

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Cinema de Animação e Artes Digitais

Samuel Nogueira de Souza

Atonalismo e Cinema de Animação: o caso de Scott Bradley

Belo Horizonte
2016

Samuel Nogueira de Souza

Atonalismo e Cinema de Animação: o caso de Scott Bradley

Monografia apresentada ao curso de Cinema de animação e Artes Digitais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais.

Orientador: Dr. Jalver Machado Bethônico

Belo Horizonte

2016

Samuel Nogueira de Souza

Atonalismo e Cinema de Animação: o caso de Scott Bradley

Monografia apresentada ao curso de Cinema de animação e Artes Digitais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais.

Jalver Machado Bethônico (Orientador) - UFMG

Rafael Sodré de Castro - UFMG

Belo Horizonte, 4 de Julho de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, autor e consumidor da minha fé. Sem Ele eu não teria conseguido chegar até aqui. À minha família, meus pais Reinaldo e Raquel e minha querida irmã, Débora, pelo apoio especial que sempre me deram e por todo o investimento que fizeram e fazem em minha vida. Agradeço à minha companheira Ana Carolina, pelo amor, pela força e pelas palavras de afirmação que me motivam sempre quando penso em desistir de alguma coisa. Pela ajuda dos meus queridos amigos, Louis Allen, Eduardo de Assis e Ana Carolina nas traduções do inglês e espanhol. Agradeço à minha querida amiga Luana Chaves, que acrescentou muito ao meu percurso acadêmico e me serve de exemplo, por sua dedicação e qualidade de trabalho. E um destaque especial ao meu grande orientador e amigo, Jalver Bethônico. Pela paciência, cuidado, e por tantas horas gastas investindo não só no meu conhecimento, mas na minha formação pessoal e profissional. E por último agradeço à UFMG, que facilitou meu caminho através das bolsas de pesquisa, onde pude me aperfeiçoar e dedicar com mais empenho aos meus estudos.

RESUMO

Este trabalho apresenta um panorama das relações do Cinema *Live Action* e do Cinema de Animação com a música atonal. A origem da música cinematográfica está na música tonal e romântica do século XIX e seu extenso e repetido uso parece ter gerado uma estagnação no desenvolvimento da linguagem da trilha musical. A música contemporânea atonal e dodecafônica tradicionalmente é usada apenas em cenas terror e suspense. Ainda assim, foi usada na produção de trilhas sonoras, porém, com outros sentidos. Como exemplo, apresentaremos as composições de Scott Bradley nos processos de produção da trilha sonora de *cartoons*, que se diferenciaram dos meios tradicionais. Serão evidenciados os pontos que singularizam seu trabalho, desde a subversão do modo de produção de um *cartoon*, até o uso de música atonal e dodecafônica. Finalmente, vamos refletir nas implicações e questões que o trabalho de Bradley gera.

Palavras-chave: trilha sonora; atonalidade; dodecafonismo

ABSTRACT

This paper presents an overview of the relations of Cinema Live Action and Animated Film with atonal music. The origin of cinematographic music is in tonal and romantic music of the nineteenth century and, its extensive and repeated use, seems to have brought about a stagnation in the development of soundtrack's language. The contemporary atonal and twelve-tone music is traditionally used only in horror and suspense scenes. Still, it was used in productions of soundtracks, however, with other meanings. As an example, we will present the compositions of Scott Bradley in the production processes of the soundtrack of cartoons, which were different from traditional means. Will be evidenced the points that individualize his work, from the subversion of a cartoon production mode, to the use of atonal and dodecaphonic music. Finally, we will contemplate the implications and the issues that Bradley's work generates.

Keywords: soundtrack; atonality; dodecaphonism

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Photoplayer	14
Figura 2 – Scott Bradley	24
Figura 3 – Em direção à pia	31
Figura 4 – Série dodecafônica em “Puttin’ on the Dog”	31
Figura 5 – Máscara de cabeça de cachorro sobre Jerry	32

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Diferenças entre Tonalidade e Atonalidade	21
--	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A MÚSICA NO INÍCIO DO CINEMA	13
2.1	No cinema de animação	17
3	MÚSICA ATONAL	19
3.1	Alguns conceitos básicos: escala, campo harmônico e tom	20
3.2	Diferenças entre Tonalidade e Atonalidade	20
3.3	Dodecafonismo	21
4	SCOTT BRADLEY	24
4.1	Breve histórico	24
4.2	A trilha sonora de Bradley	26
4.2.1	Música original	26
4.2.2	Metáforas Musicais	27
4.2.3	Gravação da música antes da animação	27
4.2.4	O uso da orquestra	28
4.2.5	Os estilos musicais	29
4.2.6	Os Shock Chords	29
4.2.7	O uso atonal dodecafônico	31
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
6	Referências	36

1 INTRODUÇÃO

Desde as primeiras exibições do cinema mudo, passando pelas inovações técnicas do cinema sonoro e ainda na atualidade, a música foi e é, muitas vezes, usada apenas para acompanhar ou evidenciar o que a imagem propõe. No início do século XX, a música na sala de projeção era executada ao vivo para o acompanhamento dos filmes, usando materiais musicais já existentes e, mais tarde, trechos musicais compostos exclusivamente para os filmes. Essa música já demarcava pontos emocionais e específicos da trama.

O ponto de partida do estilo musical de acompanhamento dos filmes, como apresenta María de Arcos, surge da influência direta da música clássica do século XIX, “[...] principalmente aquela entendida por ligera, bem como a música programática e todo o material operístico.” (ARCOS, 2006, p.32, tradução nossa).¹ Esses repertórios, de acordo com George Tootell, serão “oportunidades únicas para a educação das massas” (ibidem, tradução nossa)², seja através dos *cue sheets*³, ou até mesmo através de composições originais para os filmes. Assim, a herança musical do período romântico, bem como sua estrutura tonal, harmônica e melódica assume um espaço relevante no desenvolvimento da música cinematográfica: “[...] escrava resignada da imagem, às vezes um complemento prescindível ou material decorativo.” (ARCOS, 2006, p.32, tradução nossa).⁴

A cultura de massa se conformou com o resultado de uma gramaticalização, ou seja, a construção histórica de uma estrutura regrada a ser seguida. Tal fenômeno se repete ainda hoje na maioria das relações audiovisuais, principalmente narrativas, e que, por limitarem um potencial abrangente de vínculos, “através de um único critério de procedimento que é alcançar o consumidor na forma mais eficaz possível” (ADORNO; EISLER, 1981, p.14, tradução nossa)⁵, devem ser sujeitas a um pensamento crítico, porque podem restringir o uso da linguagem por uma questão puramente comercial.

A atonalidade é um dos recursos musicais utilizado nos filmes, que adquiriu um status no código de significação e tem seu uso, muitas vezes, limitado a um gênero ou a momentos com algum tipo de tensionamento. Diferente da tonalidade, a atonalidade tem uma “ausência de centro tonal, dando igual valor a todas as notas da escala” (ARCOS,

¹ Especialmente la que se entendia por ligera, asi como tambien la musica programatica y todo el material operistico.

² Segun recoge George Tootell, el repertorio clasico ofrecia «oportunidades unicas para la educacion de las masas.

³ Guia musical descriptivo.

⁴ Esclava resignada de la imagen, a veces complemento prescindible o materia decorativa.

⁵ El único critério del procedimiento es alcanzar al consumidor em la forma más eficaz posible.

2006, p.30, tradução nossa).⁶ Nos filmes, é na maioria das vezes, usada para evocar expressões de medo, terror, perigo, desconforto, desequilíbrio e outras abordagens semelhantes. Sendo a atonalidade amplamente absorvida por essas funções, quais seriam as outras possibilidades estéticas por trás desse recurso? Por bem, há também outros usos para a composição atonal, os quais serão explorado nesse trabalho e que mostram outros recursos musicais cabíveis ao cinema, criando novos significados.

No trabalho de Scott Bradley (1891-1977) será possível perceber algumas aplicações do atonalismo, bem como seu estilo de compor quando produziu algumas de suas trilhas sonoras para a Metro-Goldwyn-Mayer em curtas de animação, entre 1934 a 1957. As composições de Bradley feitas principalmente na chamada "Era de Ouro da animação" - período entre a segunda metade dos anos 30 e indo até meados dos anos 60 - são, em grande parte, inovadoras, tendo por base as composições de seus contemporâneos. Isso porque apenas anos à frente os recursos musicais utilizados por ele se tornariam mais recorrentes.

Bradley participou em episódios de "Tom and Jerry", "Droopy", "Urso Barney", "Tex Avery", entre outros. A singularidade de seu trabalho está no emprego de recursos compositivos que eram pouco utilizados em sua época e não estavam tão vinculados ao modelo industrial. Era muito comum a trilha musical dos *cartoons* ser um arranjo criado em cima de canções populares, ou seja, um tipo de variação de uma música já composta e amplamente conhecida, executada com pequenas diferenciações e alguns trechos originais. Bradley, por sua vez, defendia a composição original para as músicas dos filmes, embora, algumas vezes, tivesse que usar canções populares como referência. Mas ele acreditava, segundo Ian Allison, que "as músicas dos desenhos animados se tornariam uma forma de arte muito respeitada" (ALLISON, 2012, tradução nossa).⁷

O compositor também utilizou o dodecafonismo, técnica de Schoenberg de 1923, que sistematiza as doze notas da escala, para compor as séries musicais. O que torna o uso dessa técnica interessante na obra de Bradley e que será discutido nesse trabalho é perceber o vínculo que o compositor faz da música com a ação do personagem, diferenciando das principais relações que foram codificadas para o uso desse recurso ao longo do tempo. Nessa codificação mais comum temos a associação da música atonal em momentos de maior tensão, suspense ou terror, como afirma María de Arcos:

A utilização da música atonal em momentos de tensão, em especial nos filmes de terror e suspense, acabou se convertendo em um clichê como outro qualquer. Filmes extremamente comerciais (e outros nem tanto) usaram e abusaram de *clusters*, *glissandi*, notas mais agudas

⁶ Ausência de centros tonales, assignando idéntico valor a todas las notas.

⁷ He believed cartoons and cartoon music would become a highly respected art form. . .

ou *tremolo* nos graves para situar o espectador. (ARCOS, 2006, p.142, tradução nossa).⁸

Quando a música atonal é conectada a esses temas, corre o risco de perder sua própria potência expressiva, sendo tratada apenas como uma negação do conforto harmônico proporcionado pelo tonalismo, cujo repertório de significações está consolidado pacificamente nas plateias. Porém, Bradley explora a atonalidade em suas composições, fugindo a essa regra e propondo outros caminhos de significação.

Sendo assim, nosso objetivo geral é investigar o uso atonal, serial e dodecafônico nas obras de Bradley, bem como seus efeitos na relação audiovisual. Especificamente, almejamos que este trabalho sirva de referência para autores audiovisuais, proporcionando um estudo sobre outras possibilidades articulatórias, que auxiliará na composição da trilha sonora para suas obras; além de divulgar o trabalho e as ideias do compositor, valorizando suas experimentações e a sua contribuição musical para o cinema de animação. Com essa direção, partiremos da leitura de textos que abordam os métodos de composição das obras de Scott Bradley e que apontam um pouco de sua história, suas composições e a influência da música atonal em suas obras, incluindo a leitura de análises que foram feitas sobre os filmes em que ele utilizou esse recurso.

Este trabalho partirá de um panorama da música no cinema para entender seu contexto. Assim, será possível compreender melhor as inovações nas obras de Bradley e entender porque elas se destacaram de outros artistas contemporâneos a ele. Abordaremos os métodos compositivos que ele usou nos filmes em que participou, pois além de usar a atonalidade em suas músicas, ele pensava na trilha musical como um todo. Por exemplo, na maioria das suas composições ele já inseria os efeitos sonoros, explorados musicalmente através dos próprios instrumentos da orquestra, para elucidar alguns eventos, ou marcar algumas situações pelas quais os personagens passavam. Assim, ele conseguiu dar mais unidade ao uso desses efeitos com a música, diferente de alguns compositores da sua época, que compunham a trilha musical depois de terem sido acrescentados os efeitos sonoros, ruídos e diálogos, ou seja, nos momentos sem eventos sonoros, ou com baixa densidade sonora.

Refletiremos também sobre relações audiovisuais que o trabalho de Bradley nos permite ver/ouvir. Uma música que busca produzir sentido e não só acompanhar ou reforçar o que a imagem comunica. Através de algumas interpretações de Daniel Goldmark em seu livro "*Tune for 'toons*" (2005), será possível observar essas relações que evidenciam o uso do recurso atonal na música em conexão com a imagem.

⁸ La utilización de música atonal em los momentos de tensión, em especial em las películas de terror o suspense, há acabado por convertirse em um cliché como outro cualquiera. Films extremamente comerciales (y otros que no lo son tanto) han hecho uso y abuso de clusters, glissandi, notas sobreagudas o trémolos em los graves para poner en situación al espectador.

2 A MÚSICA NO INÍCIO DO CINEMA

O percurso do cinema, principalmente observado pela produção da grande indústria, vem traçando um caminho onde observamos a música, muitas vezes, usada apenas para acompanhar a imagem. Entretanto, é possível perceber alguns trabalhos singulares, que buscaram soluções alternativas para o uso da música e, ainda assim, foram apreciados pelo grande público. Então, para entender melhor porque a música foi sujeita demasiadamente a usos tão convencionais, traçaremos um breve caminho observando os modos e os fins para os quais ela foi utilizada no cinema.

A primeira exibição pública de um filme, até onde se tem notícia, foi organizada pelos irmãos Lumière em 1895. Em seus primeiros trabalhos era possível perceber algumas conexões musicais, pois em alguns casos, já havia um pianista tocando junto com a projeção. Eles tocavam em determinadas cenas como nos concertos fotografados. Geralmente nesse período inicial, a música era executada fora das salas, para atrair a atenção do público (ARCOS, 2006, p.30).

Em seguida, as interpretações musicais, em sua maioria, ainda sem uma estrutura alinhada ao filme, eram executadas dentro das salas, às vezes com um pianista, outras com um grupo de câmara, ou, em casos de grande prestígio, com uma grande orquestra (ARCOS, 2006, p.30). Entretanto, as composições executadas, ainda *"não significavam qualquer espécie de novidade: tocava-se o que todos esperavam ouvir"* (CARRASCO, 2003, p.69). E todos esperavam ouvir o estilo predominante, que era a música popular da época, ou a música clássica romântica do século XIX. Assim, a música era *"mais um ingrediente das apresentações fílmicas do que um elemento do filme em si mesmo"* (KRACAUER apud ARCOS, 2006, p.30, tradução nossa).¹

O tempo foi passando e a linguagem do cinema se desenvolvendo. Do lado da imagem, a partir das novidades técnicas, a câmera antes estabilizada agora podia se mover. As cenas do cotidiano superexpostas nas telas, os espetáculos teatrais capturados e os shows de mágica inaugurando os primeiros recortes e a montagem, cederam seus espaços para filmes maiores e para o desenvolvimento dos recursos narrativos, *"esgotando seu fascínio como novidade"* e contribuindo para *"trajetória do cinema como linguagem, por conseguinte, como forma artística"*. (CARRASCO, 2003, p.71).

Na música, alguns acompanhamentos, antes executados por alguns pianistas, com algum ou nenhum treino, para as salas de projeções, *"evoluíram"* para as *cue sheets*². Elas foram importantes para o cinema mudo, pois pretendiam criar associações

¹ Más um ingrediente de representaciones fílmicas que um elemento del film em sí mismo.

² Folhas que continham as entradas dos diferentes blocos musicais, com a sua duração correspondente

da música com determinadas cenas. Entretanto, mais tarde o seu uso foi criticado por alguns compositores e pensadores, por serem previsíveis e constituírem clichês. Isso aconteceu pela repetição demasiada das referências musicais e, segundo Carolina Leão:

O controle sobre o que seria executado enquanto passava uma projeção era grande, mas, com a repetição, estas referências sonoras associadas a determinadas imagens sempre usadas da mesma forma, geraram símbolos (LEÃO, 2013, p.11).

Mas com a prática recorrente das *sheets*, a diversificação de como usá-las também contribuiu para novos meios de utilização do som. Através de outros instrumentos, como os *photoplayers*³ (veja figura 1), poderiam ser produzidas além das notas musicais, vários efeitos sonoros.

Figura 1 – Photoplayer



Fonte: SILENT CINEMA, 2015

Na época, o cinema era visto apenas como uma atração de massas e não tinha tanto prestígio, por isso, não havia motivos suficientes para investir em música. Mas com a popularização e crescimento lucrativo, os estúdios dos filmes começaram a ver certa eficiência em ter uma peça musical, exclusiva para seus filmes. Então,

e algumas orientações simples de personagem, que facilitavam o trabalho dos intérpretes nas salas. Esse procedimento foi utilizado principalmente na segunda década nos Estados Unidos (ARCOS, 2006, p.31).

³ Instrumento geralmente usado em pequenas salas de cinema para substituir um conjunto musical. Fabricado inicialmente pela American Photoplayer Company, era uma espécie de pianola com tubos de órgão, instrumentos de percussão e efeitos sonoros como buzinas, apitos, sirenes, tudo acionado por alavancas, cordas e botões (LEÃO 2013, p.99).

começaram a contratar músicos de pouco renome para compor. Porém, a música deveria ser totalmente condicionada a sua funcionalidade na trama. E mesmo com essa nova prática de ter uma peça exclusiva, os outros recursos de acompanhamento musical ainda continuavam existindo.

Desse modo, a indústria cinematográfica, cada vez mais consolidada, incorporava com veemência a linguagem musical, basicamente tonal e romântica. E por razões econômicas, continuou dando espaço àquilo que já estava amplamente sendo consumido pelo grande público. Quanto a isso, Adorno e Eisler comentam:

Este era o estado das coisas com as quais tinham que trabalhar os praticantes da música utilitária. Eles enfrentavam um gosto que era ao mesmo tempo duro e bestial, intolerante e desprovido do sentido crítico. Queriam permanecer fiéis aos seus princípios de não dar ao público mais do que eles queriam, pois estes, tinham que orientar-se à sua maneira. A contradição entre o público burguês e a sua música se converteu numa inimidade mortal contra o experimento, contra tudo o que sequer de longe deixasse alguma suspeita de ser “intelectual”, inclusive contra todo aquele que fosse simplesmente diferente. Os proprietários de cinema fizeram seu os julgamentos, que há tempos já eram feitos pelo público e o intensificaram mediante a autoridade descomedida e ignorante que lhes atribuía seu aparelho de dominação. A música de cinema não tem história, porque já antes, o público de ópera ou de sala de concertos colocou limites a uma história que, ou bem alcançava pontos perigosos ou bem contradizia o ideal de satisfação e de entretenimento de uma sociedade racional até as entranhas. Com a música de cinema, o ouvinte se viu privado de algo que já havia rejeitado de qualquer maneira (ADORNO; EISLER, 1981 p. 77, tradução nossa).⁴

O compositor de música para o cinema, muitas vezes, tinha sua expressão contida pelos aspectos que a produção da indústria cinematográfica instituiu. Já eram escassos os compositores que trabalhavam especificamente com o cinema e ainda havia uma relação de status que os inferiorizava em relação aos compositores da música autônoma. Isso se dava pela falta de autonomia que o compositor de cinema tinha em relação às suas próprias obras, como elucidada Lagny:

⁴ Este era el estado de cosas con el que tenían que contar los practicantes de la música utilitaria. Se enfrentaban a un gusto que era al mismo tiempo petrificado y embrutecedor, intolerante y desprovisto de sentido crítico. Sí querían permanecer fieles a sus principio de no dar al público más que lo que éste quisiera, tenían que orientarse según su gusto. La contradicción entre el público burgués y su música se convirtió en enemistad mortal contra el experimento, contra todo lo que siquiera de lejos pudiera ser sospechoso de ser <<intelectual>>, incluso contra todo aquello que fuese simplemente diferente. Los señores del cine hicieron suyo el juicio emitido hace ya tiempo por el público y lo intensificaron mediante la autoridad desmesurada e ignorante que les confería su aparato de dominación. La música del cine no tiene historia, porque ya antes el público de la ópera o de la sala de conciertos había puesto coto a una historia que o bien tocaba puntos peligrosos y bien contradecía el ideal de relajación y de entretenimiento de una sociedad racionalizada hasta la médula. Con la música de cine, el oyente se ve privado de algo que ya había rechazado de todas formas.

Qualquer outro músico de qualidade que quisesse entrar nesta atividade para ganhar a vida, se via obrigado a fazer concessões que não eram absolutamente, justificáveis, por um conhecimento mais ou menos imediato das exigências da empresa (LAGNY, apud ARCOS, 2006, p.44, tradução nossa).⁵

Com isso, a relação dos produtores para com os músicos era dificultada. Irwin Bazelon, aponta alguns aspectos que evidenciam essas dificuldades. Segundo ele, os produtores duvidavam da fidelidade do compositor para com a indústria e não acreditavam que ele poderia entender os objetivos e as aspirações da indústria cinematográfica. Outro aspecto é que os produtores se mostravam inseguros sobre sua desenvoltura na hora de se comunicarem com o compositor de forma simples e clara. Eles também temiam que o compositor de concerto não se encaixasse na equipe de produção (pela fama de ter um ego grande e personalidade difícil). Havia também uma desconfiança por parte dos produtores de que a inexperiência do compositor em trabalhar com música para cinema custasse atrasos e dinheiro, além da possibilidade de ele não saber utilizar os equipamentos básicos, mecânicos e técnicos, provocando graves perturbações no processo de musicalização do filme. Por fim, Bazelon aponta que havia um medo por parte dos produtores, do compositor escrever músicas ultra dissonantes, que fossem inapropriadas para os filmes (BAZELON, apud ARCOS, 2006, p.45).

Assim, quase não havia espaço para experimentações musicais, tanto quanto existia para as visuais. Do mesmo modo, como a arte cinematográfica se tornava cada vez mais comercial, com eficiência em executar os projetos nos anos 20 e 30, a indústria hollywoodiana, famosa pelos sucessos de bilheteria, já estabelecia em seus estúdios processos idiomáticos que garantiam, de certa forma, o gosto popular em relação à música.

Se trabalhava de maneira artesanal e prática, como para entregar uma encomenda em um prazo previsto: Bach, com suas “cantatas sacras” compostos dois séculos atrás a um ritmo semanal, era tomado como modelo (ARCOS, 2006, p.65, tradução nossa).⁶

No final dos anos 20, um importante progresso técnico marca toda a indústria do cinema. Usado nos primeiros filmes falados, como “*The Jazz singer*” (1927), o *Vitaphone*⁷ resolve o problema de amplificação do som na sala de cinema. Entretanto,

⁵ Cualquier outro músico de calidad que haya querido integrarse en esta actividad para ganarse la vida se ha visto obligado a hacer concesiones que no quedan en absoluto justificadas por un conocimiento más o menos inmediato de las exigências de la empresa[. . .].

⁶ Se trabajaba de manera artesanal y práctica, como para entregar un encargo em um prazo previsto: Bach, con sus cantatas eclesiásticas compuestas dos siglos atrás a ritmo semanal, era tomado como modelo.

⁷ Foi o último, porém o mais bem-sucedido dos processos de som em disco. A banda sonora não era impressa sobre o filme real, era emitido separadamente a 16 polegadas (40cm) e, mais tarde,

não é esse recurso que inaugura a inserção do som nas projeções. O sistema de som de Lee DeForest (*Phonofilm*), por exemplo, já era utilizado em algumas produções como na animação “*Song Cartunes*” (1927), dos irmãos Fleischer. Mas o *Vitaphone* chega sanando alguns problemas técnicos que os outros dispositivos sonoros ainda tinham em relação à amplificação e a qualidade do som.

Entre mecanismos sistemáticos de produção e as revoluções técnicas adjacentes, não podemos deixar de observar que, mesmo com a pouca clareza que existia sobre o potencial da articulação da música com as projeções, era possível perceber uma preocupação em integrar a música, de forma *a oferecer uma experiência mais “completa”* (LEÃO, 2013, p. 12) ao espectador. Sobre isso, Carrasco aponta:

“Ao estudarmos essa prática quase um século depois, em um primeiro momento temos a impressão de que, por um lado, os músicos não haviam ainda descoberto o potencial narrativo da música em relação ao filme, e, por outro, os realizadores de cinema, não haviam incorporado a linguagem musical aos seus filmes, apesar de fazerem uso do acompanhamento musical para as exibições dos mesmos” (CARRASCO, 2003, p.10).

Assim, a música no cinema se consolida a partir das próprias evoluções da linguagem cinematográfica, que se viu necessitada de um aprimoramento musical para fortalecer melhor os traços de cada obra.

2.1 No cinema de animação

Paralelamente, uma outra vertente audiovisual também estava em processo de desenvolvimento. Com origem anterior ao cinema, através dos inúmeros experimentos de Charles-Émile Reynaud (1844-1918), a animação trouxe muitos avanços técnicos para o cinema e muitas possibilidades de produção. Reynaud foi responsável por inúmeros testes e pesquisas, além da evolução do “zootrópio” ao Teatro “Óptico”. É interessante perceber que desde o início, já era esperado que os filmes não acontecessem silenciosamente, como aponta Felipe Salles:

Os pioneiros do cinema nunca tiveram a intenção de fazer seus filmes silenciosos. As “*Pantomimes Lumineuses*” (1892) de Reynaud, por exemplo, foram acompanhadas por músicas especialmente compostas por Gaston Paulin (SALLES apud LEÃO 2013, p.3).

a12 polegadas (30cm) de discos fonográficos gravados a 33 1/3 rpm, (uma velocidade usada pela primeira vez para esse processo). Os discos eram jogados em uma plataforma giratória indiretamente acoplada ao motor do projetor enquanto o filme estava sendo projetado. O nome “*Vitaphone*” foi criado a partir das palavras em latim e grego, respectivamente, “viver” e “som” (LEÃO 2013, p.100).

Entretanto, a relação da animação com a música também foi muito parecida com a do cinema *live action*. Também nos *cartoons*, o estilo musical que conduziu muitas vezes a narrativa das histórias, foi a música erudita. Porém, diferente do *live action*, é interessante observar que desde o início haviam composições de música original para a animação. Como foi dito, as animações de Reynaud eram acompanhadas por músicas originais de Gastón Paulin. E, segundo Carolina Leão, “*esse acompanhamento musical foi previamente pensado no intuito de integrar a música à imagem, demonstrando assim que a preocupação em unificar a arte da animação com a música já existia e era explorada*” (LEÃO, 20013, p.5).

Dando um salto para a era de ouro da animação, nos meados dos anos 30 até o início dos anos 60, este foi um período de grande produtividade de séries de animação. Walt Disney, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros foram grandes estúdios responsáveis pela criação de vários personagens que caíram no gosto do público e que se perpetuam até os dias de hoje. Assim, com uma produção em massa e em ascendência, a indústria precisou estabelecer modelos de produção eficientes para que as trilhas fossem desenvolvidas nos menores prazos e orçamentos possíveis. Esses modelos de produção nortearam e conduziram grande parte das produções, gerando padrões de linguagem e as características de cada estúdio.

3 MÚSICA ATONAL

Em seu livro “Experimentalismo en la música cinematográfica”, María de Arcos aponta que o sistema tonal funcional clássico, descrito teoricamente por Jean Philippe Rameau em seu “*Tratado de Harmonia*” (Paris, 1722), já se mostrava extensamente conhecido após dois séculos de uso. E no período romântico, essa estrutura harmônica começou a sofrer mudanças, as quais transgrediam o modelo clássico, como ressalta Arcos:

“Os compositores violavam regras e introduziam em sua linguagem, exceções, que com o tempo, deixaram de ser vistas como anomalias. O romantismo musical exigia a expressão da individualidade humana, diferentemente da concepção classicista de universalidade e, requeria, portanto, novas ferramentas. O equilíbrio entre tensão e relaxamento que era creditado ao estilo clássico, agora apontava para a tensão ou instabilidade tonal, diluindo gradualmente a linguagem. A tonalidade adquiria assim, um caráter enganoso, dando lugar ao que se denominava tonalidade suspendida (também chamada de extendida ou expansionada), uma espécie de enriquecimento da harmonia funcional que fazia uso de múltiplos recursos fora da tonalidade específica da obra” (ARCOS, 2006, p.114, tradução nossa).¹

Um nome forte que contribuiu para essa diluição da linguagem harmônica foi Richard Wagner (1813-1883). Sua obra “*Tristão e Isolda*” (1859) de acordo com Arcos, “*tensionou os procedimentos tonais e aboliu fronteiras entre consonância e dissonância, mostrando que esses eram termos puramente relativos*” (ARCOS, 2006, p.114, tradução nossa).² Wagner diluía o conceito harmônico, desestabilizando a tonalidade em suas obras. Isso contribuiu para que anos à frente, outro nome importante surgisse para o desenvolvimento da música atonal. Arnold Schoenberg (1874-1951) desenvolveu uma linguagem chamada atonalismo livre entre 1908 e 1923. Em 1923, ele mesmo sistematiza o uso atonal e organiza uma técnica de composição chamada de dodecafonismo. Para entender melhor essa técnica que será discutida no capítulo 4, serão feitas algumas distinções mais sistemáticas entre tonalidade e atonalidade.

¹ Los compositores violaban leyes e introducían en su language excepciones que, con el tiempo, dejaron de ser contempladas como anomalías. El romanticismo musical exigía la expresión de la individualidad humana, contrariamente a la concepción classicista de universalidad, y requería, pues, de nuevas herramientas. El equilibrio entre tensión y distensión que acreditaba al estilo clásico apuntaba ahora hacia la tensión o inestabilidad tonal, enrareciendo gradualmente el language. La tonalidad adquiría así un carácter engañoso, dando lugar a lo que se denominaba tonalidad suspendida (también llamada extendida o expansionada), una especie de enriquecimiento de la armonía funcional que hacía uso de múltiples recursos ajenos a la tonalidad específica de la obra.

² . . . Había tensado los procedimientos tonales y abolido fronteras entre consonancia e disonancia, haciendo ver que éstos eran términos puramente relativos.

3.1 Alguns conceitos básicos: escala, campo harmônico e tom

Para entendermos esses conceitos de forma clara, é importante conhecermos alguns precedentes. Na música tonal, *escala* é uma sequência ordenada de notas. Por exemplo, dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó. Podemos observar que a última nota é igual a primeira, completando, portanto, um ciclo de 8 notas. Entre uma nota e outra, existe um padrão de espaçamento chamado *intervalo*. São os intervalos que determinam se uma escala é maior, menor e etc.

Quando executamos mais de uma nota da escala ao mesmo tempo, nós formamos um *acorde*. Os acordes podem ser formados pelo agrupamento de duas ou mais notas, sendo mais comum o agrupamento de três (tríades) ou quatro (tétrades) notas. Quando esses acordes recebem um complemento de outras notas da escala, dizemos que é um acorde *dissonante*.³ Este, pode produzir uma sensação de “instabilidade” no acorde, trazendo muitas vezes a necessidade de resolução para uma estabilidade a consonância.

E quando agrupamos um conjunto de acordes (baseados nas notas da escala), chamamos de *campo harmônico*. Simplificadamente, se você está executando ou compondo em um determinado campo harmônico, existem uma série de regras a serem seguidas, para manter um padrão de articulação. Assim, chamamos de *tom*, o eixo central, que nos diz quais são as possíveis notas ou acordes disponíveis a ser utilizados, para preservar a unidade da música em um campo harmônico numa coerência tonal.

Uma vez estabelecido o tom que será trabalhado, existe também um padrão de sequência dos acordes, que pode produzir sonoridades mais conhecidas, chamadas de cadências ou progressões. Existem inúmeras combinações de cadências entre os acordes, porém, algumas são mais comuns e geram um efeito harmônico já familiar. Sendo assim, agora podemos comparar melhor as diferenças entre música tonal e a atonal.

3.2 Diferenças entre Tonalidade e Atonalidade

Para deixar mais claro essas diferenças, María de Arcos sugere uma tabela em que organiza as principais características de cada uma. Porém, se for comparada alguma obra atonal com essa tabela e for percebida a ausência de alguma característica, isso não exclui necessariamente o seu gênero, é apenas uma referência para conseguir perceber as diferenças entre a tonalidade e a atonalidade.

³ “>Em música, dissonância é a qualidade dos sons parecerem “instáveis” e de terem uma necessidade aural de serem resolvidos para uma consonância estável. Tanto consonância como dissonância são palavras aplicáveis à harmonia, acordes e intervalos e, por extensão, à melodia, e mesmo ao ritmo e à métrica. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/disson%C3%A2ncia/>>

Tabela 1 – Diferenças entre Tonalidade e Atonalidade

Tonalidade	Atonalidade
Organização hierárquica das notas.	Ausência de centros tonais, atribuindo valor idêntico a todas as notas.
Funcionalidade, claros processos cadenciais.	Aparente liberdade ou funcionalidade múltipla.
Direcionalidade.	Imprevisibilidade.
Dissonâncias conduzidas e resolvidas.	Dissonâncias autônomas.
Concepção harmônica da música (fundada em fenômenos harmônicos).	Concepção melódica da música (organizadas em relações motivicas).
Condução harmônica por acordes tríades.	Complexidade nos acordes empregados.
Noção de articulação métrica (regularidade nas sequências rítmicas).	Noção de prosa musical (polirritmia e ritmos assimétricos).
Importância da melodia cantável, estruturada por critérios harmônicos tonais.	Melodias sem periodicidade, independentes de estruturas harmônicas tonais. Importância do timbre e da textura.
Repetições (melódicas, rítmicas, harmônicas, etc).	Variação contínua, resistência a qualquer tipo de repetição.
Tema como elemento unificador.	Ausência de tema.
Formas fechadas e largamente desenvolvidas.	Formas abertas e breves.

Fonte: ARCOS, 2006, p.118.

3.3 Dodecafonismo

A tonalidade, portanto, consiste na organização das notas em volta de um centro tonal, podendo mudar de um tom específico para outro centro tonal. A tônica⁴ define o tom principal e, com isso, são derivados a melodia e a harmonia. Já o dodecafonismo, desenvolvido por Schoenberg em 1923, tem a função de acabar com a estabilidade da tônica e com a hierarquia que deve ser respeitada, quanto às 7 notas da escala diatônica⁵. A proposta dodecafônica estabelece a relação das 12 notas da escala cromática⁶, que compõe uma oitava com as notas igualmente disponíveis para a construção de uma melodia ou harmonia.

O primeiro passo para usar esse sistema composicional é definir uma série sequencial com as 12 notas, não podendo repetir nenhuma, mas podendo usar oitavas diferentes e intervalos rítmicos diferentes. Assim, passa a ter a série original, que servirá de base para toda a composição e que poderá sofrer variações em sua estrutura. Porém, devem ser respeitados os intervalos entre o graus. As variações são: a forma

⁴ A tônica está na base da dinâmica tonal. Sua função organizativa se refere a um conjunto de acordes. As relações dos acordes com a tônica são simbolizadas pela cifragem dos graus. Usando os algarismos romanos, indicamos as relações dos acordes com a tônica, que representa o centro em volta do qual se organizam todos os demais. Disponível em: <<http://terradamusica.com.br/difere-nca-entre-tonica-e-fundamental/>>

⁵ Diatônica significa “movimentar-se pela tônica”.

⁶ Escala cromática é a escala de 12 notas com intervalos de semitom entre elas.

retrógrada (a série original de trás para a frente), a série invertida (a série original com os intervalos invertidos) e retrógrado da inversão (a série invertida tocada de trás para frente). *“Tendo como regra que nenhuma série comece antes de terminar a anterior, consegue-se, no final, que apareçam as 12 notas o mesmo número de vezes”*.⁷ Portanto, o dodecafonismo é também o abandono da construção musical em torno de um eixo harmônico central e, assim, um estilo atonal de compor. Porém, uma das metas do dodecafonismo é *“não sentir a diferença entre uma composição tonal e dodecafônica, o resultado da composição deve vir primeiro a mente”* (FUKUCHI, 2004).

Antes de prosseguir é importante ressaltar que o termo “atonalidade” no início do século XX, não tinha um sentido que privilegiava seu confronto com o modo tonal. Muitas vezes, o uso desse termo foi usado genericamente para classificar qualquer música que não seguia os princípios tonais. O próprio Schoenberg preferia usar o termo “pantonalidade” devido ao sentido negativo que a “atonalidade” carregava. Smith Brindle resalta o problema do termo quando diz:

O termo ‘atonal’ foi utilizado pela primeira vez no começo do século XX, com um sentido depreciativo e que significava não somente ‘não tonal’, mas também, ‘não musical’. Foi aplicada frequentemente à músicas que, longe de serem atonais, eram simplesmente indefinidas em seus aspectos harmônicos, mas que não correspondiam claramente ao público daquela época (BRINDLE apud ARCOS, 2006, p.117, tradução nossa).⁸

Assim, esse termo acabou prejudicando a compreensão de várias obras da época, pois realmente levava a ideia de ‘extinção da música’ ou ‘não música’.

Voltando aos seus atributos, a atonalidade tem uma interessante característica, ligada à sonoridade das notas, independente das relações harmônicas convencionais. Marc Sabatella resalta isso quando diz que a intenção da música atonal:

[...] é liberar você das minúcias das relações acorde/escala e permitir que você se concentre nas sonoridades em si. As linhas que você toca não precisam ser analisadas em termos da relação delas com os acordes grafados, mas podem em vez disso ser pensadas em termos de como eles se encaixam na sonoridade da frase naquele ponto (SABATELLA, 1992, p.39).

Esse desprendimento cadencial do código harmônico, pode expandir os “lugares” dos sons (colocando-os em lugares não programados), valorizando-os por si

⁷ A Volta do Número 12. Site do Departamento de Educação da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.

⁸ La palabra <<atonal>> fue utilizada por primera vez a comienzos del siglo XX con un sentido despectivo, ya que significaba no sólo <<no tonal>>, sino también <<no musical>>. Fue aplicada a menudo a música que, lejos de ser atonal, era simplemente oscura en sus aspectos armónicos, pero que no correspondía claramente al público de ese momento

mesmos, criando “matizes” (novas combinações) sonoras em eventos particulares. Isso quer dizer que não obedecer à ordem “litúrgica” das resoluções harmônicas pode abrir outros espaços de pensar e sentir os sons, pelas particularidades das suas combinações em função de suas próprias sonoridades. O resultado pode ser uma gama de novas convenções que, organizadas ritmicamente, concebem eventos multifacetados geradores de sensações estéticas produtoras de significado.

A música atonal foi criada para fornecer uma paleta mais variada de sons, para encorajar o ato de pensar em torno dessas linhas. [...] O importante é que você perceba uma progressão de acordes atonal como uma receita de sonoridades sobre as quais você improvisa, e não como um esquema específico de resoluções de acordes. (SABATELLA, 1992, p.39).

Assim, a atonalidade resulta de aspectos que tendem a uma flexibilidade maior em relação às combinações entre as notas. Cada uma dessas notas assume um valor equivalente entre elas, e não uma estrutura hierarquizada. Devemos diferenciar, entretanto, as duas maneiras do uso atonal que foram apresentadas nesse capítulo. A primeira, foi uma forma de atonalidade livre, caracterizada pelos pontos na tabela da María de Arcos. A segunda, foi o dodecafonismo de Schoenberg, que é uma técnica, entre muitas, para sistematizar a composição atonal.

4 SCOTT BRADLEY

A herança musical cinematográfica encharcada de música romântica, como já foi exposto neste trabalho, culminou como o principal estilo adotado pelos compositores de música para o cinema, tanto de *live action*, quanto de animação. Porém, alguns deles, como veremos adiante, usufruíram das canções populares (como também fez o *live action*) para localizar os temas narrados pelas histórias, identificando o espectador com a trama, mas ainda assim, sofriam da forte influência de arranjos clássicos e românticos.

Figura 2 – Scott Bradley



Fonte: GOLDMARK, 2006, p.46

E é dentro desse contexto, que achamos interessante destacar o trabalho de Scott Bradley que, mesmo não rompendo radicalmente com a tendência musical de sua época, trouxe estratégias em seus trabalhos, que anos depois seriam usadas com mais frequência por outros artistas, tornando-o precursor de um estilo de composição musical cinematográfica, pelo menos no contexto em que estava inserido.

4.1 Breve histórico

Scott Bradley nasceu em Russellville, Arkansas, em 26 de novembro de 1891. Estudou piano com professores particulares, órgão e harmonia com o organista Horton Corbett. Começou seus trabalhos musicais em Houston, Texas, como regente e compositor em um teatro. Em 1926 mudou-se para Los Angeles, onde começou a trabalhar

na estação de rádio KHJ. Logo Bradley se tornou conhecido por seus trabalhos e, na década de 1930, já realizava uma série de concertos em teatros importantes da cidade.

De acordo com Ian Allison, Bradley começou seus trabalhos com desenhos animados, no então minúsculo estúdio de Walt Disney, como pianista. Ele percebeu a importância que Disney dava à música, pois Walt participava ativamente na gravação das partituras, além de estar entre os percussionistas. No final de 1931, Bradley começou a trabalhar no estúdio de animação de Ub Iwerks, (que também trabalhou com Disney, antes de abrir seu próprio estúdio), onde o compositor teve seu nome ligado a 13 *cartoons*.

É importante mencionar um outro nome muito importante na trilha musical dos *cartoons* que é Carl Stalling. Bradley foi um compositor contemporâneo a ele, mas Carl deteve mais fama do que Scott no decorrer de sua carreira, pois teve suas composições abarcadas nas séries de grande sucesso de Disney, (como por exemplo, os primeiros episódios de *Mickey Mouse* e a série *Silly Symphonies*) e, posteriormente, nas séries da Warner (por exemplo, *Merrie Melodies* e *Looney Tunes*), entre muitas outras. Assim, seus trabalhos influenciaram muito o estilo de música para *cartoons* na época. Seu estilo, de acordo com Leão:

Tem como referência seu passado como pianista em salas de exibição de cinema [...] Carl compunha muitas vezes como uma colcha de retalhos misturando temas antigos. Stalling era um mestre em mudar estilos musicais com base na ação do *cartoon*. Reaproveitando músicas de domínio público ou do catálogo da Warner¹, modificando e reciclando as melodias e harmonias para ajustá-las às necessidades narrativas de cada filme (LEÃO 2013, p.52).

Um fato curioso é que Carl Stalling trabalhou para Iwerks e Disney, na mesma época que Bradley, e Bradley disse que eles nunca se encontraram. Continuaram, portanto, trabalhando por muitos anos no mesmo ramo. É possível perceber os diferentes estilos composicionais de cada um, nas diferentes séries e curtas-metragem em que atuaram.

Muitas coisas aconteceram no mundo da animação na década de 30, todavia, focaremos em Bradley, quando a convite e indicação de Hugh Harman e Rudolf Ising, foi contratado pela MGM em 1938, onde trabalhou até se aposentar. O compositor passou a participar da equipe do produtor Fred Quimby. O estilo que predominava naquela época era semelhante ao de Carl Stalling, ou seja, uma associação de recortes de músicas populares nas trilhas dos desenhos. Porém, Bradley não gostava muito

¹ Enquanto trabalhou com Disney, ou usava músicas que já se encontravam em domínio público, livre de direitos autorais, ou criava arranjos que lembravam as músicas que ele queria referenciar. Porém, quando trabalhou na Warner, ficou livre para usar qualquer música, pois o estúdio detinha os direitos de muitas músicas e se não os detivesse, tinha recurso para pagar pelos direitos autorais.

desse estilo e, descontente, pede a Fred Quimby para “*desenvolver um novo estilo de escrita musical que mimetizasse/imitasse melhor a ação animada*” (LEÃO 2013, p.83).

4.2 A trilha sonora de Bradley

Bradley acreditava que a música de *cartoons* seria, no futuro, uma forma de arte muito respeitada (ALLISON, 2012). A linguagem que ele começou a desenvolver, não só em termos musicais, mas audiovisuais, tinha um aspecto que associava profundamente o movimento da ação dos personagens com os eventos musicais e sonoros. Vale ressaltar, que era um pouco diferente do efeito *mickeymousing*², embora com um certo “*paralelismo rítmico entre a música e a ação*” (LEÃO 2013, p.86), e com uma diluição do sincronismo constante da música com o filme, sem perder, entretanto, o ritmo da cena.

A evasão de sincronização simples, que caracterizou os primeiros *cartoons* do início dos anos 1930, explica porque as trilhas musicais de Bradley são muitas vezes melodicamente menos fluidas e mais angulares do que as dos outros (ALLISON, 2012, tradução nossa).³

Em outras palavras, a trilha de Bradley, por não obedecer a uma lógica musical linear e muito sincrônica, tende a ser mais fragmentada, apresentando blocos de ações musicais mais rígidos que geram o todo. Por isso, melodicamente as trilhas podem ser menos fluidas e mais motívicas, pois estão associadas aos blocos e não a uma ideia única de música.

Apresentaremos abaixo algumas características das composições de Bradley para o cinema de animação. Existem muitas outras, mas vamos apresentar as que mais singularizam o trabalho do compositor.

4.2.1 Música original

A principal característica do estilo de Bradley talvez seja o rompimento parcial com o uso de referências de outras músicas em suas obras e a composição original para as trilhas dos filmes. Embora ele tenha adotado essa postura na maioria dos trabalhos, algumas vezes ele ainda usou canções populares ou convenções musicais, para explicitar algum evento no filme. Leão comenta que “*a música de Bradley foi tão bem desenvolvida que ele poderia escrever grandes seções de um desenho animado sem música convencional, simplesmente tecendo sua coleção de metáforas musicais*” (LEÃO, 2013, p.83).

² Segundo Carrasco, *Mickeymousing* é um tipo de construção de trilha musical, onde a música está diretamente vinculada à ação filmada. (CARRASCO apud LEÃO, 2013, p.100)

³ The avoidance of simple synchronization, which characterised the first cartoons of the early 1930's, explains why Bradley's scores are often melodically less flowing and more angular than those of others.

4.2.2 Metáforas Musicais

E quanto a essas metáforas⁴ é interessante perceber que, aparentemente, através dos recursos que a música oferece, como ritmo, intensidade, tessitura, entre outros, Bradley os usava de forma a designar uma relação de semelhança com a imagem. Essa relação pode ter um fundamento de ordem natural e universal. Por exemplo, suponhamos que um personagem está correndo. A música, segundo o estilo de Bradley, também a acompanharia em um andamento mais acelerado. Porém, ele possivelmente faria isso usando melodias atonais ou com intervalos extremamente dissonantes, como em "*Solid Serenade*" (1946) (3:32), enquanto os outros compositores de sua época talvez usassem o famoso trecho de "*William Tell Overture*", de Rossini, cujo uso codificado está ligado a contextos de corridas ou movimentos velozes.

4.2.3 Gravação da música antes da animação

Bradley apoiava essa ideia e chegou a executá-la. Não só por questões de produção - em que por uma questão de sincronismo esse método já era empregado em algumas cenas - mas também por questões puramente estéticas. Por exemplo, em "*Dance of the Weed*" (MGM; Ising, 1941)⁵, ele escreveu e gravou a música antes da animação ser feita, simplesmente a partir de um poema. O que vale ressaltar nessa experiência é o interesse de Bradley em buscar uma outra forma de criar relações entre a música e o filme. Ter o material musical como eixo principal, abre outras maneiras de relacionar o som com o processo de produção da animação. Cria-se um fluxo temporal para as imagens, que naturalmente vai obedecer às métricas musicais e, como consequência, desenvolver um ritmo alternativo para a obra como um todo.

Outros exemplos em que Bradley gravou trechos da música antes da animação foi em "*The Zoot Cat*" (1944)⁶, "*Solid Serenade*" (1946),⁷ "*Pecos Pest*" (1955)⁸ e "*Saturday Evening Puss*" (1950).⁹ Entretanto, "*The Cat Concerto*" (1947)¹⁰ e "*Tom and Jerry at the Hollywood Bowl*" (1950),¹¹ são episódios em que a animação toda é feita em cima da trilha já composta e gravada.

⁴ Utilizamos esse termo porque é mais difundido nas referências que analisam as obras de Scott Bradley. Entretanto, acreditamos que o termo 'metáfora' remete na maioria das vezes a um modelo de significação do território verbal.

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j01Hkkdn6nc>>

⁶ Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/x2f2mzr>>

⁷ Disponível em: <<https://vimeo.com/91289214>>

⁸ Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/x2whmiq>>

⁹ Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/x2mo8pf>>

¹⁰ Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/x35w8i6>>

¹¹ Disponível em: <<https://vimeo.com/107959847>>

4.2.4 O uso da orquestra

Bradley substituiu os ruídos dos *cartoons*, máximo que pôde, por sons orquestrados. Principalmente quando trabalhou nas trilhas de “*Tom and Jerry*”, ele praticamente se absteve dos diálogos e priorizou os efeitos sonoros feitos por instrumentos da orquestra. De acordo com Leão:

Essa técnica era utilizada na mimetização de movimentos físicos ou psicológicos através da música. Desta maneira Bradley consegue não só aumentar a poética do *cartoon*, como também incorporar a fantasia, o lúdico para ações que na vida real, seriam violentas e inadequadas (LEÃO, 2013, p.86).

Scott contava com uma orquestra não muito grande, se comparada às grandes sinfônicas, mas de acordo com ele, era suficiente para realizar seu trabalho. Já Carl Stalling tinha uma grande orquestra a sua disposição e, sem problemas de orçamento, mantinha suas gravações com inúmeros músicos. Bradley parece não se preocupar com quantidade, quando diz:

Eu regi a orquestra. Reparei em um artigo sobre Carl Stalling que ele utilizara a grande orquestra da Warner, porém isso não me era necessário. Usei vinte músicos - e era tudo o que precisava. Isso é o que qualquer um necessitava. Não é preciso uma orquestra sinfônica para desenhos animados (GOLDMARK, 2005, p.54, tradução nossa).¹²

Embora a orquestra de Bradley fosse menor, era esperado dos músicos grande habilidade e precisão técnica, pois teriam que executar movimentos pouco comuns, além de “*tocar fora de tonalidades convencionais ou até mesmo em completa desafinação*” (BERTAZZOLI, 2008). Bertazzoli esmiuça as aplicações de ruídos feitos pela orquestra quando exemplifica:

Em “*Mice Folies*” (1954)¹³, por exemplo, pequenos arpejos na região aguda do piano passam a idéia do brilho e da reluzência do gelo (1:20). No episódio “*Professor Tom*”(1948)¹⁴ o barulho do gato aluno de Tom usando um esfregão no chuveiro, é feito com notas muito desafinadas em uma viola, ao invés do uso de um efeito sonoro comum (2:08). Outro exemplo ainda é em “*Tennis Chumps*” (1949)¹⁵ onde Bradley,

¹² I conducted the orchestra myself. I noticed in an article about Carl Stalling that he used the big Warner orchestra, but you didn't need it. I used twenty pieces—that's all I needed. That's all any-one needed. You don't need a symphony orchestra for cartoons.

¹³ Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x2n8198_tom-jerry-mice-follies-1954_shortfilms>

¹⁴ Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x2moc3c_tom-jerry-professor-tom-1948_shortfilms>

¹⁵ Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x2mo9ip_tom-jerry-tennis-chumps-1949_shortfilms>

para reforçar o efeito sonoro, incorporou à trilha musical as raquetadas do gato Butch, feitas com o naipe de sopros e com a percussão ao fundo, o que ajuda a reforçar o ataque dos instrumentos e portanto o impacto das raquetadas do gato sobre o seu adversário Tom (2:11). Neste mesmo desenho, quando Jerry puxa as cordas da raquete de tênis para atingir a cara de Tom, este movimento é sonorizado apenas com, não coincidentemente, instrumentos de corda (dois violinos) (4:03) (BERTAZZOLI, 2008).

4.2.5 Os estilos musicais

De acordo com Carolina Leão, Bradley usou estilos musicais que foram do neoclássico ao jazz. Predominantemente, ele usava *swing* e *dixieland* no Jazz que, de certo modo, contribuía para vivacidade das cenas de fuga, pois seus ritmos são bem marcados, agitados e ligeiros. Por exemplo, em “Mouse For Sale” (1955)¹⁶, Jerry dança ao som de um swing (3:16). Em outro episódio, “Downbeat Bear” (1956)¹⁷ acontece o mesmo, quando o urso que perturba Tom, dança até cair no fosso (4:45). Bradley, portanto trabalhava principalmente com esses dois universos musicais bem conhecidos, a *Big Bang* de Jazz e a orquestra sinfônica. Bertazzoli distingue os momentos em que Bradley as utiliza quando aponta:

Majoritariamente, a sonoridade da orquestra era mais utilizada para as frases de curta duração como em movimentos físicos ou cenas de perseguição e o jazz mais usado para momentos em que era necessário ditar algum tipo de ritmo ao desenho ou estabelecer um ambiente musical, funcionando como uma trilha para um filme. Em geral a sonoridade jazzística era usada para momentos que exploravam cenas do estilo comédia-pastelão e coreografias jocosas, com exceções. Talvez a única regra a que Bradley obedecesse fosse a de sempre surpreender o espectador e sempre explorar o aspecto cômico da música (BERTAZZOLI, 2008).

4.2.6 Os Shock Chords

Nas numerosas *gags*¹⁸ de perseguição de “*Tom and Jerry*”, a música orquestrada empregava recursos instrumentais como *pizzicatos*,¹⁹ *glissandi*,²⁰ cromatismos que, conjugados com a imagem ajudavam a representar a perseguição. Outro recurso muito

¹⁶ Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/x2ng633>>

¹⁷ Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/x3xxepl>>

¹⁸ Gag - Designa uma rápida cena engraçada, uma parte de diálogo improvisado (AUMONT e MARIE, 2006).

¹⁹ Passagem de música que se executa dedilhando as cordas de um instrumento que ordinariamente se toca com arco. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/pizzicato/>>

²⁰ Música Passagem em escala ascendente ou descendente, sem interrupção, que se obtém, nos instrumentos de arco, na harpa e no piano, deslizando um dedo, ou por outras técnicas, no trombone, no xilofone etc. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/glissando/>>

utilizado por Bradley e inaugurado por ele, são os *Shock Chords*. Esse recurso ficou muito conhecido e começou a ser usado, inclusive, em outros filmes. Leão elucidada que:

Quando utilizados, não só descreviam a ação de um tombo ou pancada como também fragmentavam, rompiam com o momento que a trilha sonora estava. Esta ruptura proporcionava um momento de quebra no som, abrindo margem para uma drástica mudança de estilo musical no *cartoon* que por sua vez, criava um livre trânsito musical (LEÃO, 2013, p.86).

Podemos perceber claramente o uso do *Shock Chords*, no episódio de *Tom and Jerry*, “*Solid Serenade*” (1946).²¹ Há uma sequência em que Tom começa a correr atrás de Jerry (3:31). Nessa perseguição, a música usada é uma sequência melódica bem dissonante. Logo em seguida, Jerry pula dentro da pia da cozinha e, rapidamente, abre o ralo para toda a água descer. Tom vem logo atrás e, em um salto de ponta, dá de cara com as louças que estavam dentro da pia.

O *Shock Chords* é utilizado nesse momento, mas, diferente do que se espera ele não aparece sincronizado com o choque da queda de Tom. Ele é antecipado, sugerindo a ação adiante, porém não com um único ataque de notas, mas com uma série de repetições subsequentes, que são uma espécie de “eco”, acentuando a intensidade da força com que Tom bate nas louças da pia.

²¹ Disponível em: <<https://vimeo.com/91289214>>

Vamos exemplificar o uso dodecafônico no episódio “*Puttin’ on the Dog*” (1944).²³ Nesse episódio, Tom tenta se disfarçar de cão, usando uma máscara. Ele faz isso, pois Jerry está escondido dentro de um canil cheio de cachorros. Então, ele entra disfarçado e depois de muitas atrapalhadas cai, e a máscara cai sobre Jerry. O ratinho então começa a correr com aquela cabeça de cachorro e a trilha dodecafônica o acompanha. É interessante perceber que há um esvaziamento na música, para evidenciar o movimento melódico da frase dodecafônica. Isso cria uma identidade maior da música com o movimento do personagem, pois deixa claro que há uma proposição de conexão. É possível perceber isso pela sincronia dos passos para com as notas musicais, e pelo gesto de *staccato* da flauta, que busca representar os pequenos saltos corridos de Jerry.

Figura 5 – Máscara de cabeça de cachorro sobre Jerry



Fonte: Frame do episódio "Puttin' on the Dog"(1944)

Assim, podemos perceber que Bradley incorporou muitos recursos em suas obras, que diversificaram suas trilhas e trouxeram versatilidade para o acompanhamento nas ações dos personagens, não só em “*Tom and Jerry*”, mas também em outras séries que ele participou, como “*Droopy*”, “*Urso Barney*”, “*Tex Avery*”, entre outros.

²³ Disponível em: <<https://vimeo.com/90733818>>

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas experimentações, paralelamente à história do Cinema de Animação estadunidense, com suas regras desenvolvidas pelo sistema industrial, aconteceram em vários lugares do mundo. Destacamos essa fase e esse lugar, primeiro, porque não seria possível abordar tanto conteúdo nessa pequena pesquisa e, segundo, porque para nós foi importante perceber que mesmo no contexto do trabalho de Bradley, no qual ter uma funcionalidade era o principal objetivo, foi possível encontrar soluções que fugiram do óbvio. Soluções essas, como a atonalidade que, em um contexto geral, musical e cinematográfico, adquiriu um código limitado, usada praticamente em cenas de suspense e terror, mas que nas composições de Bradley ganhou um espaço cômico, vivo e fugaz.

Luana Chaves em seu estudo sobre a não redundância audiovisual, aponta que não é necessário a música sobrepor um significado que a imagem, por si só, já comunica. Muitas vezes, os códigos e símbolos assimilados pela frequência usual das relações imagéticas/sonoras nos imobilizam a apreciação de novas conjecturas, conexões e diálogos, que fogem dessa obviedade da redundância de significados. É realmente necessária uma crítica constante dos códigos, ampliando nossas capacidades de perceber novas relações audiovisuais e nos desperte para outras assimilações estéticas. Luana ressalta isso dizendo:

Provocar o deslocamento no espectador é importante para o avanço da linguagem audiovisual, pois afronta o repertório gramatical e cultural de cada indivíduo, intrigando-o. A partir disso, o espectador é forçado a fazer outras articulações que não são tão comuns justamente pela acomodação do público e dos produtores com a já difundida gramática cinematográfica (CHAVES, 2015, p.12).

Ainda que Bradley não tenha rompido completamente com a linguagem musical cinematográfica de sua época, ele trouxe para um contexto de música tradicional, tonal e romântica do século XIX, movimentos da música moderna, que muito foi criticada e, surpreendentemente, da maneira como ele abordou, caíram no gosto popular, como aponta Bertazzoli:

Ao contrário do que poderia se esperar, a sua ousadia funcionou como um elemento de surpresa e empolgação para o espectador e não de um estranhamento ou aversão. Arriscar-se a inovar é estar sempre sujeito a rejeição, mas Bradley conseguiu incorporar tão bem elementos completamente estranhos ao universo musical do espectador típico à sua trilha, que não causou desconforto e estranheza à plateia (BERTAZZOLI, 2008).

Para nós, a pergunta que fica agora é, por que o uso atonal, dissonante, do-decafônico, empregado por Bradley não causou o desconforto e estranheza que geralmente produzem? Talvez essa pergunta não aponte uma única resposta, mas um conjunto de fatores que contribuíram para que isso acontecesse. Podemos pensar que a conexão temporal precisa da música com a imagem, seja o primeiro fator, o qual intensifica a nossa percepção de duas coisas relacionadas e abranda a percepção das partes avulsas. O segundo fator poderia ser o andamento ligeiro dessas frases musicais. Elas tendem a enganar a percepção harmônica do ouvido, disfarçando o incômodo atonal que, talvez, em um andamento lento, tornariam-se mais evidentes. E o terceiro fator poderia ser o uso combinado de tantos outros estilos musicais em uma mesma trilha, fazendo as séries atonais terem um papel coadjuvante na obra.

Seja qual for a resposta, agradando ou não aos ouvidos do público, a música atonal e os procedimentos experimentais ainda têm um caminho longo a percorrer no contexto cinematográfico. María de Arcos depois de esmiuçar esse assunto, aponta que existem muitas vantagens de usar a música atonal no cinema. Desde a fragmentação, na qual a própria decupagem cinematográfica favorece a tendência de expressão musical em uma linguagem mais fragmentada até ideia de que a atonalidade não necessariamente cria tensão (e percebemos isso quando Bradley a usa em cenas de comédia). E pensar que os fragmentos que “costuram” a trilha musical podem cumprir funções *leitmotílicas*¹ de identificação de climas e personagens, dando mais unidade ao filme.

Por fim, precisamos de compositores que se atentem para o rumo que a música de cinema está tomando. Mais de um século de cinema já se passou e ainda consumimos um material musical muito recorrente, com brilhantismo e qualidade, não haja dúvidas, mas saturado e encharcado de excessos simbólicos, regras, leis; privilegiando principalmente a funcionalidade, mas nem sempre o aprimoramento da escuta. Para uma trilha ser “boa” para uma plateia, depende de uma educação da escuta, da inserção de novos hábitos, novas sonoridades no cotidiano. E com isso, termino com a citação e apelo do compositor Tony Thomas:

Finalmente, o futuro da música de cinema está em seus compositores. Se levarem seu trabalho a sério e tirarem do melhor que há neles, então talvez possamos persuadir não só o público, mas também aos diretores de que a boa música é imprescindível nos filmes. O público não é estúpido. Se a nossa música sobreviver e não há dúvida que isso acontecerá, isso se dará porque a mesma é boa (THOMAS apud ARCOS, 2006, p.202).²

¹ *Leitmotiv* é uma técnica de composição criada por Richard Wagner onde em suas óperas, ele usava um tema musical para representar uma personagem. Fazia isso, repetindo esse tema toda vez que essa personagem aparecia. Essa se tornou uma convenção utilizada também no cinema.

² Finalmente, el futuro de la música de cine está en sus compositores. Si toman su trabajo en serio y

sacan lo mejor que hay en ellos, entonces quizá podamos persuadir no sólo al público, sino también a los directores de que la buena música es meritoria en las películas. El público no es estúpido. Si nuestra música sobrevive, y no hay duda de que lo hará, será porque es buena.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. **El cine y la música**. 2 ed. Madri: Editorial Fundamentos, 208p. 1981.

ALLISON, Ian. **Cartoons as modern art a Scott Bradley retrospective**, 2012.
Disponível em: <<http://www.spitfireaudio.com/blog/cartoons-as-modern-art-a-scott-bradley-retrospective/>> Acesso em junho de 2016.

ARCOS, María de. **Experimentalismo en la música cinematográfica**, 1 ed. Madri: Fondo de Cultura Econômica da Espanha, 238p. 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papyrus Editora, 2006.

BERTAZZOLI, Caio. **A trilha musical de Scott Bradley**. Trabalho apresentado no XVI Congresso interno de Iniciação Científica, UNICAMP, Campinas, 2008.

CARRASCO, Ney. **Syngkronos: a formação da poética musical do cinema**. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CHAVES, Luana. **Estudo sobre a não-redundância audiovisual: complexidade semântica por meio de camadas sonoras**. Monografia (Conclusão de Curso) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte. 2015.

CÓSER, Marina La Rocca; KOFF, Rogério Ferrer. **A música clássica como elemento narrativo produtor de sentido em cartoons**. Revista Gemnis, n. 1 Ano 4, p. 206-218, 2013.

EDUC. **A Volta do Número 12**. Site do Departamento de Educação da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Disponível em: <www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/musico/numero12.html>. Acesso em dezembro de 2012.

FUKUCHI, Hidetoshi. **Evidence of Arnold Schoenberg's Musikalische Gedanke**, 2004.

GOLDMARK, Daniel. **Cartoon Concerto**. Liner notes for Tom and Jerry & Tex Avery Too! Volume 1: The 1950s. Film Score Monthly CD Vol. 9 No. 17. 2006.

GOLDMARK, Daniel and YUVAL, Taylor (eds.) **The Cartoon Music Book**. Chicago: A Capella Books, 2005.

GOLDMARK, Daniel. **Tunes for Toons: Music and The Hollywood cartoon**. Los Angeles: University of California Press, 2002.

LEÃO, Carolina Morgado. **A trilha musical do cartoon no período clássico do cinema**, Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 108p. 2013.

MALTIN, Leonard: **Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons**. Penguin Books, 1987.

MCCARTY, Clifford. **Film Composers in America: a Filmography, 1911-1970**. Oxford University Press. 1987.

MORRIS, Peter. **Playing Cat and Mouse in BBC Music Magazine**, British Broadcasting Corporation. P.44-48 March 2007.

PRENDERGAST, Roy. **Film Music: a neglected art**. 2 ed. Nova Iorque: Ed Norton, 1992.

QUIMBY, Fred. **Puttin' on the Dog**. 1944. Disponível em: <<https://vimeo.com/90733818>> Acesso em julho de 2016.

QUIMBY, Fred. **Solide Serenade**. 1946. Disponível em: <<https://vimeo.com/91289214>> Acesso em julho de 2016.

SABATELLA, Marc. "**Uma introdução à improvisação no jazz**", 1992. Disponível em: < http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Sabatella-Introducao_improvisacao_Jazz.pdf>

SILENT. **The american Photoplayer**. Disponível em: <<http://www.silentcinemasociety.org/the-american-fotoplayer/>>. Acesso em 19 de junho de 2016.

