

Move entre a terça MAIOR e a dominante. Expressão de carinho, ternura.

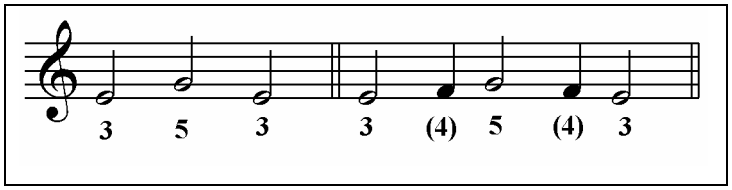


Figura 6.16. Movimento "Lullaby".

Está presente nos seguintes filmes "Em algum lugar do passado" e "Branca de Neve e os Sete Anões", e é representado especialmente nas cenas de amor propriamente ditas.

A observação e análise audiovisual das cenas selecionadas neste trabalho podem confirmar a eficácia de tais convenções melódicas (termos expressivos).

As estruturas melódicas dos temas analisados baseiam-se na repetição e variação motívica. Essa característica é uma prerrogativa da música fílmica clássica de construção temática, e estabelece o princípio da variação ou derivação motívica como um fator de unidade formal e narrativa do filme.

A aplicação das convenções melódicas, chamadas "termos expressivos", ou ocorre de forma direta, isto é, utilizando um dado termo expressivo como um motivo, ou por meio de elaborações motívico-melódicas, delineando o termo expressivo em grande escala.

Muito se tem discutido sobre a atribuição de significados extra-musicais a um determinado elemento musical, seja ele, melódico, harmônico, timbrístico, etc.

Tal discussão remonta à retórica musical, à teoria dos afetos barroca (*Affektenlehre*) e é atualizada principalmente, pelos estudos sobre cognição musical e *Musical Meaning.*

Como mencionado anteriormente, esta discussão foge ao escopo desta tese, e assim, a validade dos significados dados aos termos expressivos é justificada convencionalmente. Sobre a atribuição de significado à convenção musical, Kathryn Kalinak faz um importante comentário:

> "Convenções musicais se implantam numa cultura e funcionam como um tipo de inconsciente coletivo musical, afetando os ouvintes, estejam eles ou não conscientes de tais convenções. Pense em convenções musicais como uma taquigrafia musical que não tem de ser reconhecida conscientemente pelos ouvintes para produzir respostas previsíveis"[116].

[116] "Musical conventions become ingrained in a culture and function as a kind of musical collective unconscious, affecting listeners whether or not they are consciously aware of such conventions. Think of musical conventions as a cultural shorthand that does not have to be consciously recognized by listeners to

Além disso, como já mencionado, a verificação das cenas analisadas comprova a sintonia entre imagem e música (som) cumprindo o significado desejado.

Muito ainda pode ser dito (e escrito) sobre a utilização de convenções melódicas e seus significados na música fílmica. Nesse caminho, esperamos ter contribuído para o incentivo a novas pesquisas e servir como ponto de partida para trabalhos posteriores sobre a análise de música fílmica.

produce predictable responses". KALINAK, Kathryn. *Film Music. A very Short Introduction.* New York: Oxford University Press, 2010. página 14.

Referências Bibliográficas

ALTMAN, Rick. *Film/Genre.* London: BFI Publishing, 1999.

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction.* New York: McGraw-Hill, 2001. 6ª ed. (1ª edição, 1979).

BRANSCOMBE, Peter. SADIE, Stanley (ed.) " Melodrama" *in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2000.

BROWNRIGG, Mark. *Film Music and Film Genre*. Tese de Doutorado em Filosofia, University of Stirling: abril de 2003.

BUDDEN, Julian. SADIE, Stanley (ed.). "Melodramma" *in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2000.

CARRASCO, Claudiney. *Trilha Musical.Música e Articulação Fílmica.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1993.

COOKE, Deryck. *The Language of Music* (New York: Oxford University Press, 1959).

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. English translation by J.Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989).

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2001.

KALINAK, Kathryn M. *Film Music. A Very Short Introduction.* New York: Oxford University Press, 2010.

LAMB, Andrew. *Grove.textos*, Verbete "Waltz".

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Harmonia* in: Enciclopédia Einaudi volume 3, Artes-Tonal/atonal. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. pp.245-271.

RATNER, Leonard G. *Romantic Music. Sound and Syntax* (New York: Schirmer Books, 1992).

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico* .São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAVAGE, Roger. SADIE, Stanley (Ed.). “Incidental Music” *in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios Preliminares em Contraponto*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

STILWELL, Robynn J. “Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996” *in: The Journal of Film Music.* Volume 1, Number 1, pages 19-61, 2002.

Bibliografia

ALDWELL, Edward & SCHACHTER, Carl. *Harmony and Voice Leading*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1989. 2ª ed.

ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões.* Prefácio Michel Meyer; introdução, notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*. *Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BROWN, Royal S. *Overtones and Undertones. Reading Film Music.* Berkeley: University of California Press, 1994.

CARRASCO, Claudiney R. *Sygkhonos*. *A Formação da Poética Musical do Cinema.* São Paulo: ECA/USP, 1998. Publicado como livro, São Paulo: Via Lettera, 2006.

CARRASCO, Ney. "Vertigo – Uma amor em espiral" In: Revista *Entretextos Entresexos, nº4*, pp. 139-150. Campinas: Unicamp, 2000.

CHASIN, Ibaney. *O Canto dos Afetos: Um Dizer Humanista.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen.*Translated by Claudia Gorbman, forward by Walter Murch. New York: Columbia University Press, 1994.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music.* Translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge: University Press, 1988.

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical.* Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1991.

DAVIS, Richard. *Complete Guide to Film Scoring: The Art Business of Writing Music for Movies and TV.* Massachusetts: Berklee Press, 1999.

EVANS, Mark. *Soundtrack. The Music of the Movies.* New York: Da Capo Press, 1979.

GORBMAN, Claudia. "Bibliography on Sound in Film" *in: Yale French Studies*, nº 60, Cinema/Sound, (1980), pp. 269-286.

KALINAK, Kathryn M. *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film.* Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.

KIVY, Peter. *Music, Language, and Cognition and Others Essays in the Aesthetics of Music.* New York: Oxford University Press, 2007.

MARKS, Martin M. "Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research" *in: Notes, 2nd Ser.,* volume 36, nº 2 (Dec.1979), pp. 282-325.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music.* Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

MOLINA, Sidney. "Música e Emoção Estética". In: LEÃO, Elisabeth Ribeiro (org.). *Cuidar de Pessoas e Música. Uma Visão Multiprofissional.* São Caetano do Sul: Yendis, 2009, pp. 51-65.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada.* Tradução: Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NEUMEYER, David & TEPPING, Susan. *A Guide to Schenkerian Analysis.* Upper Saddle River: Prentice Hall, 1992.

NEUMEYER, David. "Film Music Analysis and Pedagogy". In: *Indiana Theory Review, volume 11,* 1991, pp. 1-27.

PALISCA, Claude. *Baroque Music.* Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1991.

PAULUS, Irena. "Williams Versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics". Translated into English by Graham McMaster. In: *IRASM 31* (2000) 2, pp. 153-184.

PRENDERGAST, Roy. *Film Music. A Neglected Art.* New York: W.W.Norton, 1992.

ROSEN, Charles. *Music and Sentiment.* New Haven: Yale University Press, 2010.

SALZER, Felix. *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music.* New York: Dover Publications, 1982.

SLOBODA, John A. *A Mente Musical. A Psicologia Cognitiva da Música.* Tradução: Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SLOBODA, John A. & JUSLIN, Patrick N (eds.). *Music and Emotion. Theory and research.* New York: The Oxford University Press, 2008.

WILSON, B., BUELOW, G.J., & HOYT P. "Rhetoric and Music" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* pp. 264 a 269.

Sites – Internet

http://www.imdb.com

www.arenamusical.com.br/

http://www.musique.umontreal.ca/PERSONNEL/BELKIN/bk.C/1.html.

http://www.webcine.com.br/

Partituras

Música Erudita

BELLINI, V. *La sonnambula*. New York: Dover Publications, 1990.

BIZET, G. *Carmen.* New York: Dover Publications, 1989.

BRAHMS, J. *Tragic Overture, op.81*. New York: Dover Publications, 1984.

CHOPIN, F. *Nocturne op.9, nº 2.* München: G. Henle Verlag, Studien-edition. 1979/80.

CHOPIN, F. *Prelude op.28, nº4.* München: G. Henle Verlag, Studien-edition. 1982.

LISZT, F. *Sonate in B minor.* New York: G. Schirmer Books, 1992.

MOZART, W.A. *Piano Concerto nº 21, K.467*. New York: Dover Publications, 1978.

Música de Cinema

BARRY, John. *Theme from "Somewhere in Time"*. Melville: Duchess Music Co., 1980.

BART, Lionel. *Theme from "From Russia With Love"*.

CHURCHILL, Frank & HARLINE, Leigh. *"Someday my Prince Will Come" from "Snow White and the Seven Dwarfs"*. Real Book.

HERRMANN, Bernard. *Scene D'Amour from "Vertigo"*. New York: Famous Music Corporation, 1958.

HUPFELD, Herman. *"As Time Goes By" from "Casablanca"*. Real Book.

JARRE, Maurice. *Lara's Theme from "Dr.Zhivago"*. Rio de Janeiro: Editora Latino Americana de Música, 1971.

LAI, Francis. *Theme from "Love Story"*. New York: Famous Music Corporation, 1970.

LEGRAND, Michel. *"The Summer Knows" from "Summer of 42"*. London: Warner Bros. Music, 1971.

MANCINI, Henry & MERCER, Johnny. *"Moon River" from "Breakfast at Tiffany's"*. New York: Famous Music Corporation, 1961.

MANCINI, Henry. *Theme from "I Girassoli"*.

MORRICONE, Andrea. *Love Theme from "Cinema Paradiso"*. EMI General Music, 1988.

RAKSIN, David & MERCER, Johnny. *"Laura" from "Laura"*.

ROTA, Nino. *Love Theme from "Romeu and Juliet"*. New York: Famous Music Corporation, 1968.

ROTA, Nino. *Love Theme from "The Godfather"*. New York: Famous Music Corporation, 1972.

VANGELIS, Evángelos. *Love Theme from "Blade Runner"*.

WILLIAMS, John. *"Across the Stars" from "Star Wars II: Attack of the Clones"*. Bantha Music, 2002.

Filmografia

COPPOLA, Francis F. *The Godfather* (1972).

CURTIZ, Michael. *Casablanca* (1943).

Di SICA, Vittorio. *I girassoli* (1970).

DISNEY, Walt & HAND, David (dir.) *Branca de Neve e os sete anões* (1937).

EDWARDS, Blake. *Breakfast at Tiffany's* (1961).

HILLER, Arthur. *Love Story* (1970).

HITCHCOCK, Alfred. *Vertigo* (1958).

LEAN, David. *Doctor Zhivago* (1965).

LUCAS, George. *Star Wars II: Atack of clones* (2002).

MULLIGAN, Robert. *The Summer of 42* (1971).

PREMINGER, Otto. *Laura* (1944).

SCOTT, Ridley. *Blade Runner* (1982).

SZWARC, Jeannot. *Somewhere in time* (1980).

TORNATORE, Giuseppe. *Nuovo Cinema Paradiso* (1989).

YOUNG, Terence. *From Rússia with Love* (1963).

ZEFFIRELLI, Franco. *Romeo & Juliet* (1968).