

# *Dossiê temático*



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020  
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

# Origens do “som de Hollywood”: a formação do gênero sinfônico a partir de Alfred Newman

*Daniel Tápia*<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir da observação do período de formação do gênero sinfônico no cinema sonoro norte-americano, este trabalho procura investigar as influências existentes na formação da prática sinfônica da música de cinema como estética específica, tendo como referência central a atuação do compositor Alfred Newman (1901-1970), considerado aqui como um dos principais agentes desse processo por sua atuação na indústria cinematográfica. O gênero – denominado “gênero sinfônico” –, embora bastante reconhecível, carece de um exame mais detalhado de suas origens e influências, a fim de se expor o papel das diferentes matrizes artísticas que o formaram, especificamente sobre as práticas de escrita instrumental. Para tanto, nos propomos a investigar as origens e relações interculturais existentes no período inicial desse processo (1930-1950), fortemente influenciado pela canção popular norte-americana.

121

**PALAVRAS-CHAVE:** Música de cinema. Música aplicada à dramaturgia. Instrumentação e orquestração. Música sinfônica do cinema. Audiovisual.

**ABSTRACT:** Beginning in the observation of the period of formation of the symphonic genre in North American cinema, this work seeks to investigate the existing influences on the formation of the symphonic practice of film music as a specific aesthetic, presenting as reference the work of the composer Alfred Newman (1901-1970), considered here as one of the main agents of this process due to its legacy in film industry. This genre – referred as “symphonic genre” –, despite being quite recognizable, needs a more detailed examination of its origins and influences, in order to expose the influence of the artistic material that formed it, specifically regarding the practice of instrumental scoring. To this end, we propose to investigate the origins and intercultural relations existing in the period (1930-1950), strongly influenced by the growth of American popular songs.

**KEY-WORDS:** Film Music. Drama Music. Orchestration. Symphonic film music. Audiovisual.

<sup>1</sup> Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Como possibilidade criativa de um meio que, por sua própria natureza plural, permite uma grande diversidade de proposições estilísticas, a orquestra sinfônica habita a música de cinema como um de seus mais emblemáticos referenciais. Sendo possivelmente a escolha artística mais conhecida pelo público, o uso da orquestra adquiriu, ao longo do tempo, o *status* de gênero para a trilha musical – o gênero sinfônico.<sup>2</sup> Estabelecida como uma grande referência para o desenvolvimento da música de cinema desde o início, é no período sonoro inicial (décadas de 1930 e 1940)<sup>3</sup> que observamos maior profusão de material original –

<sup>2</sup> Referimo-nos à possibilidade de diferenciar por gênero musical a aproximação estético-artística dada à construção de uma trilha musical, não se confundindo com a utilização do termo “gênero” para diferenciar o produto cinematográfico inteiro, como é o caso dos gêneros musical, horror, comédia etc. Nesse mesmo segmento, é preciso esclarecer que utilizamos a designação “gênero” (na perspectiva musical) para nosso recorte por a considerarmos mais adequada para representar um contexto de multiplicidade de estilos e origens comuns (Leonido, 2008). Se considerarmos, por exemplo, a própria origem da sinfonia e, portanto, do gênero sinfônico na música autônoma, vemos que está intimamente relacionada ao contexto do desenvolvimento operístico (Nogueira, 2006). Essa noção, entretanto, foi posteriormente ampliada para abarcar o pensamento orquestral e a música sinfônica de concerto de forma geral. Assim sendo, quando nos referimos ao gênero sinfônico, tratamos do contexto de produção musical que se baseia no uso da orquestra sinfônica como seu recurso central e que lida diretamente com as necessidades criativas desse esforço, bem como as influências que as outras instâncias do pensamento musical exercem sobre seus processos intrínsecos de forma interdependente. Neste artigo, tratamos especificamente das características do gênero sinfônico na música de cinema, considerando-o peculiar em seus processos criativos.

<sup>3</sup> É sabido que a música sinfônica e operística de matriz europeia, utilizada principalmente de forma fragmentada, faz parte da música do cinema desde o período “mudo” e, portanto, se colocou como uma referência para o desenvolvimento posterior. No período que antecede o som sincronizado – em que há muito menor prevalência de composições originais – é simbólico o uso das bibliotecas de fragmentos musicais destinados à exibição pública em salas de cinema (executados por músicos e orquestras, como a *The Sam Fox moving picture volumes* (1913) e a *Kinothek* (1919)), nos quais constam trechos variados de obras do repertório sinfônico e operístico europeu, consolidando a prática iniciada nos primeiros estágios do cinema “mudo” (Carrasco, 2005). Este trabalho tem, no entanto, como principal objeto de estudo e referência a música original do cinema norte-americano, cuja produção é significativamente maior a partir do advento do som sincronizado.

composto especificamente para o cinema. A música sinfônica do cinema apresenta-se hoje como um elemento recorrente e renovado, de fácil identificação dentro da produção desse meio, fruto de um processo de desenvolvimento e interação com outros gêneros musicais, bem como da interação entre estilos que a transpassam. Esse processo, em alguns sentidos (como veremos adiante), trouxe características marcantes – ainda que não necessariamente exclusivas – à escrita sinfônica do cinema.

Sendo praticamente hegemônica nas primeiras décadas do cinema sonoro norte-americano, a música sinfônica foi se tornando, gradualmente, uma das possibilidades de uma prática já hoje bastante diversificada (a da composição de música para cinema). É importante notar que grande parte da produção sinfônica cinematográfica também adquiriu um aspecto híbrido, abandonando a intenção de sua origem no repertório orquestral tradicional e permitindo-se não representar a identidade estilística de um filme como *unidade* (não necessariamente conduzindo a música do filme integralmente; as canções “importadas” e o *sound design*,<sup>4</sup> por exemplo, normalmente integram a camada significativa do som junto à trilha musical como a concebemos tradicionalmente).

123

No panorama recente, a instrumentação – seja ela qual for – ainda que possa refletir o pensamento orquestral como fundamento, não se prende, por exemplo, à ideia de formação instrumental básica (como ocorre frequentemente na orquestração da música de concerto). É comum que o cinema de hoje, como fruto de um desenvolvimento iniciado já na década de 1950, apresente combinações não usuais e até mesmo experimentais, diferentes proporções de equilíbrio (às vezes unicamente possíveis pela

<sup>4</sup> “Após o aprimoramento das técnicas ligadas ao áudio nos cinemas [...], o meio cinematográfico viu aparecer uma nova figura que daria conta de toda a cadeia de materiais sonoros usados em um filme – fossem eles músicas, efeitos ou diálogos –, aumentando a possibilidade de aproveitamento ao máximo de todos os áudios incluídos em suas trilhas sonoras. A pessoa que executa essa função, que orienta e representa todas as outras envolvidas com essa criação e planejamento da trilha sonora, chamou-se de *sound designer*” (Flores, 2013, p. 117). Para mais informações sobre o processo de transformação da escuta no cinema e o surgimento do conceito de *sound design*, ver Flores (2013).

interação com o processamento sonoro), inserção de instrumentos de origens variadas e hibridização de estilos para a composição.<sup>5</sup>

Uma investigação mais aprofundada de sua história revela, por outro lado, que a música que se enquadra no gênero sinfônico do cinema, por sua própria origem em outro contexto musical,<sup>6</sup> assemelha-se, sim, à produção de ópera e concerto pela constituição de seus processos primários, remetendo-se a outras origens e finalidades por associação. Isso faz com que, mesmo que possivelmente tenhamos uma memória clara de um exemplo de orquestra dos filmes e sua sonoridade como referência de estilo – como investigamos neste trabalho –, ainda é possível que, no caso de escutarmos essa música dissociada de sua aplicação principal, a confundamos com a produção direcionada ao concerto, por sua memória e grande possibilidade de identificação. A música de cinema do gênero sinfônico, portanto, continua a se diferenciar, principalmente, não por suas características técnico-artísticas (ainda que seja possível justificar certas análises comparativas e demonstrar processos técnico-artísticos,

124

<sup>5</sup> Como referência do panorama recente, é fértil o exemplo dos prêmios dados pela academia do Oscar nos últimos dez anos na categoria “melhor trilha musical”. A partir de uma breve análise dos 50 indicados e 10 premiados, de 2010 a 2019, chegamos à seguinte estatística aproximada: 48% dos indicados se utilizam do gênero sinfônico como principal referência, admitindo pouca ou nenhuma interferência de outros gêneros musicais; 44% dos indicados se utilizam do gênero sinfônico como referência primária, admitindo a contribuição de outros gêneros musicais, especialmente aqueles que favorecem a caracterização proposta pelo roteiro; 8% dos indicados se utilizam de outros gêneros sem referência ou com pouca referência ao gênero sinfônico. Entre os efetivamente premiados: 30% dos premiados se utilizam do gênero sinfônico como principal referência, admitindo pouca ou nenhuma interferência de outros gêneros musicais; 60% dos premiados se utilizam do gênero sinfônico como referência primária, admitindo a contribuição de outros gêneros musicais, especialmente aqueles que favorecem a caracterização proposta pelo roteiro; 10% dos premiados se utilizam de outros gêneros sem referência ou com pouca referência ao gênero sinfônico.

<sup>6</sup> Tendo por base uma apreciação do desenvolvimento da orquestração sinfônica germânica, é possível perceber que a produção cinematográfica do período de formação da música de cinema no período sonoro norte-americano tem forte identificação com essa estética, reproduzindo várias de suas características técnico-estilísticas. Este assunto foi abordado por nós de forma mais extensa em Tápia (2013).

como faremos aqui), mas por sua finalidade e integração no elemento audiovisual.

A ambiguidade entre a especificidade da composição de música original para cinema (com a possível observação de suas características e necessidades próprias) e a possibilidade artística dessa música em contextos externos ao do filme (sua formatação e estilo) remete à própria estruturação inicial da produção sinfônica aplicada ao cinema, advinda de compositores ainda em adaptação para o novo meio. Ainda que uma das premissas principais da música de cinema seja uma orientação dissociada da rigidez da forma musical e associada à forma dos processos de montagem visual (ao encontro das estratégias artísticas de seu fim primário, o audiovisual), é até hoje comum que compositores<sup>7</sup> formatem estrategicamente suas criações também como peças musicais autônomas, e que essas sejam executadas por orquestras em salas de concerto para uma escuta puramente musical.

Tal característica composicional teve origem ainda um pouco antes da primeira década (1930-1940) de produção do cinema sonoro norte-americano (entre 1920 e 1930 aproximadamente). O cinema sonoro e musical<sup>8</sup> dessa época adquire, como seus criadores musicais, uma maioria de profissionais já anteriormente especializados na música autônoma e que, dessa forma, guardam uma relação de necessidade com as premissas desse universo (a obra de Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) é um exemplo claro desta situação<sup>9</sup>). Uma situação semelhante ocorre com

125

<sup>7</sup> Este é o caso, por exemplo, do compositor John Williams que, sendo um dos mais reconhecidos compositores do cinema, publica suas partituras orquestrais e realiza concertos periodicamente com suas obras em forma de suítes e concertos.

<sup>8</sup> Sabe-se que a relação entre música e cinema tem origem bastante tempo antes do surgimento do cinema sonoro sincronizado, mas é a partir desse período que a composição musical para o segmento se fortalece definitivamente como parte dos processos de montagem e se estabelece como prioritariamente original. Para mais informações, ver Carrasco (2003).

<sup>9</sup> Korngold, compositor austríaco, procurava não diferenciar sua produção musical para o concerto daquela direcionada ao cinema. Em sua maioria, suas composições para as telas são também formatadas como suítes autônomas de concerto, e sua produção unicamente destinada à sala de concerto é considerada uma das mais

Max Steiner (1888-1971), compositor que revela um forte vínculo com a produção musical de concerto em seu trabalho para o cinema. Como descreve Roy Prendergast:

Steiner, Korngold e Newman meramente direcionaram seus olhares (seja consciente ou inconscientemente) para aqueles compositores que haviam, em grande parte, resolvido problemas quase idênticos em suas óperas. Esses três progenitores da música para filmes simplesmente olharam para Wagner, Puccini, Verdi e [Richard] Strauss para obter as respostas para alguns de seus problemas ao compor a trilha musical [do cinema] (Prendergast, 1992, p. 39, tradução nossa).

No entanto, o desenvolvimento da música nas duas primeiras décadas do cinema sonoro comercial norte-americano começou a demonstrar uma trajetória de transformação desse vínculo já no final da década de 1930, exibindo características estilísticas próprias, principalmente a partir do trabalho do compositor Alfred Newman (1901-1970), nosso foco de estudo. Aos poucos e ao encontro de um movimento cultural e de mercado, a música do cinema estabeleceu gradualmente um trânsito entre um tipo de produção adaptada (de outros meios) e uma produção melhor identificada com seu contexto de apresentação. O processo que então levou a música sinfônica do cinema a estruturar seus próprios traços artísticos – e que fará parte dessa investigação – não foi principalmente sua íntima identificação com um gênero específico da produção autônoma, como podia se esperar no exame do cenário inicial, mas sim o resultado advindo de um conjunto múltiplo de influências. Já no final dessa primeira década de produção (1930 a 1940), o cinema viu emergir a perspectiva de fortalecer seu aspecto múltiplo e coeso, na medida em que o âmbito sonoro,<sup>10</sup> como uma de suas parcelas principais, começou a estruturar-se

relevantes entre os compositores do cinema até hoje. Para mais informações, ver Winters (2007).

<sup>10</sup> Quando nos referimos ao âmbito sonoro, descrevemos ainda, neste caso, uma parcela de significação subjetiva quase que totalmente centrada na música. Esse paradigma gradualmente se desenvolveu no sentido de tornar mais abrangentes as relações significativas entre música e som, ao encontro do desenvolvimento da escuta no século xx. Ainda que, nesse sentido, possamos observar iniciativas muito significativas (como a de Rouben Mamoulian) já na década de 1930, é só a partir da segunda metade do século que esta prática criativa se dissemina de forma estrutural, culminando no já referido conceito de *sound design*.

fortemente pautado na mesma característica que as imagens procuravam proporcionar. Como menciona Alfred Newman:

Através da mídia dos filmes, a boa música quebrou as correntes da sala de concerto; ela penetrou em todas as camadas da sociedade; alcança a todos, em todos os lugares. É parte da experiência emocional de milhões e milhões de pessoas. Elas respondem a isto de forma subconsciente, se não consciente. [...] É o desafio do músico tentar evocar esta resposta – encontrar expressão musical para cada faceta da vida que uma câmera de cinema puder revelar (Newman apud Steiner, 1981, p. 211, tradução nossa).

A estética orquestral advinda das salas de concerto, por sua vez, viu-se influenciada por diversos tipos de escrita musical, caminhando por um processo de construção de uma identidade própria. As relações técnico-estilísticas vinculadas ao contexto da música de concerto autônoma vão dando lugar, gradualmente, a uma música melhor orientada em sua premissa principal: o que deveria ser procedimento da música de cinema especificamente, se não apenas a música que interage diretamente com o contexto do próprio cinema? Nas palavras de Newman:

Muitos vêm a Hollywood proclamando que irão escrever obras como compositores de trilha que sejam comparáveis aos trabalhos de Brahms ou Bach. Ou eles estão fora de seu juízo ou são ignorantes para com o meio com o qual deverão lidar. Já existem várias trilhas escritas para os filmes, lindas e importantes, que teriam, em sua forma sinfônica, crédito no âmbito de qualquer sala de concerto. Mas o fato permanece: elas eram trilhas musicais dos filmes; complementaram e formataram uma história da tela e não foram compostas para serem escutadas separadamente (Newman apud Steiner, 1981, p. 218, tradução nossa).

127

É então a partir de meados da década de 1940 que se torna possível notar de forma nítida a influência do processo de construção de uma identidade própria para a música do cinema norte-americano, iniciado na década anterior. Esse trabalho procurará identificar o compositor Alfred Newman como agente inicial de abertura desse percurso em sua atuação como diretor musical e compositor, demonstrando os traços desse desenvolvimento a partir de partes de seu trabalho e outras referências adjacentes.



## Alfred Newman

As primeiras grandes personalidades da música de cinema nos EUA, como vimos, eram, na verdade, imigrantes europeus, sendo Alfred Newman o primeiro compositor norte-americano a projetar-se (seus pares e contemporâneos Max Steiner e Erich W. Korngold sendo ambos austríacos, por exemplo). Ainda que, de fato, os primeiros tenham agido diretamente na formação da estética da música de cinema daquele período, foi só a partir do trabalho de Newman – principalmente sua atuação como diretor musical– que o processo de integração com a cultura musical daquele país começou a se tornar mais evidente, mesmo que o estilo operístico austro-germânico permaneça como principal referência de identificação, ao menos até o final da década de 1930, estendendo-se pela década de 1940.

128

Alfred Newman, nascido em New Haven, Connecticut (estado próximo a Nova York), tendo demonstrado uma predisposição bastante precoce para a música, obteve sua formação musical por meio de alguns professores de piano que o acompanharam em cada estágio de seu desenvolvimento, da primeira infância ao fim da adolescência. Conseguida por grande esforço de sua mãe (devido a sua condição financeira, que muitas vezes guiou seu rumo e o de sua família), essa formação esteve basicamente centrada no repertório solista tradicional do instrumento (da matriz europeia), para o qual Newman teve excelente desempenho, sendo, inclusive, tratado como um prodígio. No entanto, depois de ter mudado para Nova York para estudar – às custas de muito esforço pessoal e de seus familiares –, ainda muito novo, Newman acabou indo trabalhar como pianista acompanhador de espetáculos teatrais, quando teve seus primeiros contatos com grupos orquestrais e aprendeu a reger. O progresso natural desse trabalho foi passar a conduzir vários espetáculos da Broadway (entre eles os de Cole Porter, George Gershwin e Irvin Berling). Trabalhos que, por sua vez, o levaram a Hollywood em 1930 para atuar inicialmente como regente – posição da qual demonstrava gostar muito e que continuaria a exercer até o fim de sua carreira –, admirado por seus colegas compositores.

Antes de trabalhar no cinema, Newman ainda não havia atuado de forma relevante como compositor, mas somente como pianista e principalmente como regente. Nesse sentido, seu próprio desenvolvimento pessoal nesse campo – diferentemente dos de Steiner e Korngold – se deu já inserido no ambiente da trilha musical, o que torna seu trabalho muito próximo das necessidades da nova linguagem e relativamente isento de preocupações ligadas à música de concerto. É certo que as referências de seus colegas e predecessores imediatos foram fundamentais para sua própria identificação da estética da música de cinema, mas é possível observar em seu trabalho menor necessidade de compromisso com os recursos estéticos do drama sinfônico germânico, o que dá lugar a uma abertura para as exigências específicas do aspecto intercultural cinematográfico.

Aproximando-se da composição quase que exclusivamente por necessidade, os primeiros anos de trabalho de Newman no cinema – quando compôs várias de suas trilhas mais famosas, como *O furacão* (*The Hurricane*, 1937), *O corcunda de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1939) e *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*, 1939) –, foram fundamentais para o estabelecimento de seu estilo como compositor. Seu primeiro filme – *Flores raras* (*Reaching for the Moon*, 1930) – abriu uma década de muito trabalho e sucesso para Newman, entre 1931 e 1943 (Máximo, 2003).

129

A partir de 1939, Alfred Newman assume o posto de diretor do departamento de música dos estúdios *Twentieth Century-Fox*, posição que o colocou como figura central e de grande importância para a música de cinema da época e, especialmente, para o processo ao qual nos referimos. À frente desse departamento, Newman atuou, de forma variada, como compositor, regente e supervisor musical da produção cinematográfica do estúdio durante sua permanência, o que lhe permitiu contatar e ajudar a promover grandes nomes da música de cinema, como Bernard Herrmann (1911-1975), David Raksin (1912-2004) e Jerry Goldsmith (1929-2004). Seu trabalho como regente e compositor logo se tornou uma referência para todos; ao final de sua vida, Newman havia composto e dirigido cerca de duzentas trilhas musicais e se tornado o maior

vencedor da história do Oscar, com nove premiações para melhor música original.

O traço mais conhecido de sua estética de orquestração talvez resida não unicamente em sua escrita, mas no vínculo dela com sua proposta de interpretação como regente, especialmente a referência de som solicitada ao naipe de cordas, impressa não somente em sua obra, mas também nas obras de outros compositores de cinema gravadas por Newman (interpretação posteriormente imitada por outros regentes e compositores). Newman estabeleceu um padrão que muitas vezes é chamado de “cordas hollywoodianas”, que chegou a ser denominado pelos seus contemporâneos como “a orquestra de Newman” ou “Cordas de Newman”: trata-se da escolha por uma execução normalmente evitada pelos instrumentistas de cordas, que exhibe e valoriza o portamento natural dos instrumentos de forma bastante acentuada, tendo sido por muitos anos uma das maiores marcas da música de cinema.

130

Ainda que a execução do portamento, ou *glissando* – como é mais comumente conhecido –, seja naturalmente fácil para os instrumentos de cordas de arco, convencionou-se na música de matriz europeia (principalmente a matriz germânica) que esse seja um efeito particular e o instrumentista tenha como padrão atingir as notas indicadas sem quaisquer “interferências” de outras alturas. Contrariar esse direcionamento – que também fazia parte da formação dos músicos que compunham as orquestras de Hollywood (em grande parte imigrantes europeus ou formados a partir da matriz europeia) – foi de fato uma intenção interpretativa de Newman, baseada em sua percepção do contexto estilístico da época, também chamada de *Fox String Sound* (por ser Newman o diretor musical da Fox). Sobre a percepção de Arnold Schönberg, por exemplo, que residia nos EUA à época e cultivava amizade com Alfred Newman, escreve Sabine Feisst:

Ironicamente, Schönberg criticou o então chamado som das “cordas de Newman” quando anotou no manuscrito do Prelúdio [*Prelude for wordless chorus and orchestra* (1945)]: “Sempre sem o estilo de *vibrato* e *portamento* de Hollywood; até mesmo os intervalos maiores não devem ser conectados por *glissando* [...] Esse deslizamento [*glissando*] é de um sentimentalismo detestável” (Feisst, 2011, p. 104).

É importante notarmos que essa prática possivelmente advém de uma percepção particular das possibilidades de utilização das cordas, em diálogo com as referências da canção popular norte-americana da época, bem como da influência do teatro musical na vida artística de Newman (todos associados, como veremos). No contexto da canção, por exemplo, foi comum a prática de escrita associada às orquestras de sopros e relativamente dissociada da carga técnico-estilística da escrita para o naipe das cordas no âmbito das matrizes europeias de concerto. O resultado desse intercruzamento é um movimento rítmico unificado, que produz um som bastante característico,<sup>11</sup> o qual, se pode se remeter a outras referências, também é fortemente identificado na prática do cinema. Fred Steiner, reconhecido compositor e orquestrador de cinema, descreve essa e outras características do som do naipe das cordas durante seu depoimento para o documentário *The Hollywood Sound*:

Também se via uma regência expressiva, repleta de *rubatos*. Por exemplo, em *The Hunchback of Notre Dame*, o tema para Esmeralda, cigano... Aqueles intervalos deslizantes, que as cordas podem fazer de forma tão bonita, demonstram não apenas seu lado sedutor como mulher, mas também sua grande compaixão, e as maravilhosas e suaves cordas são perfeitas para os dois lados de sua personagem (Steiner, 56m, tradução nossa).

131

Mark Evans, por sua vez, comenta outro traço, em comparação a Max Steiner e Erich W. Korngold:

Assim como Steiner e Korngold, Newman foi fortemente influenciado por Strauss. Mas, diferentemente dos exuberantes arranjos sinfônicos destes dois homens, seus trabalhos enfatizaram as cordas como melodistas. De fato, a marca de seu estilo – cordas em seu registro mais agudo – tornou-se conhecida como *Fox string sound* (Evans apud Bruce, 1982, p. 41, tradução nossa).

<sup>11</sup> Advinda da escrita coral, a tradição de escrita para o naipe de cordas na matriz europeia usualmente considera como primordiais as relações horizontais entre as vozes, preocupação menos sentida na escrita advinda da técnica em blocos, de caráter ritmo homofônico e cara aos gêneros instrumentais norte-americanos e jazzísticos. Como descreve Joel Barbosa de Oliveira: “A homofonia construída em blocos de notas, em que cada nota melódica é harmonizada por notas de igual valor, sejam elas repetidas ou não, se presta a construir densidade melódica, não tem [necessariamente, grifo nosso] o caráter contrapontístico” (Oliveira, 2004, p. 37).

### **A confluência entre linguagens: traços de uma arte musical mista**

Advinda das salas de concerto, a escrita sinfônica tradicional,<sup>12</sup> agora inserida no contexto artístico, social e cultural norte-americanos (principal foco desta pesquisa), sofre, naturalmente, uma série de influências que a transformam gradualmente em um tipo de representação artística melhor identificada com seu novo meio. Devido a fatores como a estética composicional para a qual fora aplicada, sua nova finalidade funcional e sua interação com diferentes lógicas de escrita musical, esse campo da produção artística musical se desenvolveu para se tornar uma prática também identificada com a música de cinema.

Tais fatores, por sua vez, podem ser observados de forma útil e sintetizada no próprio teatro musical americano, elemento também crucial para o desenvolvimento do cinema como linguagem artística e que tem, em suas raízes musicais, uma situação peculiar. Assim como a maior parte da dramaturgia musical europeia, ele é estruturado – atendendo à necessidade de representação de determinada identidade social e cultural – a partir da canção como gênero central de sua narrativa.<sup>13</sup> Especificamente nesse caso, por sua vez, a canção norte-americana<sup>14</sup> (em um processo interferente de via dupla) carregava consigo características específicas de criação e, de acordo com o interesse desta pesquisa, especificamente de escrita instrumental associada às estéticas do *jazz* e do *blues*. No entanto, já nas primeiras décadas do século xx (possivelmente influenciadas pelo cinema, que foi atribuindo gradualmente mais im-

132

<sup>12</sup> Entendemos por “escrita sinfônica tradicional” a prática oriunda do desenvolvimento da música europeia, principalmente a germânica, italiana e francesa, a partir da chamada “orquestração moderna” (assim denominada por Adam Carse). Este tipo de escrita tem sua origem no final do período barroco e permanece como lógica de criação majoritária até os primeiros anos do século xx.

<sup>13</sup> Sendo, inclusive, reconhecida a influência das formas de teatro musical europeias em sua própria gênese. Como descreve Myrtes Folegatti, baseada na concepção de Mark Grant: “os antecedentes dos musicais da Broadway foram as operetas do final do século XIX, também chamadas de light operas, apresentadas nos teatros considerados oficiais na ilha de Manhattan os quais, por volta de 1880, vinham se tornando conhecidos como Broadway” (Folegatti, 2011, p. 17).

<sup>14</sup> Referimo-nos ao repertório de canções populares do final do século XIX e começo do século xx nos Estados Unidos.

portância à canção), as canções norte-americanas passam a se apropriar também da estética orquestral europeia em seus arranjos e dão início ao processo de fusão que culminaria no produto artístico intercultural que conhecemos. Compositores como George Gershwin simbolizam essa interação, na medida em que atuam na frente artística que procura promover um tipo de leitura da escrita sinfônica vinculada aos padrões culturais e artísticos daquele país.<sup>15</sup>

Reconhecidas as esferas de criação, cabe-nos atentar para a parcela referente à prática de escrita já ali existente antes do processo de fusão ocorrido no cinema. Veremos, nesse caso, que ela tem origem na produção daquele país, fortemente associada à produção para as orquestras de sopros norte-americanas (originadas ainda na década de 1910, consolidadas nas décadas de 1930 e 1940 e desenvolvidas ao longo de todo o século XX) e, portanto, imbuída de suas necessidades e características específicas. A chamada “escrita em bloco”<sup>16</sup> – conhecida marca desse gênero (das *jazz orchestras*), que caracterizou de forma pujante a produção *jazzística* da primeira metade do século XX e permanece, até agora, como um padrão recorrente, ainda que já renovado – tem, em sua origem e em sua finalidade, diferenças essenciais se comparada à lógica de tratamento e condução das vozes das tradições ligadas às matrizes europeias.<sup>17</sup>

133

<sup>15</sup> George Gershwin – ao lado de Aaron Copland, e seguido por compositores como Leonard Bernstein e Artie Shaw – é um exemplo de compositor norte-americano que procurou desenvolver um trabalho de identificação entre a estrutura sinfônica tradicional e a cultura musical americana. Muito conhecido por sua *Rhapsody in blue* – peça sinfônica fortemente influenciada pelo *jazz* – Gershwin retrata muito bem a confluência aqui descrita por ser também compositor de canções de sucesso e vinculadas ao teatro musical (que fazem parte do repertório habitual dos cancionistas americanos). Um exemplo dessa parcela de sua obra é a canção *Fascinating Rhythm*, gravada também por Tom Jobim em 1987.

<sup>16</sup> A escrita em bloco, ou arranjo em bloco, se define por um conjunto de técnicas elaboradas a partir da escrita realizada para as orquestras de sopros norte-americanas, em que a harmonização das vozes é realizada a partir de estruturas de acordes vinculadas à rítmica da melodia e gerenciadas de forma a privilegiar o movimento harmônico em detrimento da independência horizontal das vozes harmônicas.

<sup>17</sup> Entre as distinções que observamos entre as duas lógicas de escrita, podemos descrever (em linhas gerais): o uso do paralelismo como regra de ação para obtenção de uniformidade (escrita em bloco) vs. a promoção da identidade polifônica advinda

Como um exemplo de resultados do processo acima descrito e sua influência no cinema, escolhemos, por sua fertilidade e afinidade com o objeto central,<sup>18</sup> realizar uma breve análise da escrita e orquestração (e, nesse caso portanto, do arranjo musical<sup>19</sup>) da primeira gravação da canção *Nature boy* (publicada em 1947, lançada em 1948 e gravada por

do contraponto renascentista e barroco (harmonia tradicional); premissas de escrita instrumental menos associadas ao padrão de condução vocal [para o canto] (escrita em bloco); soluções harmônicas baseadas na estrutura dos instrumentos de sopro (escrita em bloco); elaboração sobre o tratamento do aprofundamento do sistema tonal, suas alterações e uso das dissonâncias (harmonia tradicional) vs. criação de recursos práticos para simplificação do uso de relações tonais mais complexas (escrita em bloco) etc.

<sup>18</sup> A análise a seguir, apesar de não tratar especificamente de uma obra de Newman, é considerada importante para este trabalho pela possibilidade de estender a compreensão sobre os fatos musicais que convivem em seu contexto de criação e, possivelmente, para demonstrar como há um elemento forte de afinidade entre os tipos de produção (convivência que, como compreendemos, contribuiu para produzir os efeitos de transformação dos recursos composicionais considerados aqui).

<sup>19</sup> A distinção entre os termos “orquestração” e “arranjo” remete diretamente à diferença na rotina habitual de elaboração de cada contexto musical e tem relação direta com a divisão entre música erudita (ou de concerto) e música popular, ainda que a permeabilidade entre os dois polos seja evidente. No contexto da música erudita, o termo “orquestração” pode se referir ao processo de criação tímbrica realizado por um compositor de música erudita depois de sua peça apresentar estrutura e coerência formal já consolidadas. Ou, no caso do desenvolvimento iniciado principalmente a partir da orquestração moderna (Carse, 1964) e elaborado com profundidade no decorrer dos séculos XIX e XX, refere-se também à criação tímbrica considerada como um elemento da estrutura e parcela da criação formal, integrando, assim, a coerência do pensamento composicional. O termo arranjo, por sua vez, refere-se também à ideia de manipulação das estruturas formal e harmônica, por ser frequente que o arranjador não seja o compositor da obra e, portanto, intervenha no pensamento do compositor popular, interferindo naquilo que, no âmbito da música erudita, costuma ser considerado parte indissociável da obra artística e de seu criador. A utilização da orquestra sinfônica na música popular é um dos principais fatores de diálogo entre as produções, na medida em que combina músicos normalmente habituados a práticas diferentes. O orquestrador da música de cinema (que frequentemente é um profissional dedicado à função), por sua vez, normalmente age conforme o modelo da música erudita, concretizando indicações objetivas dos compositores, que não dispõem do tempo necessário para sua total realização. Para mais informações sobre os orquestradores do cinema, ver Tápia (2013).

Nat King Cole). A canção que, embora tenha tido um imenso sucesso como obra autônoma,<sup>20</sup> teve sua primeira aplicação<sup>21</sup> como música do longa-metragem *O menino do cabelo verde* (*The Boy With Green Hair*, 1948) e, na versão escolhida para esta análise (primeira a atingir grande sucesso), apresenta uma escrita nitidamente representativa da fusão entre as linguagens de orquestração europeia e norte-americana. A escrita de seu arranjo foi elaborada pelo músico Frank De Vol (instrumentista, regente e arranjador americano) e exhibe características híbridas no que se refere à escrita e à orquestração. É importante notar ainda, que De Vol – provavelmente pela afinidade dos contextos de produção – viria a se tornar também um notório compositor de música para cinema, anos depois<sup>22</sup> do sucesso desse trabalho.

Uma análise mais profunda desse arranjo rapidamente revela os pontos de confluência já mencionados. A estrutura formal expõe a canção em dois segmentos. O primeiro, guiado por um tipo de articulação rítmicamente flexível, típica de uma canção operística ou teatral, apresenta todo o material temático da canção interposto por inserções instrumentais inabituais na linguagem *jazzística* tradicional. O segundo, composto de um interlúdio instrumental e da repetição da frase de encerramento da canção<sup>23</sup> (destacada como emblemática), por sua vez, apresenta-se com

135

<sup>20</sup> Muito popular tanto no cinema quanto fora dele, a canção *Nature Boy* foi gravada por diversos outros intérpretes (como Frank Sinatra, por exemplo) e foi utilizada posteriormente em cerca de oito filmes diferentes, entre eles *Ajuste final* (*The Crossing*, 1990), *Coração indomável* (*Untamed Heart*, 1993), *O talentoso Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, 1999) e *Moulin Rouge: amor em vermelho* (*Moulin Rouge!*, 2001).

<sup>21</sup> A primeira versão da canção no cinema, no entanto, apresenta-se em um arranjo coral.

<sup>22</sup> Frank De Vol é conhecido por ser o compositor de quatro filmes indicados ao Oscar: *Confidências à meia-noite* (*Pillow Talk*, 1959), *Com a maldade na alma* (*Hush...*, *Hush Sweet Charlotte*, 1964), *Dívida de sangue* (*Cat Ballou*, 1965) e *Adivinhe quem vem pra jantar* (*Guess Who's Coming To Dinner*, 1967).

<sup>23</sup> A canção é bastante conhecida pela sua conclusão, para a qual toda a letra se dirige: “*the greatest thing you ever learn / is just to love / and be loved in return*” (“a principal lição será sempre / aprender a amar / e ser amado em retorno”, em tradução livre do autor).



articulação rítmica constante e aproxima-se muito de um tratamento convencional para o *jazz*, como forma de prover evolução e movimento à macroestrutura estabelecida.

Excedendo a formação *jazzística* tradicional para a apresentação de canções do repertório (trio composto por piano, contrabaixo e bateria, com inserções ocasionais de sopros relacionados à estrutura da *big band* e instrumentos de corda, como o violão e, mais tarde, a guitarra elétrica), *Nature Boy* faz parte de uma série de canções que apresentam mudanças nas formas básicas de arranjo desse tipo de material musical. Em sua instrumentação, apresenta uma seleção identificada com as necessidades tímbricas especificamente escolhidas por De Vol e fortemente identificadas com um grupo de câmara. O grupo é formado por (incluo, entre parênteses, a quantidade de instrumentistas): flauta (1), oboé (1), trompas (2), harpa (1), piano (1), violinos (naipes de primeiros e segundos), violas (naipe), violoncelos (naipe) e contrabaixo (1, integrado ao naipe das cordas e ao mesmo tempo solista).

136

Orquestrando de forma precisa, De Vol manipula texturas de acordo com sua densidade em relação à necessidade da exposição da canção. Como marca principal, podemos observar um trabalho de escolha do timbre especialmente vinculado à possibilidade de representação, em diálogo direto com a letra. O resultado desse tipo de escrita é uma fusão estilística entre a prática sinfônica tradicional e a prática de escrita da música popular norte-americana. A seguir, examinaremos os primeiros compassos desse arranjo (transcritos da versão inicial de 1948) e um gráfico representativo da densidade textural inserida na macroestrutura da canção (figuras 1 e 2).

Alfred Newman, como um músico oriundo também do teatro musical por sua prática, apresenta influência das ferramentas de criação desse contexto em sua identidade como regente (intérprete) e compositor. Como veremos a seguir, é especificamente nesse ponto que a obra de Newman despertou um conjunto de influências múltiplas para o desenvolvimento da música de cinema (e, por conseguinte, de sua orquestração). A partir da permeabilidade de seus processos de direção, orquestração

## Nature Boy

Eden Ahbez

Arr.: Frank De Vol

(Transc. versão de 1948 de Nat King Cole)

The image displays the introductory measures of the song 'Nature Boy' for a full orchestra and voice. The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The instruments and their parts are as follows:

- Voz:** The vocal line is mostly silent in these measures, with a few notes appearing later.
- Flauta:** Plays a melodic line starting in the second measure, featuring grace notes and slurs.
- Oboé:** Plays a similar melodic line to the flute, starting in the second measure.
- Trompa 1 & 2:** Both trumpets play a rhythmic, accented figure starting in the second measure, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Piano:** Provides harmonic support with chords in the right hand and a bass line in the left hand.
- Violinos I & II:** Play sustained notes with a forte (*f*) dynamic, transitioning to a *fp* (fortissimo piano) dynamic in the fourth measure.
- Violas:** Play sustained notes with a forte (*f*) dynamic, transitioning to a *fp* dynamic in the fourth measure.
- Violoncelos:** Play sustained notes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, transitioning to a *fp* dynamic in the fourth measure.
- Contrabaixo:** Play sustained notes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, transitioning to a *fp* dynamic in the fourth measure.

137

Figura 1. Compassos introdutórios do arranjo da canção *Nature Boy*, transcritos a partir da versão de Nat King Cole, de 1948.

<p><b>Introdução</b></p> <p>Textura mais densa do acompanhamento em relação ao solista, neste caso flauta. Uso único das trompas em posição melódica, como elemento representativo.</p>	<p><b>Primeira parte da exposição</b></p> <p>Clara rareficação da textura de acompanhamento e escolha pela permanência do solista da introdução. Utilização da harpa como instrumento de acompanhamento similar a um violão e uso do corpo camerístico para interceder articulações melódicas.</p>	<p><b>Segunda parte da exposição</b></p> <p>Adensamento gradual da textura de acompanhamento e aumento do uso do corpo camerístico como reforço da articulação melódica.</p>	<p><b>Interlúdio</b></p> <p>Mudança radical de textura e plano do acompanhamento associado à parcela do corpo instrumental relacionada à formação tradicional da música americana. Inserção de violino solo como elemento representativo, com articulação relacionada à música popular (nível alto de portamentos e ornamentação específica).</p>	<p><b>Reexposição da parte final e encerramento</b></p> <p>Diminuição gradual da densidade em direção ao fim.</p>
---	--	--	---	---



Figura 2. Gráfico de densidade textural inserida na macroestrutura da canção

e composição, ele abre um precedente de escolhas cada vez menos restritas e mais bem direcionadas à síntese da obra audiovisual. E é na sua atuação como diretor musical que verificamos sua maior influência sobre a escolha de processos artísticos dos quais é elaborador direto ou age como orientador, facilitador e supervisor.

### **O hibridismo a partir da atuação de Newman como diretor musical**

São muitos os casos de filmes em que, sob a direção musical de Newman (além de sua participação como intérprete, compositor ou arranjador), são incorporados músicos vinculados às práticas da música popular norte-americana. Se observarmos sua filmografia (que é bastante extensa) veremos que, embora não tenha sido um compositor especificamente de música popular (pois sua produção é toda voltada ao cinema, reproduzindo muito das referências de concerto propostas anteriormente), Newman abriu as portas para parcerias com aqueles que viriam a ser, ao seu lado, agentes da formação de uma linguagem híbrida.

A seguir, observaremos brevemente algumas de suas produções a fim de trazer informações sobre sua atuação no referido processo e delinear o seu modo de trabalho, que alterna, em pouco tempo, as funções de compositor, regente e diretor musical. Foram escolhidas obras das duas primeiras décadas de produção do compositor (período de gênese), divididas aqui em dois grupos e relacionadas pelo perfil de composição musical e atuação de Newman. O primeiro grupo compreende filmes dirigidos e supervisionados, mas não necessariamente compostos originalmente: *No turbilhão da metrópole* (*Street Scene*, 1931), *Nascida para dançar* (*Born to dance*, 1936), *Epopeia do jazz* (*Alexander's Ragtime Band*, 1938), *Meu coração canta* (*With a Song in My Heart*, 1952) e *Como agarrar um milionário* (*How to Marry a Millionaire*, 1953). O segundo, por sua vez, compreende as composições originais de Newman, pelas quais também era responsável como diretor: *O furacão* (*The Hurricane*, 1937) e *A canção de Bernadette* (*The Song of Bernadette*, 1940).

Antes de prosseguir, no entanto, será necessário compreender a função de diretor musical (*Music Director*). Tal como ela foi aplicada a essa

época de produção, estava diretamente relacionada com a chefia de um departamento de música estruturado de forma hierárquica, no qual se empregavam diversos músicos, cada qual com sua especialidade (orquestradores, arranjadores, letristas, compositores, regentes, preparadores vocais etc.). Essa figura (mais tarde chamada de *Music Supervisor* ou supervisor musical, como tratamos anteriormente) era um músico especializado e responsável por promover a integração entre as linguagens no âmbito dramático-musical cinematográfico, por meio de seu julgamento artístico e coordenação funcional das necessidades de um filme, sendo crucial para o desenvolvimento do aspecto criativo de uma obra. No entanto a designação não é precisa, uma vez que era utilizada também para designar regentes ou compositores que apenas regiam suas obras. No caso de Newman, verifica-se que tenha sido utilizado de forma um tanto genérica (possivelmente relacionado com o termo *director*, oriundo das orquestras, que designa o regente e diretor musical; ou, a partir de 1939, para referir-se à sua posição de chefe do departamento de música dos estúdios Fox), abrangendo tanto sua função como regente e supervisor quanto sua função como compositor.

*Nascida para dançar* (*Born to Dance*, 1936) é um filme do gênero musical elaborado apenas a partir de canções do compositor Cole Porter, adaptadas pela equipe designada por Newman<sup>24</sup> e tendo as orquestrações e arranjos regidos por ele. Por estabelecer-se como um dos primeiros filmes desse gênero (que mais tarde se tornou consagrado), essa obra difere pouco do teatro musical norte-americano em sua estrutura, reproduzindo vários de seus recursos, incluindo sua estética orquestral. Em quase todo o tempo, reproduz o som das orquestras de teatro norte-americanas, compostas por uma *big band*, à qual são incorporados os naipes de cordas e alguma madeira ou metal sinfônico ocasional.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Nesse caso, como descrito nos créditos: Leo Arnaud (arranjos corais), Roger Edens (arranjos) e Edward B. Powell (orquestrações).

<sup>25</sup> A formação tradicional da *big band* compreende: seção rítmica (composta de contrabaixo, bateria, piano e/ou guitarra), quatro trompetes em si bemol, quatro trombones (três tenores-baixo e um baixo) e cinco saxofones (dois contraltos, dois tenores e um barítono). Essa orquestra (popular na música de baile norte-americana do

*Epopeia do jazz (Alexander's Ragtime Band, 1938)*, de forma similar ao anterior, tem toda sua música construída a partir de canções do compositor Irving Berlin.<sup>26</sup> Esse trabalho foi estruturado a partir de uma equipe de arranjadores e orquestradores (não creditados,<sup>27</sup> como era prática dos estúdios de Hollywood até então) que trabalhavam – cada um especializado em sua própria técnica artística –, sob a supervisão e a regência de Newman. Trata-se de um drama que retrata o gênero musical sem que as canções existentes no filme, no entanto, exerçam progressão dramática<sup>28</sup> como se dá regularmente.

É um trabalho basicamente desenvolvido com a ausência de música extradiegética e que articula a existência inevitável de música diegética

início do século xx), no entanto, passou por um longo processo de desenvolvimento no qual, entre outros fatores, seriam acrescentados regular ou ocasionalmente outros instrumentos. Foram acrescentados, por exemplo: naipes de cordas (com ou sem contrabaixos, de acordo com a intenção buscada pelo arranjador, sempre contando com o contrabaixo da seção rítmica); naipes de madeiras (flautas, principalmente flautas em dó e *piccolo*, clarinetes, principalmente clarinete em si bemol e clarone em si bemol, e, menos frequentemente, oboés e fagotes); naipes de metais (trompas em fá, mais frequentemente inserida em pares, e tuba). Esse hibridismo se estende aos recursos de escrita e leva, por exemplo, à ideia de formação das orquestras Jazz Sinfônicas (como é o caso da Jazz Sinfônica de São Paulo, fundada em 1989). Na atualidade, o rigor das formações tem sido deixado em prol da liberdade de arranjo e escrita, estando as fronteiras entre os contextos musicais cada vez menos delineadas. Esse é o caso, por exemplo, do trabalho de Maria Schneider (1960-), musicista que se tornou grande expoente de direção e arranjo para esse tipo de formação, hoje muitas vezes chamada de *Jazz Ensemble* (como é a designação dada pela academia do *Grammy*).

141

<sup>26</sup> “Na década anterior, Irving Berlin ficara internacionalmente conhecido com sua canção *Alexander's Ragtime Band*, a qual influenciou profundamente a música popular americana e o teatro musical, e o jazz abria caminho para Nova York” (Lerner, 1986 apud Folegatti, 2011, p. 45).

<sup>27</sup> Além de Irving Berlin e Alfred Newman, o banco de dados do *International Movie Data Base* (IMDB) ainda lista: Fletcher Henderson (arranjador), Edward B. Powell, Walter Scharf, Herbert W. Spencer e Paul Van Loan (orquestradores).

<sup>28</sup> Recurso dramático de interposição de situações que promovam a continuidade e o desenvolvimento de uma narrativa, alterando ou contribuindo para seu fluxo. No caso do gênero musical, por exemplo, as canções normalmente acrescentam informações (em forma de tese, síntese ou antítese) que deslocam o fluxo da narrativa de forma progressiva.

com as necessidades dramáticas do roteiro por meio de recortes dos números musicais que, por sua vez, transitam do primeiro para o segundo plano. Em uma das cenas iniciais, por exemplo, Alec (o protagonista e regente da orquestra *Alexander's Ragtime Band*) entrega a batuta para o pianista Charlie e corre para o camarim a fim de encontrar Stelle (seu par romântico) e estruturar aquele que será o par romântico central do roteiro até o fim (figura 3). Enquanto isso, a orquestra (que tocava o repertório *ragtime* pelo qual era caracterizada) transita levemente para um tipo de música mais relacionada com a atmosfera romântica, mixada agora para o segundo plano, mas permanecendo no corte que exhibe a cena do diálogo no camarim, de modo a dar suporte dramático à situação (um exemplo provável da interferência de Newman, habituado com as convenções do cinema).

O resultado tímbrico desse processo é uma produção tão identificada com o gênero sobre o qual trata o filme quanto é a produção do compositor escolhido por Newman para executar a tarefa.

142

Assim como *Nascida para dançar*, *Epopéia do Jazz* e *Melodia da Broadway de 1940* (*Broadway Song of 1940*), a música de *Meu coração canta* é inteiramente estruturada a partir da adaptação de canções para um filme de gênero musical. Nesse caso, Alfred Newman – como diretor musical e regente – promoveu a escolha de uma série de canções de diferentes compositores que pudessem ser estruturadas ao mesmo tempo como música diegética e agentes de progressão dramática do roteiro. Assim, orientou os processos de escrita e adaptação estilística necessários para a unidade da obra. O resultado é uma combinação entre escrita popular americana tradicional (executada pelos arranjadores Earle Hagen e Herbert Spencer) e escrita orquestral adaptada para o cinema.

Por fim, a música de *No turbilhão da metrópole* (1931), recorrente em *Como agarrar um milionário* (1953), talvez seja o melhor exemplo do vínculo de Alfred Newman com a produção musical popular de seu país, especialmente por sua peça central. Ainda em 1931, Alfred Newman compôs uma peça orquestral que obteve bastante sucesso justamente por retratar uma fusão entre a música sinfônica e a popular americana, em



Figura 3. Cena de *Alexander's Ragtime Band* (1938).

uma clara tentativa de reproduzir o estilo de George Gershwin para uma trama ambientada em Nova York. Desse caso trata Steiner:

143

A influência de George Gershwin em *Street Scene* é claramente discernível; no entanto, em vista de buscar o idioma musical apropriado para um filme sobre a vida em Manhattan, que melhor modelo poderia ser encontrado do que a música do primeiro compositor a incorporar com sucesso os elementos do *Broadway Jazz* na música de concerto? (Steiner, 1981, p. 242, tradução nossa)

Curiosamente, o próprio Alfred Newman aparece regendo essa peça na sequência que abre o filme *Como agarrar um milionário* (figura 4). Esse trecho é capaz de proporcionar uma ideia acerca da orquestração levada por Newman para essa obra, síntese do processo aqui apresentado. Trata-se de uma fusão entre a orquestra sinfônica e a *big band*, construída para proporcionar a paleta de timbres necessária à representação pretendida. Note-se a presença de saxofones e a proporção de trompetes<sup>29</sup> e

<sup>29</sup> Os trompetes utilizados por Newman nesse caso são instrumentos em si bemol, habituais na formação das *big bands*, mas não nas orquestras sinfônicas (que habitualmente utilizam o instrumento em dó). É curioso notar ainda que, mesmo que estejam inseridos na orquestra sinfônica, preservam o posicionamento de *big band* (a partir da visão do regente): 2°, 1°, 3° e 4°.





**Figura 4.** Cena de *How to Marry a Millionaire*, em que Alfred Newman aparece regendo uma orquestra.

trombones em relação à de madeiras, bastante diferenciada da formação sinfônica tradicional:

144

1 <i>Piccolo</i>	2 <i>Saxofones contraltos</i>	<i>Violinos I</i>
2 <i>Flautas</i>	2 <i>Saxofones tenores</i>	<i>Violinos II</i>
2 <i>Oboés</i>	4 <i>Trompas em fá</i>	<i>Violas</i>
2 <i>Clarinetes</i>	4 <i>Trompetes em si bemol</i>	<i>Violoncelos</i>
1 <i>Clarinete baixo</i>	4 <i>Trombones</i>	<i>Contrabaixos</i>
2 <i>Fagotes</i>	1 <i>Tuba</i>	
1 <i>Contrafagote</i>		

*Tímpanos (grupo de quatro)*

*Bateria completa (bumbo, caixa clara, tom-tom, chimbau e pratos)*

*Percussão I (bumbo sinfônico e sinos tubulares)*

*Percussão II (xilofone e percussão variada)*

No segundo grupo selecionado de sua atuação estão *O furacão* (1937) e *A canção de Bernadette* (1940). No primeiro filme podemos observar uma atuação bastante diferenciada de Newman, mas que, em certa medida, revela sua intimidade com os processos do grupo anterior. A trilha desse trabalho é totalmente composta por ele e revela, em sua estrutura musical, uma grande afinidade com a escrita de canção no tratamento formal e orquestral, dando preferência às formas curtas e *cantabile*, or-

questradas uniformemente e com o habitual privilégio da comunicação expressiva pelo naipe de cordas (marca do compositor). Dessa mesma forma é construído o épico *A canção de Bernadette*, mas que, por sua característica própria, tem um tratamento orquestral mais complexo e representa uma conexão mais forte com a produção sinfônica precedente – uma grande formação orquestral: cordas, madeiras e metais a três, quatro trompas, par de tímpanos, vibrafone e órgão (esse último inserido por possivelmente representar, naquele contexto, a música litúrgica).

### **Considerações finais**

Ao examinarmos a formação da estética orquestral do cinema norte-americano, especialmente entre as décadas de 1930 e 1950, podemos perceber, a partir da atuação de Alfred Newman, uma das aberturas estilísticas que proporcionaram identidade ao gênero sinfônico naquele contexto. O chamado “som de Hollywood”, especificamente o som de sua escrita orquestral, apresenta-se, nesse sentido, como um fruto das relações de influência e interdependência entre os recursos composicionais dos estilos que conviveram (e convivem), transformando o pensamento orquestral da música daquela época deste cinema.

145

Diferentemente dos que também atuavam na década de 1930 – Max Steiner e Erich W. Korngold, ambos quase exclusivamente identificados com a estética orquestral romântica germânica –, Newman foi o pioneiro na promoção de uma conexão com a cultura de seu país, direcionada à própria necessidade de representação que o cinema passava a exigir. Seja em sua atuação como diretor musical (selecionando e orientando músicos de outras áreas) ou regente (interpretando composições suas e de outros), suas ações abriram os precedentes necessários para que compositores subsequentes como David Raksin, Henry Mancini, Hugo Friedhofer e até mesmo mais recentes, como Alan Silvestri, John Williams, Thomas Newman (seu filho) e muitos outros, desenvolvessem a parcela artística que passaria a contribuir para a identificação de um gênero de música do cinema.

É importante notarmos, por fim, que o gênero sinfônico no cinema norte-americano ainda contaria com uma atuação não menos pungente de compositores como Bernard Herrmann, Leonard Rosenmann e outros, em direção diversa (a da experimentação vinculada ao desenvolvimento musical do século xx no âmbito de concerto) na mesma época ou em época bastante próxima. Apesar de estar fora do escopo delimitado neste estudo – centrado na influência da música popular e na atuação de Alfred Newman –, a produção desses compositores apresenta características de desenvolvimento semelhantes às do contexto por nós explorado, principalmente pela reunião de matrizes que influenciariam na composição da macroestrutura do gênero. No caso desse segmento, no entanto, a influência se daria um pouco mais tardiamente (a da obra de Herrmann, por exemplo, seria sentida mais firmemente a partir da década de 1960) (Tápia, 2013).

146

A multiplicidade de influências evidenciada pela menção a tais compositores deixa claro que a aproximação proposta neste trabalho representa uma pequena parcela das possibilidades de análise das influências e confluências que contribuíram para o desenvolvimento do gênero sinfônico na música de cinema, especialmente no contexto americano. Já com cerca de 90 anos de existência, o gênero compreende várias fases importantes para a formação da identidade da música orquestral do cinema tal como a conhecemos hoje, definitivamente estabelecida como um dos mais poderosos recursos da música dos filmes.



## Referências

- Bruce, Graham D. *Bernard Herrmann: Film Music and Film Narrative*. 1982. Tese (Doutorado em Cinema Studies). New York University, Nova York, 1982.
- Carrasco, Ney. *Syngkronos: A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- Carrasco, Ney. “A infância muda: a música nos primórdios do cinema”. *Ouwirouwer*, Uberlândia, n. 1, p. 35-45, 2005.
- Carse, Adam. *The history of orchestration*. Nova York: Dover, 1964.
- Feisst, Sabine. *Schoenberg’s New World: The American Years*. Nova York: Oxford University Press, 2011.
- Flôres, Virginia O. *Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno*. 2013. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- Folegatti, Myrtes Maria S. *O musical modelo Broadway nos palcos brasileiros*. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- Leonido, Levi. “Gênero, forma, estilo e estrutura”. *Sinfonia Virtual. Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, n. 7, abr. 2008. Disponível em [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/genero\\_forma\\_estilo\\_estructura.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/genero_forma_estilo_estructura.php). Acesso em: 19 de maio de 2020.
- Máximo, João. *A música do cinema: os 100 primeiros anos*, v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.
- Nogueira, Marcos Pupo. *Muito além do melodramma: Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- Oliveira, Joel Barbosa de. *Arranjo linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco*. 2004. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2004.
- Prendergast, Roy M. *Filmmusic: a neglected art*. Nova York: Norton & Company, 1992.
- Steiner, Frederick. *The Making of an American Film Composer: A Study of Alfred Newman’s Music in the First Decade of the Sound Era*. 1981. Tese (Doutorado em Musicologia). University of Southern California, Los Angeles, 1981.
- Tápia, Daniel. *A orquestra sinfônica do cinema norte-americano: o exemplo de Bernard Herrmann*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- Winters, Ben. *Erich Wolfgang Korngold’s The Adventures of Robin Hood: A Film Score Guide*. Plymouth: The Scarecrow Press, 2007.

### CDs e LPs

Cole, Nat King. *Nature Boy, With Orchestra Conducted by Frank De Vol*. Los Angeles: Capitol Records, 1948.

Newman, Alfred; Stromberg, William. *Alfred Newman classic film scores (Moscow symphonic orchestra & Chorus)*. Moscou: Naxos Rights International Ltd., 1996.

Newman, Alfred. *Alfred Newman and his Orchestra. Street Scene (Sentimental Rhapsody)*. Nova York: Majestic Records, 1953.

### DVDs

*Alexander's Ragtime Band*. Direção: Henry King. Produção: Harry Joe Brown. Intérpretes: Tyrone Power, Alice Faye, Don Ameche, Ethel Merman, Jack Hale, Jean Hersholt. Música: Irving Berlin e Alfred Newman. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1938. 1 DVD (106 min), *widescreen*, preto e branco. Produzido por Twentieth Century Fox Film Corporation.

*Born to Dance*. Direção: Roy Del Ruth. Intérpretes: Eleanor Powell, James Stewart, Virginia Bruce, Una Merkel, Sid Silvers, Frances Langford, Raymond Walburn. Música: Alfred Newman. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1936. 1 DVD (106 min), *widescreen*, preto e branco. Produzido por Metro-Goldwyn-Mayer.

148 *How to Marry a Millionaire*. Direção: Jean Negulesco. Produção: Nunnally Johnson. Intérpretes: Marilyn Monroe, Betty Grable, Lauren Bacall. Música: Alfred Newman. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1953. 1 DVD (95 min), *widescreen*, color. Produzido por Twentieth Century Fox Film Corporation.

*Music for the Movies: The Hollywood Sound*. Direção: Joshua Waletzky. Produção: Margaret Smilow. New Jersey: Kultur, 1995. 1 DVD (85 min), *widescreen*, color. Produzido por Kultur.

*Street Scene*. Direção: King Vidor. Produção: Samuel Goldwyn. Intérpretes: Sylvia Sidney, William Collier Jr., Estelle Taylor, Beluah Bondi, David Landau. Música: Alfred Newman. Nova York: Samuel Goldwyn Company, 1931. 1 DVD (80 min), *widescreen*, preto e branco. Produzido por Samuel Goldwyn.

*With a Song in My Heart*. Direção: Walter Lang. Produção: Lamar Trotti. Intérpretes: Susan Hayward, Rory Calhoun, David Wayne, Thelma Ritter, Robert Wagner. Música: Alfred Newman. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1952. 1 DVD (117 min), wide screen, color. Produzido por Twentieth Century Fox Film Corporation.

**DANIEL TÁPIA**

Graduado em Educação Musical pela UNESP, Mestre em Música pela UNICAMP e Doutor em Música pela UNICAMP, atua nas áreas de Áudio Musical, Trilha Musical, Educação Musical, Produção Musical, Música popular e Violão. Professor adjunto do Departamento de Teoria das Artes e Música da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde leciona principalmente as disciplinas de Música e Tecnologia e Trilha Musical. Compositor, violonista, arranjador e áudio musicista, é autor do livro *O áudio musical e o áudio musicista*. Com atuação artística como áudio musicista (pela qual foi indicado ao Grammy Latino de 2018), recentemente lançou seu primeiro conjunto de composições gravadas no EP *Contrastes*. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3649-6197>  
E-mail: [danieltpa@gmail.com](mailto:danieltpa@gmail.com)