

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
TECNOLOGIA EM PRODUÇÃO FONOGRAFICA

VER COM OS OUVIDOS: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A PROPOSTA
DE UMA NOVA CONCEPÇÃO POÉTICA MUSICAL

Orientandos: Raphael de Campos Perez e
Victor Picelli de Souza Nery

Orientador: Prof. Dr. Kleber Mazziero de Souza

RESUMO

Este artigo, produto de uma pesquisa de abordagem qualitativa, de natureza aplicada, do tipo exploratório, com procedimento metodológico experimental, e propositiva, trata da concepção de uma obra de arte que, diferentemente do teatro, da ópera e do cinema, ao mesclar texto do drama encenado e música, tenha a segunda como o principal elemento de linguagem na construção do discurso artístico. Tal obra de arte é aqui denominada “obra musical de cunho enredístico”. Para tanto, o trabalho revisa as concepções discursivas do teatro grego, da ópera e do cinema, a fim de constatar que, nesses casos, o texto encenado é a linguagem protagonista na construção do discurso. Em seguida, tomando por base a performance ao vivo das trilhas sonoras do compositor alemão Hans Zimmer, no show realizado na cidade de Boston, nos Estados Unidos, no dia 29 de julho de 2017, foi feita uma pesquisa de recepção para extrair os dados de apropriação estética que dariam conta de que o ouvinte de trilhas sonoras identifica primeira e principalmente o filme para, somente depois de estabelecer tal conexão, reconhecer o elemento musical na narrativa. Por fim, o artigo propõe a concepção e estruturação dos recursos de linguagem necessários para a composição do discurso daquela que seria a “obra musical de cunho enredístico”.

Palavras-chave

Música. “Obra musical de cunho enredístico”. Ópera. Cinema. Trilha sonora.

ABSTRACT

This article, the product of a research of qualitative approach, applied research, exploratory type, with experimental methodological evaluation, and propositive by nature, manage with the conception of the art work that, unlike the theater, opera and cinema, when mixing text of a staged drama and music, have the music as the main element of language in the construction of

the artistic discourse. Such a work of art is here termed "plotistic musical work". For this, the work revises the discursive conceptions of the Greek theater, the opera and the cinema, in order to verify that, in these cases, the staged text is the main language in the construction of the artistic discourse. Then, based on the live performance of the Hans Zimmer's soundtracks, at the concert held in Boston, USA, on July 29, 2017, a reception research was done to extract the data from aesthetic appropriation that would account for the fact that the soundtrack listener first and foremost identifies the film as the protagonist of the artistic discourse. Then, after establishing such a connection, recognize the musical element in the artistic narrative. Finally, the article proposes the conception and structuring of the language resources necessary for the composition of the discourse of what would be the "plotistic musical work".

Keywords

Music; "plotistic musical work"; opera; cinema; soundtrack.

1. INTRODUÇÃO

A música, enquanto forma de expressão artística presente na sociedade, desde os primórdios desenvolve e desempenha uma série de funções que se expandiram e se diversificaram ao longo do tempo, notadamente nas duas primeiras décadas do século XXI. A experiência musical passeia por diferentes campos sociais, sendo consumida de diversas formas, desde como um elemento apenas de entretenimento numa festa, até como objeto de análises profundas (a música pela música, o contato direto com a linguagem analítica musical, apreciada com a devida atenção), passando pelo consumo de música como componente no processo orgânico do relaxamento, como trilha sonora de apoio para o discurso imagético de filmes, de programas de TV etc. A presença da música no convívio social, sua importância, assim como os impactos sociais ocasionados por sua existência, são responsáveis por definir inúmeras formas do comportamento humano.

As primeiras documentações da manifestação musical na história da humanidade remontam à Grécia Antiga, mais especificamente no período conhecido como helenístico (776-323 AC). Os gregos foram os responsáveis pela origem do próprio termo "*música*", vernáculo derivado da arte das "Musas". Traduzido posteriormente para o latim, "*ars musica*", resultou na nomenclatura abreviada a qual conhecemos até hoje: Música

Na Grécia, a música era manifestação de natureza popular, sendo utilizada como complemento da poesia, do teatro e da dança, entre muitas outras ocasiões em sociedade. No

entanto, com a evolução do drama grego encenado, a música passou a disputar o protagonismo da ação artística com um elemento discursivo distinto na estruturação das obras de arte: o texto encenado.

Muitos séculos depois do período Helenístico, a utilização conjunta e interdependente dessas duas linguagens artísticas, o texto dramático transformado em poesia e a música, resultaria no gênero conhecido como Ópera, considerada por muitos a mais sofisticada e bem-acabada expressão artística concebida pela humanidade, justamente pelo fato de a ópera ser o encontro de diversas formas de arte num só espetáculo, o que confere à ópera a classificação de *obra de arte total*.

Neste estudo, iremos considerar, primeiramente, que na ópera o drama é o elemento estruturante fundamental do espetáculo. Desse modo, a música ocuparia um lugar secundário de importância na estruturação do discurso artístico; seria a música um complemento discursivo, um estofo sonoro e musical em apoio ao texto encenado.

Em seguida, consideraremos, com base num contexto histórico mais próximo do século XX, que o mesmo fenômeno ocorre no universo cinematográfico; desta vez, a música assume o papel de trilha sonora, ainda ocupando o papel de coadjuvante do discurso primordialmente imagético da Sétima Arte, mesmo tendo grande importância, sobretudo no que tange ao componente emocional da construção e o desenvolvimento do enredo, bem como da composição, filmagem e edição das cenas.

Assim, assumimos que, historicamente, quando a obra artística tem como elementos a encenação e a música (seja no teatro, na ópera ou no cinema), quando encenação e música estão envolvidas pela construção de um enredo, em regra a música ocupa o segundo plano discursivo, sendo o texto encenado o protagonista do discurso.

Diante do exposto, este artigo tem como objetivo investigar a real possibilidade de a música ser a personagem principal de uma obra na qual coabitem cena, texto, enredo e música; a tal obra denominaremos “obra musical de cunho enredístico”. Tal obra, que resultaria num espetáculo definido pela multiplicidade de linguagens, diferiria de um espetáculo musical como os mencionados acima justamente por apresentar um viés dramatúrgico, porém tendo a música como principal elemento discursivo, de modo a ser a música a linguagem que transmite a narrativa para o ouvinte, sem necessitar de apoios imagéticos visuais.

Assim, em concordância com o compositor e pesquisador Michel Chion, tomamos como nosso o questionamento: “Por que motivo há-de ser impossível uma representação visual simbólica da música? E porque não fazer com que a imagem valorize a forma e a repetição dos temas salientes, utilizando símbolos musicais acessíveis ao grande público?” (CHION, 1994, p. 42).

Dessa maneira, por meio de uma pesquisa exploratória, que busca a articulação de inúmeras perguntas (que o tema em questão suscita) num marco interpretativo geral e, por conseguinte, tornar possível a dedução de hipóteses explicativas, os resultados da investigação apontariam para o vislumbre de uma produção artística que adviria de e resultaria em um novo conceito musical, tanto no âmbito do entretenimento quanto no âmbito do audiovisual, e, até mesmo, na maneira como o público vivencia espetáculos musicais.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 MÚSICA EVOCANDO IMAGENS

Para compreender a representação visual simbólica advinda da música, é necessário apontar duas vertentes consideradas por críticos musicais: a música absoluta e a programática. O primeiro grupo engloba as obras que não prescindem de outro fator de apreciação se não a própria narrativa sonora. Analisando o escopo do universo da música a que se denomina *erudita*, compõem este grupo as sinfonias de compositores como Brahms, Mozart e Schubert. A música programática, no entanto, é aquela que se apoia em elementos extramusicais, como o poema sinfônico (de compositores como Liszt e Berlioz) e a sinfonia descritiva, cujo exemplar mais executado pelas grandes orquestras é a Sinfonia no. 6, de Beethoven. As composições de música programática se inspiravam, em grande parte, na natureza, e devido ao fato de não possuírem uma ideia de narrativa muito clara, diferentes interpretações fora da própria música se faziam possíveis.

Para este estudo, a segunda vertente é mais importante em virtude da convergência entre música e enredo. O compositor francês Hector Berlioz foi pioneiro no gênero, com a "*Sinfonia Fantástica*" (1830), ao basear os cinco movimentos da obra em um sonho e na sua narrativa. Contemporaneamente, Franz Liszt criou o poema sinfônico, uma peça orquestral (geralmente de apenas um movimento) que ilustra e evoca o conteúdo de um poema, novela, pintura, ou qualquer manifestação artística não-musical.

Vale notar, no entanto, que a peça orquestral "*As Quatro Estações*" (1723), de Antonio Vivaldi, apesar de ser anterior à criação do poema sinfônico, associa a composição a elementos extramusicais, fato que foi essencial para a crescente importância e popularização da obra e suas interpretações; cada movimento representa uma estação do ano, e um soneto foi escrito (possivelmente pelo próprio compositor) para cada uma. Tais sonetos elucidavam o espírito que a obra tentava evocar para cada estação. Tal intenção faz de Vivaldi o pai da música programática, por compor, na época, uma obra inovadora e com níveis de detalhes nunca antes vistos, sobretudo no que tange ao casamento entre música e imagem.

Vivaldi utiliza diversas ferramentas musicais distintas para conectar os movimentos aos sonetos. A partir de audições e em consonância com Athayde (2009), diversas interpretações e ligações se destacam: a obra começa com a primavera; os violinos executam linhas melódicas e rítmicas que buscariam emular o canto de pássaros, assim como as violas se aproximariam da sonoridade de cães. Vivaldi utiliza grandes variações de dinâmica para simbolizar a chegada de uma tempestade, assim como sua partida.

Na segunda parte da obra, o verão, o andamento mais lento simbolizaria o cansaço pelo calor. O som dos ventos seria trazido pelos violinos e pelo baixo constante. Estes também representariam o som do voo de mosquitos. Ao final, o andamento mais rápido com dinâmica alta representaria o temporal de verão.

O violino aparece com protagonismo também no outono, eventualmente simulando o riso bêbado dos camponeses, que teriam exagerado no consumo do vinho. Por fim, já no inverno, aparecem notas rápidas e repetidas, que simbolizariam o tremer congelado, além de ritmos que variam de velocidade para emular um andar cuidadoso e escorregadio no gelo.

Aqui estão pontuadas apenas algumas das simbolizações que teriam sido idealizadas por Vivaldi (Athayde, 2009), anos antes de Berlioz, Liszt e Wagner, que terá sua importância analisada no tópico seguinte deste trabalho. Essas inovações no uso dos recursos de linguagem levaram a música sinfônica a uma inevitável associação com imagens, iniciando uma nova escola e tradições que inspirariam boa parte dos compositores da metade do século XIX em diante.

Dessa forma, com o notável desenvolvimento das áreas da psicologia e da neurociência, é sabido que todos os tipos de música existentes causam efeitos distintos nos sentidos e nas sensações humanas, porém, de maneira similar (Muszkat; Correia; Campos, 2000). Em outras palavras, de acordo com as reações cerebrais e emocionais humanas, as quais definem

a capacidade interpretativa do indivíduo, seria possível vislumbrar uma narrativa em qualquer sinfonia de Brahms, assim como em qualquer obra de Stravinski, à medida em que a música se torna a principal fonte de tal evocação imagética. Assim como comenta Agra (2009) citando Debussy: "Debussy, chegou a comentar (...) que Richard Strauss era um compositor cinematográfico por ser sua obra uma infinita fonte de imaginação cinemática, gerando uma cadeia de imagens estimulada pelo som da grande orquestra" (AGRA, 2009, pg. 24).

2.2 MÚSICA NA ÓPERA

Para uma melhor compreensão do objeto de estudo proposto nesta investigação, torna-se de suma importância o entendimento do contexto e a forma de construção que deram origem à ópera.

O gênero teve suas primeiras aparições no final do século XVI, em algumas regiões da Itália. A primeira obra a ser considerada uma ópera data aproximadamente do ano 1594, em Florença: “Dafne”, de Jacopo Peri e Rinuccini.

Foi, provavelmente, em debates análogos aos da camerata que Ottavio Rinuccini (1562-1621) e Jacopo Peri (1561-1633) se convenceram, como o atestam os seus prefácios ao texto e música de L'Euridice, de que as tragédias antigas eram cantadas na íntegra. Fizeram uma primeira tentativa sobre o poema Dafne, de Rinuccini, apresentado em Florença, no ano de 1597, como a primeira pastoreia dramática integralmente musicada (GROUT; PALISCA, 2007, p.324).

Porém, o centro da ópera italiana veio a ser Veneza, fato que se consolidou por volta do século XVII, principalmente pela boa remuneração da atividade musical e pela execução de boa parte das obras europeias na cidade, que além de tudo se destacava por sua beleza natural, arquitetônica e sua abundância cultural (Grout e Palisca, 2007).

São inúmeras as modalidades de ópera que nasceram da obra italiana: *opera seria*, *opera buffa*, *operetta*, entre outras. No que tange à *opera seria*, vale salientar a obra de George Haëndel, que, por sua vez, já evidencia a utilização da música viva no delinear das personagens e na definição de estados emocionais, tendo a ação dramática reduzida em relação à importância da música no contexto geral da obra.

Outros compositores italianos de renome, como Giuseppe Verdi, Antonio Vivaldi, Giacomo Puccini, Claudio Monteverdi, em grande medida partilham de princípios composicionais, estilos e temas semelhantes, apesar de se distanciarem em épocas de atuação.

Por meio de ritmos vigorosos, melodias simples, coros grandiosos e situações fortemente dramáticas, os compositores eram capazes de transmitir a sensação de vitalidade e profundidade que refletia na ligação com as paixões, sentimentos e anseios do público espectador.

Também é fato que a criação artística da ópera está intrinsecamente conectada ao contexto de sua produção. Pelo final do século XVIII, da mesma forma que as obras italianas expressavam o sentimento de patriotismo devido ao período de unificação do país, as obras francesas apoiavam-se na efervescência política promovida pela Revolução de 1789. Um exemplo claro deste processo é a obra *Fidelio*, de Ludwig Van Beethoven (sua única obra pertencente ao gênero). O enredo do drama, com sua riqueza em sofrimento humano, fidelidade conjugal e com o triunfo final do bem e da justiça, incendiou a imaginação do compositor, que fez uso de toda a sua maestria orquestral para lhe dar vida, ainda sintonizado com os ideais da Revolução.

No cenário da ópera do final do século XIX, a Alemanha também desenvolveu papel central, notadamente pela obra do compositor Richard Wagner e seu uso inovador do *leitmotiv*, que conferia identidade e grandeza às suas obras (SOUSA, 2010). O *leitmotiv*, traduzido para o português como “motivo condutor”, caracteriza-se pelo uso de um ou mais temas que se repetem sempre que se encena uma passagem da ópera relacionada a uma personagem ou a determinado assunto. Sua primeira aparição acontece na obra wagneriana “*O Holandês Voador*”. No entanto, Wagner desenvolveu sobremaneira o recurso em suas obras subsequentes. No primeiro ato da ópera “*Tristão e Isolda*”, por exemplo, o autor usufrui de tais recursos para atribuir a diferentes sentimentos uma espécie de assinatura sonora, situando o ouvinte na atmosfera emocional e garantindo que o espectador reconheça o *motiv* quando este eventualmente aparece no decorrer da obra. Dessa forma, a narrativa flui mais facilmente pela cognição auditiva do espectador. Algumas das emoções escolhidas por Wagner são o Desejo (a), Destino (b) e Mistério (c).



a.



b.



c.

(BAILEY, 1985, p. 57)

Dessa forma, observa-se o uso pioneiro de uma ferramenta musical de composição a fim de buscar um envolvimento direto com o enredo do drama, escrito previamente sob forma de *libretto* (texto utilizado na peça musical do gênero em questão), que inclui tanto as partes cantadas quanto as faladas. Com isso, torna-se clara a concepção wagneriana de *obra de arte total* na qual o drama é o elemento principal estruturante do espetáculo, capaz de unificar todas as demais artes, e a música aparece como elemento secundário, porém com importância fundamental tanto para a construção da cena, como para a apropriação estética do ouvinte.

A preocupação de Wagner com a questão de trazer a música para o local de protagonista da ópera sedimentou sua ação composicional e concretizou sua reforma musical a partir do conceito romântico da "unificação de todas as artes" (Grout e Palisca, 2007). Sua crítica central se direcionava ao fato de a música ocupar o pano de fundo do espetáculo, sem quaisquer preocupações no desenvolvimento do enredo da trama, neste caso, a ópera como mera diversão. Logo, seu método consistiu na criação da "malha-musical", na qual o enredo é bordado por uma série de tramas que são enfatizados tanto nas melodias vocais quanto na orquestra.

Observa-se que Richard Wagner configura-se como pioneiro na tentativa de transformar a música no elemento central do espetáculo. Mesmo assim, apesar da reforma wagneriana como um todo, Wagner ainda convivia tendo o texto como o mais importante pilar para suas obras, ou seja, o drama encenado seguia sendo o protagonista do discurso artístico. Em outras palavras, o elemento musical não se estabeleceu como principal componente de uma ópera, não se constituiu como "obra musical de cunho enredístico", tal como denominamos neste

trabalho, fato que ainda no início do século XXI não se concretizou nessa forma de arte, pois mesmo com a chegada do século XX, a música continuou se perpetuando como forma de apoio a outras obras artísticas, porém, em diferentes contextos, primordialmente devido à evolução significativa dos meios tecnológicos e da ideia de surgimento de outras novas formas de arte, notadamente o Cinema. Assim como no contexto da ópera wagneriana, o texto continuou a ser o principal elemento de linguagem das novas manifestações artísticas.

2.3 MÚSICA NO CINEMA

Segundo Chion (1994), as novas tecnologias desenvolvidas pelo homem a partir das primeiras revoluções industriais e tecnológicas impactaram o cenário artístico em três diferentes sentidos: a influência das tecnologias nas artes que lhes preexistiam; a influência nas artes que se desenvolveram contemporaneamente a tal revolução; o caráter que a revolução tecnológica assume de condição para a existência de novas formas de arte.

É no terceiro sentido assumido por Chion que a linguagem cinematográfica se insere, uma vez que a origem da Sétima Arte só foi possível devido ao desenvolvimento de todo o suporte tecnológico necessário para sua produção. Em outras palavras, os novos meios de produção artística possibilitaram a chegada do cinema, ou seja, da nova linguagem artística.

Desde a célebre primeira projeção de Cinema, pelos irmãos Lumière, em 1895, o som sempre teve papel discursivo essencial, fosse pela ausência de som até o filme *The Jazz Singer* (Alan Crosland, EUA, Warner Bros., 1927), fosse, a partir de então, para enfatizar ou para criar climas narrativos que acompanham a construção e a sucessão das imagens, constituindo assim toda uma linguagem audiovisual. No início do século XX, mesmo sob a condição de "cinema mudo", as películas eram acompanhadas por pianistas que improvisavam conforme "descreviam" as imagens, uma vez que o cinema ainda não conhecia o mecanismo de sincronização entre som e imagem. Porém, em salas e locais maiores, orquestras inteiras executavam partituras originais para o filme. Evidencia-se o nascimento da trilha sonora de forma contemporânea ao próprio fenômeno de surgimento do filme e do próprio cinema.

Com o desenvolvimento do sincronismo entre som e imagem, o cinema foi capaz de exibir filmes já sem orquestra ou sem pianistas; a própria película já possuía o som do filme impresso em si mesma, o que, por conseguinte, acabou estreitando a ligação entre a criação

cinematográfica e a criação sonora e levou o cinema a buscar uma forma de utilizar o som de maneira adequada à sua linguagem.

De acordo com Chion (2008), um dos aspectos que impõe importância ao som no cinema seria sua velocidade perceptiva superior, principalmente se comparada a de estímulos visuais. Ao comparar um movimento visual brusco e um trajeto sonoro de semelhante característica, o autor sinaliza: "o movimento visual brusco não formará uma figura nítida (...) ao mesmo tempo, o trajeto sonoro poderá desenhar uma forma nítida e afirmada, individualizada e facilmente reconhecível" (CHION, 2008, p.16).

No que se diz respeito ao conceito de trilha sonora, a música revela seu potencial sensibilizador, tornando-se ferramenta essencial na construção da técnica narrativa, fato que confere uma forte ligação da trilha sonora com a produção de imagens e a emissão da simbologia almejada pelo texto cinematográfico: "a trilha sonora mais elaborada é a que torna a narrativa mais densa e rica, harmonizando-se com as outras técnicas cinematográficas e gerando uma experiência emocional original." (AGRA, 2009, pg. 13).

À vista disso, no contexto do cinema sonoro, a utilização musical como elemento climático acabou se caracterizando por ser um dos principais difusores de música sinfônica/orquestral a partir da segunda metade do século XX, com as obras de compositores como John Williams, Hans Zimmer, Ennio Morricone, Bernard Herrmann, Alan Menken, entre muitos outros. Tais compositores demonstram sua grandeza musical por conceberem jogos de sonoridade únicos, climas, sequências, desenvolvimentos melódicos e timbrísticos, os quais servem como elementos fundamentais de suporte a toda a concepção da obra cinematográfica.

Nesse sentido, pela música no cinema verifica-se que, raramente, as formas modernas de espetáculo, de diversão e de comunicação vieram a suscitar a criação de novos estilos e linguagens artísticas; "antes foram beber à canção, ao rock ou à música sinfônica do passado. De resto, por que motivo o não haviam de fazer? O espetáculo foi sempre um ponto de encontro entre diferentes formas de criação." (CHION, 1994, p. 62).

3. METODOLOGIA

Pela natureza do presente objeto de pesquisa e pela abordagem do tema de estudo escolhido, da qual decorreu a necessidade de se construir uma metodologia própria, uma pesquisa de tipo qualitativa praticamente impôs-se ao projeto; afinal, "a utilização de um método

qualitativo busca explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 33).

Desse modo, toma-se como premissa, desde aqui, que o objetivo da amostra é de produzir informações aprofundadas e ilustrativas, pois importa que a amostra seja capaz de produzir novas informações (DESLAURIERS, 1991, p. 58). Ademais, em sintonia com Minayo (2001), consideramos que a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

A pesquisa de abordagem qualitativa utilizada neste trabalho requer sua categorização como sendo de natureza aplicada, pois “objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática, dirigidos à solução de problemas específicos. Envolve verdades e interesses locais” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p.35).

Desta maneira, no que tange aos objetivos da pesquisa, definimos procurar os resultados por meio de uma pesquisa exploratória, que busca a articulação de inúmeras perguntas que o tema em questão suscita, num marco interpretativo geral, e torna possível a dedução de hipóteses explicativas, pois, em sintonia com Gerhardt e Silveira (2009), entendemos que este tipo de pesquisa tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses e, em consonância com Gil (2007), entendemos que a grande maioria dessas pesquisas envolve: (a) levantamento bibliográfico; (b) entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; (c) análise de exemplos que estimulem a compreensão.

Também com Gil (2007), quanto ao procedimento de pesquisa, definimos o método de pesquisa experimental, que consiste em determinar um objeto de estudo, selecionar as variáveis que seriam capazes de influenciá-lo, definir as formas de controle e de observação dos efeitos que a variável produz no objeto. Iniciamos as etapas da pesquisa pela formulação exata do problema e das hipóteses, que delimitam as variáveis precisas que atuam no fenômeno estudado (TRIVIÑOS, 1987). Agregamos ainda Fonseca (2002, p. 38), pois consideramos fundamental selecionar grupos de assuntos coincidentes, submetê-los a tratamentos diferentes e verificar as variáveis estranhas.

Tomando como base o fato de a pesquisa experimental poder ser desenvolvida em campo, “onde são criadas as condições de manipulação dos sujeitos nas próprias organizações, comunidades ou grupos” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p.36), em sintonia com Fonseca (2002), optamos pela modalidade de pesquisa experimental feita antes-depois com um único grupo, definido previamente em função de suas características – e geralmente reduzido.

Por fim, definido todo o percurso metodológico da presente pesquisa, vale apontar as hipóteses e os resultados da investigação, os quais permitiriam o vislumbre de uma produção artística que adviria de e resultaria em um novo conceito musical, tanto no âmbito do entretenimento quanto no âmbito do audiovisual; a criação de uma obra musical que, ao utilizar recursos de linguagem específicos, prescindiria de um enredo prévio, e, ao contrário, sugeriria sonoramente o enredo imagético e até mesmo textual da obra de arte. Além disso, a criação dessa espécie de obra de arte influenciaria diretamente na maneira que o público vivencia espetáculos musicais, pois o espectador não realizaria seu processo estético a partir de um enredo, sequer de uma temática previamente anunciada por um texto, por uma encenação, ou por uma sucessão de imagens. O processo estético ocorreria a partir da criação musical, a qual emprestaria ao ouvinte um discurso completo e bem elaborado, permitindo que este pudesse interpretar individualmente o enredo, construir mentalmente o texto, tecer o emaranhado e a sucessão de imagens que as sonoridades sugerissem.

3.1 A PESQUISA EXPERIMENTAL REALIZADA

Vislumbrando a obra musical que prescindiria de um enredo prévio, mas que, ao contrário, o sugeriria, foram feitos levantamentos e pesquisas de referências contemporâneas que nos auxiliassem nesta reflexão. Dentre os dados coletados, foi de suma relevância a performance ao vivo das trilhas sonoras do compositor alemão Hans Zimmer, músico responsável por composições de obras para filmes como "A Origem", "Rei Leão", "Interestelar", entre muitos outros. Acompanhado de uma orquestra composta por mais de 70 músicos, Zimmer apresentou algumas de suas trilhas pela Europa e América do Norte nos anos de 2016 e 2017.

Tendo em mente uma possível proximidade destas apresentações com nossos estudos, tivemos a oportunidade de comparecer ao show da turnê na cidade de Boston, nos Estados Unidos, no dia 29 de julho de 2017. A apresentação teve extrema importância para nossa pesquisa, visto que a execução das composições aparentemente obteve êxito em entreter e

engajar o ouvinte tanto emocional quanto intelectualmente. Apesar da utilização intensa de luzes, em nenhum momento o espetáculo fez uso de imagens e trechos dos filmes como auxílio e, por ser um espetáculo com o repertório inteiro composto de trilhas sonoras, foi possível a imaginação e interpretação de novos enredos por parte do público. Além disso, evidentemente, a música era o centro fundamental da performance.

Apesar das convergências com nossas hipóteses, surgiu uma série de levantamentos que devem ser salientados aqui: o público ali presente sabia de antemão que presenciaria a execução de trilhas sonoras de filmes. Tal fato impactaria o modo como o ouvinte absorve a obra? Zimmer, por diversas vezes, antes de executar a peça musical, falava sobre as músicas, revelando o filme para o qual a trilha foi composta (e que seria executada em seguida). Desse modo, mesmo ausente, o filme ao qual a trilha pertence seria essencial para a apreciação da obra musical?

Levando em conta as observações e questionamentos acima, tornou-se necessário comprovar se o espetáculo de Hans Zimmer já se configurava como uma "obra musical de cunho enredístico"; ou, ao contrário, se o lado cinematográfico da apresentação, justamente por conta do apoio que leva à secundarização musical na Sétima Arte, o impedia de sê-la.

Considerando tais indagações, planejamos um experimento que pudesse respondê-las: reunimos um grupo de 20 pessoas, sendo 10 estudantes de música e 10 não-estudantes de música. Das 20 pessoas, 7 pertenciam ao sexo feminino e 13 ao sexo masculino. Além dos estudantes de música, o grupo contava também com profissionais de outras áreas; um arquiteto, um médico ortopedista, um publicitário, uma dona de casa e uma fonoaudióloga. Os estudantes se situavam todos na faixa etária entre 18 e 23 anos de idade, enquanto os demais participantes variavam entre 35 e 63 anos de idade. Todos os 20 participantes da pesquisa pertenciam às classes média e alta, segundo categorização da Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa - ABEP (<http://www.abep.org/> – consultado em 01 de junho de 2018).

Para ambos os grupos, de forma individual, foram executados dois trechos de trilhas sonoras menos conhecidas de Hans Zimmer, para evitar reconhecimentos imediatos dos filmes aos quais tais trilhas sonoras pertencem (visto que alguns de seus trabalhos para o cinema são bastante populares e teriam identificação evidente). Assim, foram escolhidos os *scores* de "Thelma & Louise" (Ridley Scott, EUA, Metro-Goldwyn Mayer, 1991) e "Maré Vermelha" (Tony Scott, Don Simpson, Jerry Bruckheimer, EUA, Hollywood Pictures, 1995), trilhas sonoras

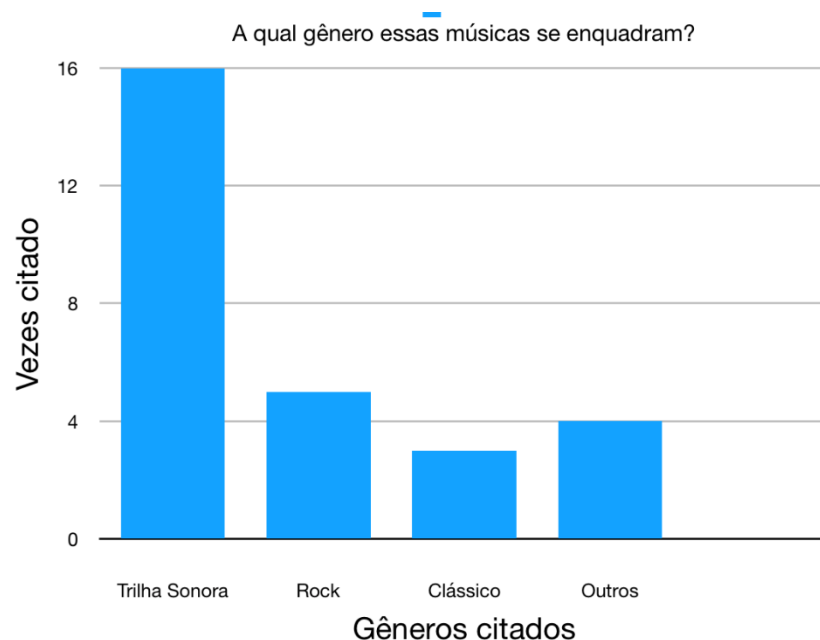
menos conhecidas segundo os números provenientes do serviço de *streaming* musical *Spotify*. Ainda segundo os dados da plataforma, dentre as dez faixas mais ouvidas de Hans Zimmer estão músicas apenas dos filmes "A Origem", "Interstellar", "Gladiador", "Blade Runner 2049" e "A Casa dos Espíritos". Enquanto sua composição mais executada soma 94 milhões de audições, as trilhas escolhidas para o experimento acumulam, conjuntamente, por volta de 1 milhão de audições (<https://www.spotify.com> – acesso em 12 de abril de 2018).

Após o processo de audição, pedimos para que os ouvintes expressassem o gênero musical ao qual ele imaginava que as músicas se encaixavam. O objetivo era o de averiguar se as trilhas remetiam a gêneros musicais (jazz, rock, música erudita, blues etc.) ou a filmes, sem que o ouvinte fosse avisado de que aquilo a que estava a ouvir pertencia a uma obra cinematográfica na qualidade de trilha sonora.

Em caso de o ouvinte categorizar como “trilha sonora”, estaria descartada a possibilidade de o espetáculo de Hans Zimmer se configurar como a "obra musical de cunho enredístico", visto que sua ligação com as películas impediria que as músicas desacompanhadas de imagens ditassem a narrativa.

4. RESULTADOS DA PESQUISA

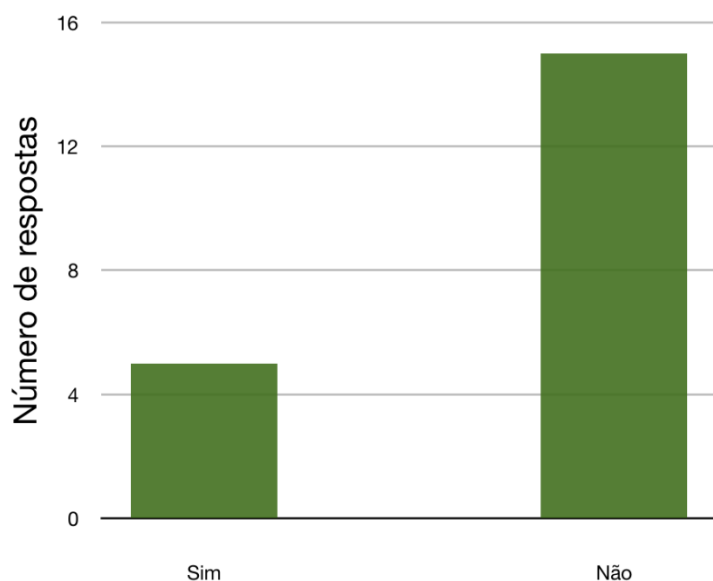
4.1 PERCEPÇÃO INICIAL DOS ENTREVISTADOS



As trilhas, segundo o que se indica no gráfico, foram facilmente reconhecidas como tal. Mais especificamente, com mais facilidade pelos estudantes de música (90% citaram o gênero) mas também em maioria pelo restante dos pesquisados (60%).

Após a análise dos resultados dessa primeira instância, um segundo experimento foi realizado, desta-vez buscando desvendar o impacto emocional dessas músicas no ouvinte. Assim, revelamos aos 20 participantes que as músicas que ouviram pertenciam a dois filmes. Em seguida, perguntamos: "Caso soubessem que os trechos pertenciam a trilhas sonoras cinematográficas de antemão, tais músicas teriam o mesmo impacto sobre vocês? Seria a mesma percepção e a mesma análise sobre a música?". O intuito era, além de investigar se a identificação como trilha sonora era feita com ou sem dificuldade, se era imediata ou não tal identificação e, em seguida, analisar como se dava a experiência do ouvinte perante o conhecimento ou não da origem daquelas músicas; se o ouvinte criava ou não um elo emotivo com a música justamente por conta de ela remeter o ouvinte ao filme ao qual ele já assistira.

4.2 PERCEPÇÃO SUBSEQUENTE DOS ENTREVISTADOS



Com relação ao segundo experimento, a grande maioria concordou que a experiência de percepção musical seria alterada (entre os músicos foram 80% e 70% entre os demais). Dentre

as respostas ouvidas, houve comentários que expressavam uma quebra na criatividade, pois a noção anterior de um enredo limitaria as interpretações de timbres, passagens, ritmos e outros elementos musicais. Nas palavras do entrevistado 8, "não teria o mesmo impacto. Se soubesse previamente que era de um filme eu avaliaria a função da música [no caso, de apoiar uma cena] e não apenas o sentimento, a impressão que me passou". Assim, quando Hans Zimmer introduzia o filme antes de executar suas composições, certas compreensões que poderiam ocorrer naqueles que não conheciam a película foram dificultadas. O entrevistado 16 afirmou: "Se soubesse que era de um filme pensaria muito mais no enredo do filme e deixaria de prestar atenção aos detalhes da música, algo que fiz quando as ouvi sem saber".

5. CONSIDERAÇÕES A PARTIR DAS ANÁLISES

Com Gerhardt e Silveira (2007), partimos da premissa de que o primeiro passo da análise dos dados obtido é a verificação empírica. Porém, como “a realidade é sempre mais complexa do que as hipóteses e questões elaboradas pelo pesquisador, e uma coleta de dados rigorosa sempre traz à tona outros elementos ou outras relações não cogitados inicialmente” (GERHARDT; SILVEIRA, 2007, p.57), a análise dos dados coletados teria, na presente pesquisa, uma segunda função, a de “interpretar os fatos não cogitados, rever ou afinar as hipóteses, para que, ao final, o pesquisador seja capaz de propor modificações e pistas de reflexão e de pesquisa para o futuro” (GERHARDT; SILVEIRA, 2007, p.57).

Após o primeiro experimento, foi possível atestar que as trilhas sonoras cinematográficas são de fácil percepção, possivelmente por conta da sonoridade muito característica, tanto por ouvintes músicos quanto por ouvintes não-músicos. Para a maioria dos participantes da pesquisa, por estarem intrinsecamente ligados ao cinema, os *scores*, mesmo ouvidos sem a projeção das imagens de seus filmes, não conseguiram se desprender da caracterização de "música de filme".

Analisando os resultados da segunda pesquisa, pode-se perceber que, na audição de trilhas sonoras, o contexto pré-estabelecido se faz importante. Com as composições se apoiando nos filmes, as interpretações se limitam ao escopo do enredo. Sem noção prévia de que as músicas são trilhas sonoras de filmes, a criatividade é maior, mas no caso do espetáculo de Hans Zimmer (e de qualquer audição de trilha com conhecimento prévio), a película ditaria a apreciação.

Conclui-se, portanto, por esta pesquisa, que há a impossibilidade de as trilhas sonoras serem o caminho rumo à “obra musical de cunho enredístico”, justamente por conta de sua sonoridade ser facilmente identificada como “música para cinema” e por conta de seu impacto emocional depender de um contexto ligado a um filme para ocorrer com sua máxima eficiência. O ato de “ver com os ouvidos”, vislumbrado por este estudo, não ocorre no espetáculo de Hans Zimmer, considerando que na apreciação de trilha sonora os ouvintes já “viam” previamente o filme ao qual ela se refere, e também “ouviam” a sonoridade e características primordiais do gênero. Será necessário, portanto, se desprender do discurso dos *scores* cinematográficos para se obter a nova experiência musical proposta por este trabalho. A música no cinema serviria como objeto de estudo, inspiração e influência; porém, será inescusável uma nova linguagem para estruturar um discurso que se desprenda da Sétima Arte.

6. A PROPOSIÇÃO DESTA PESQUISA

Como já esclarecido anteriormente, torna-se viável o vislumbre de uma nova maneira de experienciar música, a qual pode ser proporcionada partindo, primeiramente, de todo o embasamento construído por esta pesquisa, e pelas circunstâncias tecnológicas dispostas pelo quadro histórico mundial em que a sociedade atual se encontra.

Assim, com todos os questionamentos e investigações contidas na presente pesquisa, propõe-se um cenário no qual a música é o elemento estruturante de uma obra em que coabitem enredo, símbolos imagéticos e música, o que, conjuntamente, resulta na denominação de “obra musical de cunho enredístico”.

Do mesmo modo que ocorre em qualquer produção artística na atualidade, os procedimentos são divididos, cronologicamente, em 1. Idealização; 2. Criação; 3. Composição e, por fim, 4. Registro e 5. Performance, estes dois últimos podendo ocorrer sem ordem definida (gravação antes de apresentação ao vivo ou vice-versa).

No processo de idealização, o qual se encontra em posição de proximidade à criação, já será necessário estruturar a construção de uma narrativa, de um enredo, assim como também nas emoções/sentimentos/impressões que devem ser transmitidas pela história, o que não foge muito do processo de escrita de um conto, um *libretto*, um roteiro.

À vista disso, assim como o texto a ser encenado na ópera, ou o roteiro a ser seguido no cinema, destaca-se a função dos compositores de desenvolverem situações e enredos capazes

de conquistar a atenção do público, despertando seu interesse e sua capacidade imaginativa, isto é, conduzindo o ouvinte para outro estágio da percepção. Afinal, assim como afirma o maestro brasileiro Júlio Medaglia (2003), no caso da trilha para filmes, o músico, para ser um bom autor de trilha sonora, tem que ser um dramaturgo e não apenas um conhecedor de harmonia e contraponto.

Ao longo do processo de composição, uma gama de técnicas poderia ser resgatada, desde o *leitmotiv* de Wagner para a caracterização de personagens e situações, até a escolha comedida de melodias simples como o faz Bernard Herrmann, que foi capaz de criar um clima assustador e obsessivo com o uso de apenas três notas no filme *Psicose* (Alfred Hitchcock, EUA, Shamley Productions, 1960). Outro recurso seria a emulação de situações e sons da natureza pelo uso das características dos instrumentos, timbres, ritmos e dinâmica, como o fez Vivaldi em sua *As Quatro Estações*.

Ferramentas como variações de compasso, interrupções do discurso musical, dessimetrias, descontinuidades, além do uso de tensões harmônicas, cromatismos, motivos melódicos, timbrísticas inusitadas e ritmos variados, são elementos composicionais que também fortificam a malha musical e podem garantir coesão entre a narrativa já escrita e a linguagem musical.

Finalmente, é durante a performance que todos os elementos já citados devem ser expressos da maneira mais clara, unificada e definida possível. Com o diferencial proporcionado pelas técnicas modernas e avanços tecnológicos, é de suma importância a atenção ao tratamento acústico do ambiente de *show* somado à precisão da iluminação e à concepção da disposição do palco em si.

Outro elemento fundamental – e este absolutamente original – seria que o espectador soubesse o título do espetáculo e, logo na entrada do local da apresentação ao vivo, recebesse por seu dispositivo de aparelho celular ou *Smartphone*, uma frase, ou um pequeno fragmento escrito que pertencesse ao enredo-roteiro que deu origem à narrativa musical. Tal procedimento poderia sugerir, ainda que sutilmente, a interpretação e a apropriação estética dos espectadores.

Ao final do espetáculo, os espectadores teriam a prerrogativa de enviar uma resposta ao dispositivo de aparelho celular ou *Smartphone* que enviou a frase ou fragmento escrito, dizendo qual foi sua interpretação, o que a música ali ouvida transmitiu em termos de imagens, sensações, enredo a cada ouvinte. O compositor da obra, então, colecionaria um banco de

informações providas do âmbito da estética e poderia extrair desses dados conclusões acerca do uso dos recursos de linguagem que utilizou; poderia, assim, no âmbito da poética, aprimorar a construção de seu discurso musical a fim de dominar os recursos de linguagem e se aproximar cada vez mais de uma composição discursiva que emprestasse com maior precisão à instância estética elementos sonoros que pudessem evocar imagens, sensações e a construção de um enredo. Ao ouvir a música, o espectador imaginaria o que ali ele não está a ver.

Posto em prática, o espetáculo resultante desses procedimentos seria suficiente para inaugurar uma nova modalidade de expressão artística e despertar novos interesses ao ouvinte/espectador de música neste início de século XXI.

Num contexto em que a música atua como fonte de toda a transmissão do conteúdo imagético, simbólico e enredístico, o espectador será motivado a experienciar a obra criativamente e, tal como o leitor de um livro, ativamente, uma vez que este usufrui de suas sensações e seu intelecto para visualizar o enredo que a linguagem em questão transmite.

Da mesma forma que se atenta a alguém contando uma história qualquer, o público será estimulado a criar individualmente o discurso imagético que a música indicaria quase que por si só, o que por sua vez exige uma decodificação constante do conteúdo musical, sendo assim um grande desafio à atenção do público. Logo, caberia principalmente ao compositor propor uma simbiose efetiva entre o roteiro imaginado e suas representações sonoras, cativando o público e sua criatividade e sua capacidade interpretativa.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música é inerente à vida humana, assim como toda e qualquer forma de arte, e se caracteriza, também, por envolver e emocionar as pessoas. O entendimento da obra de arte, na qual os elementos racional, espiritual e intelectual se completam, torna-se fundamental para experienciar a arte de forma plena, repleta de valor e sentido.

Em um mundo globalizado, onde a dinamização e a velocidade asseguradas pelo desenvolvimento tecnológico levam uma quantidade alta de informações aos indivíduos em um curto período de tempo, nota-se que parte da sociedade cada vez mais se vê assolada por acontecimentos cotidianos de maneira tão rápida e de tal forma que se tornam efêmeras e superficiais parte das experiências que acontecem no cotidiano das pessoas.

Quando se trata da experiência musical, é notável que cada vez mais a atenção do ouvinte se dispersa facilmente, o que impacta, entre muitas outras consequências, até mesmo na duração das obras musicais compostas neste princípio de século,

A proposição desta pesquisa intenta, essencialmente, reviver o papel definidor e transformador que a experiência artística musical possui, algo intrínseco à sua existência, porém eventualmente pouco valorizado pela condição do ser humano e seu contexto globalizado e tecnológico. Com uma total entrega emocional e intelectual do espectador ouvinte à obra, este seria imerso no mundo de sua própria fantasia e, possivelmente, capaz de "ver" com seus ouvidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGRA, Fernando. *A Imagem Sonora: Trilhando os Caminhos Musicais da Sétima Arte*. Rio de Janeiro: Clube de Autores, 2009
- ATHAYDE, Públio. *As Quatro Estações: Mimeses*. Ouro Preto: UFOP/IFAC, 2007
- BAILEY, Robert. *A Norton Critical Scores: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1985.
- CHION, Michel. *Músicas, media e tecnologias*. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 1994
- DESLAURIERS, J.-P. *Recherche qualitative- Guide pratique*. Montreal: McGraw-Hill, 1991.
- FONSECA, J. J. S. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.
- GERHARDT, Tatiana E.; SILVEIRA, Denise T. *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5a. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 2003
- MINAYO, M. C. S. (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MUSZKAT, M.; CORREIA, C.M.F. & CAMPOS, S.M. *Música e Neurociências*. Rev. Neurociências 8(2): 70-75, 2000.

SOUSA, Elisabete M. de. *Philosophica*, 36, Lisboa, 2010, pp. 25-44.
 TRIVIÑOS, A. N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.

REFERÊNCIAS DIGITAIS

<http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/vivaldi-a-primavera>
<http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/vivaldi-o-verao>
<http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/vivaldi-o-inverno>
<http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/vivaldi-o-outono>
<https://mundoestranho.abril.com.br/cultura/qual-e-a-origem-da-opera/>
<http://parlatoriomusical.blogspot.com.br/2014/04/richard-wagner-e-o-leitmotiv.html>
<http://www.abep.org/>
<http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/trilha-sonora-no-cinema/162-trilha-sonora>
<https://www.spotify.com>
<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/TFerreira.pdf>
<https://www.youtube.com/watch?v=Xcpc8VDsv3c&t=5s>
<https://www.youtube.com/watch?v=AA1aqT4up6E>