

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

Estudo da transmissão audiovisual da *Primeira sinfonia* de Mahler pela Filarmônica de Berlim

Leandro Vasconcellos de Oliveira¹

RESUMO: O objetivo do artigo é analisar, através de processos qualitativos e quantitativos, a transmissão audiovisual do primeiro movimento da *Primeira sinfonia* de Gustav Mahler realizada pela Orquestra Filarmônica de Berlim, no ano de 2019. O quadro teórico de referência parte das propostas de Baxter (2019), Tsivian (2018) e Salt (1974), que propõe e atualiza o fator descrito como ASL (*Average Shot Length*). A metodologia é a análise qualitativa por descrição de comportamento e análise quantitativa por cinemática. Por resultado, o artigo traz reflexões sobre a dinamização em termos cinemáticos da linguagem audiovisual dos concertos para orquestra, sugerindo algumas das implicações e problemas eventuais a serem posteriormente discutidos.

PALAVRAS-CHAVE: Transmissão audiovisual. *Performance* digital. Artes digitais. *Live Cinema*.

ABSTRACT: The article aims to analyze, through qualitative and quantitative processes, the audiovisual streaming of the first movement of Gustav Mahler's *First Symphony* performed by the Berlin Philharmonic Orchestra in 2019. The theoretical framework of reference is Baxter (2019), Tsivian (2018) and Salt (1974) whose proposals elucidate the instrumental described as ASL (*Average Shot Length*). The methodology is qualitative analysis by description of behavior, and quantitative analysis by kinematics. As a result, the article brings reflections on the dynamization in kinematic terms of the audiovisual language of concerts for orchestra, suggesting some of the implications and eventual problems to be eventually discussed.

KEY-WORDS: Audiovisual streaming. Musical performance. Digital arts. Live Cinema.

O presente artigo analisa duas produções audiovisuais decorrentes da transmissão pela internet de um concerto sinfônico. O evento ocorreu no dia 29 de março de 2019, a partir das 16h00 (horário de Brasília), com a Orquestra Filarmônica de Berlim. Foi transmitido em tempo real

¹ Universidade Presbiteriana Mackenzie (São Paulo), Fundação OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo).

(*live streaming*) diretamente da Philharmonie, a sala de concertos da Filarmônica de Berlim. Deste evento encontramos duas produções audiovisuais: a transmissão propriamente dita (a partir deste momento chamada por PRODUÇÃO 1) e a “correção” dessa primeira, disponibilizada na mesma plataforma, uma versão editada e acessível ao público no acervo do mesmo aplicativo, disponibilizada no dia 5 de abril de 2019 (PRODUÇÃO 2). O registro analisado da PRODUÇÃO 2 foi capturado no dia 7 de abril de 2019, às 18h30, pelo horário de Brasília. Lá, como cá, sua distribuição é realizada exclusivamente pela plataforma dedicada a tais produções da orquestra, o Digital Concert Hall.

As produções são da Berlin Phil Media, em cooperação com a Kulturradio – Radio Berlin-Brandenburg. São realizadas por onze pessoas, em uma organização dividida da seguinte forma: equipe de vídeo (diretor de vídeo, dois assistentes e um diretor de fotografia), equipe de áudio (quatro pessoas), supervisores de TI (duas pessoas) e um produtor de criação. A direção de vídeo foi de Andreas Morell e o diretor de fotografia, Volker Striemer. Com a regência do maestro Daniel Harding, o programa completo contou com obras de Charles Ives (*Orchestral Set No. 1: Three Places in New England*), Alban Berg (*Three Fragments from Wozzeck*, com solo da soprano Dorothea Röschmann) e, na segunda parte, a *Primeira sinfonia* de Gustav Mahler.

434

O artigo analisa a produção audiovisual do primeiro movimento da *Primeira sinfonia* de Mahler. A música foi composta em 1888, inteiramente revisada em 1893, e passou, posteriormente, por diversas reestruturações até a ocasião de uma versão definitiva publicada pela Universal Edition em 1906. A orquestração, como a conhecemos hoje, data mais ou menos de 1897 e exige, além dos naipes de cordas (violinos em duas partes, violas, violoncelo e contrabaixos), quatro de cada um dos instrumentos de madeira (flautas, oboés, clarinetes e fagotes), instrumentos de metais (sete trompas, cinco trompetes, quatro trombones, uma tuba) e diversos instrumentos de percussão (Floros, 2003).

A compreensão de sua estrutura já está há muito tempo pacificada e, pragmaticamente, parte-se aqui da descrição demonstrada por Constantin Floros: o primeiro movimento comporta-se como uma for-

ma-sonata com introdução, ocupando cada uma de suas partes, a seguinte extensão: introdução, do compasso 1 ao 62; exposição, do compasso 63 ao 162, com *ritornello*; desenvolvimento, do compasso 163 ao 357, reexposição, de 358 a 442; e, por fim, a *coda*, do compasso 443 a 450 (Floros, 2003, p. 32-36).

A peculiaridade de sua instrumentação, assim como seu nível de inovação, são bem conhecidos e documentados. “O refinamento e às vezes até a novidade das sonoridades nunca deixam de surpreender e surpreender, especialmente porque a maioria das inovações mais ousadas já estavam no manuscrito de 1893”, explica o musicólogo Henri Louis de la Grange (De la Grange, p. 4). Segundo ele, o próprio Mahler teria reconhecido o caráter inovador da obra, em 1900.²

A alta complexidade da obra deve-se, assim, tanto ao grau de dificuldade da partitura – que conta com uma orquestra sinfônica de grandes proporções e variedade de instrumentos – quanto às distintas texturas, ou seja, a convivência de conjuntos instrumentais alternados, como um jogo permanente entre os naipes e solistas alocados em espaços distantes no palco. Para uma transmissão audiovisual com múltiplas câmeras, essa é uma peculiaridade importante, já que a disposição dos instrumentos (a fonte sonora) espaçados no palco é um elemento de dificuldade tanto

435

² Em carta de 1900, Mahler afirma: “Isso vem do modo como eu uso os instrumentos. Nesse primeiro movimento, eles desaparecem por trás de um mar radiante de sons, assim como uma lâmpada se torna invisível por trás do brilho que ela libera. No movimento da marcha, os instrumentos são disfarçados e circulam numa roupagem inusitada. Tudo tem que parecer amortecido e abafado, como se fantasmas passassem por nós. Garantir que, no cânone, cada nova entrada seja distinta, com uma cor de tom surpreendente que chame a atenção para si mesma, por assim dizer – que verdadeira dor de cabeça! Eventualmente, acertei a instrumentação, de modo a produzir aquele efeito estranho, de outro mundo, que você notou hoje. E eu não acho que alguém tenha conseguido descobrir como eu o alcanço. Quando quero produzir um som suave e contido, não o dou a instrumentos que possam produzi-lo facilmente, mas a um que possa produzi-lo apenas com esforço, com relutância, na verdade, muitas vezes, forçando-o a ir além de seus limites naturais. Então eu costumo fazer os contrabaixos e o fagote rangerem as notas mais altas, enquanto as flautas sopram profundamente lá embaixo...” (Mahler apud De la Grange, p. 4, nossa tradução).

para a organização do roteiro de montagem quanto para construção das imagens com alguma elegância – ou seja, sem perturbar o espectador com uma sequência caótica de cortes. A decisão de análise da obra foi, assim, em parte, resultante de seu alto grau de complexidade. Uma obra como a *Primeira sinfonia* de Gustav Mahler, por suas características musicais intrínsecas, é desafiadora para qualquer transmissão audiovisual, sobretudo em *performance* por *live streaming*.³ Outro fator que justificou a escolha deste evento específico é o fato de, a despeito de sua dificuldade, a *Primeira sinfonia* contar já com uma amostragem não pequena de produções audiovisuais, o que, para fins de análise, garante algum critério objetivo de comparação.

A PRODUÇÃO 1, em *live streaming*, ocupa o centro do trabalho, ao se medir em detalhes o comportamento das variáveis visuais da transmissão de um concerto público em um sistema com múltiplas câmeras. A PRODUÇÃO 2 é um *live recording*, criado a partir da PRODUÇÃO 1. A princípio, poder-se-ia concluir ser a PRODUÇÃO 2 uma versão “ideal” do resultado alcançado pelo PRODUÇÃO 1: tendo sido produzida ao longo da semana subsequente ao evento ao vivo, e mantida fora de acesso público por todo o período, é possível inferir que cada uma das alterações realizadas visam uma melhora na *performance* audiovisual anterior, que justificaria o trabalho de pós-produção. Sendo assim, ela servirá como

436

³ Não é difícil qualificar as tantas formas de transmissão audiovisual atuais se levarmos adiante aquilo que o pesquisador Philip Auslander sugere por “*liveness*” (“ao vivo”). O atual cenário tecnológico garante que tomemos por “ao vivo” situações distintas que são, em si mesmas, distantes do “*classic live*” – a copresença física entre *performers* e plateia (comuns em espaços de teatro, concertos e shows, dança, estádios de esportes etc.) (Auslander, 2008, p. 61). Para além do “*classic live*”, assim, Auslander sugere um desenvolvimento do conceito de “ao vivo” em cinco tipologias: 1) “*live broadcast/streaming*”: hiato espacial, com simultaneidade temporal de produção e recepção, e a experiência do evento enquanto ele ocorre (rádio, televisão, internet etc.); 2) “*live recording*”: hiato temporal e espacial entre produção e recepção, possibilidade de repetição infinita (LP, CD, filme, DVD com espetáculos ao vivo); 3) “*internet liveness*”: sensação de copresença entre usuários (mídias baseadas na internet com interação entre as partes); 4) “*social liveness*”: sensação de conexão com o outro (telefones móveis, mensagens instantâneas etc.); 5) “*website goes live*”: resposta de interação entre tecnologia e usuário (mídias interativas) (Auslander, 2008, p. 61).

uma espécie de “controle”, já que permitirá entender as correções do *live streaming*, eventualmente permitindo qualificar, sob o ponto de vista do produtor local, quais seriam as referências objetivamente negativas da transmissão ao vivo, na PRODUÇÃO 1.

Metodologia de análise

A análise qualitativa é bem específica quanto ao objeto da transmissão e trata de lidar com a decupagem, para a tela, dos planos atribuídos às tomadas dos instrumentos e demais elementos presentes na sala de concerto.⁴ Ela parte do método empírico avalizado por diretores e críticos de transmissões do passado e expressos em artigos e entrevistas históricas de produtores de transmissões (Burton, 1953; Cantrick, 1954; Gilford et al., 1962), estudos mais recentes de analistas da área (Khouidia-Coyez, 2015; Varon, 2013), assim como a experiência do autor do presente artigo. Como tal processo sugere, as variáveis se dividem, grosso modo, em três partes: 1) arquitetura da sala e do mapa de orquestra; 2) quantidade e posicionamento de câmeras na sala; 3) descrição das imagens veiculadas, a partir de seu enquadramento e movimentação, ao longo de cada compasso da obra.⁵

437

No caso em tela, sendo PRODUÇÃO 1 e PRODUÇÃO 2 resultado da mesma filmagem de um mesmo concerto, importante ressaltar de antemão que os itens 1 e 2 seguem invariáveis, nos termos da modelagem da filmagem e *setup* da orquestra no palco. Após esse exercício descritivo, o trabalho de análise qualitativa fica centrada nos aspectos diferenciais explícitos no item 3.

⁴ No que diz respeito à fotografia, o artigo não se atém a questões como profundidade de campo ou iluminação, tipologias do corte (como transição, fusão ou corte seco) ou elementos mais específicos do enquadramento.

⁵ Este processo, documentado com maior ou menor detalhes desde princípios da década de cinquenta (Paulu, 1953; Cantrick, 1954; Gilford et al., 1962; Williams; Cheryl, 1984; Varon, 2013; Khouidia-Coyez, 2015), não se altera com a mudança tecnológica dos tempos recentes, mesmo com a entrada da operação remota para o controle de câmeras, usado em transmissões como as da Filarmônica de Berlim. De fato, as novas questões dos protocolos de filmagem de concertos sinfônicos na era digital ainda seguem sem qualquer estudo acadêmico específico.

A análise quantitativa é baseada em experiências de medições já celebradas na academia, dentro do campo específico da pesquisa na linguagem audiovisual, onde se avalia especificamente a duração e a quantidade de cortes de uma produção fílmica. Servem-se do protocolo conhecido por *Average Shot Lengths* (duração média de tomada – a partir daqui, ASL), cujos procedimentos são capazes de gerar tanto os dados para avaliação do estilo individual de um diretor (Salt, 1974; O’Brien, 2005), quanto aspectos importantes da estrutura dos filmes (Baxter, 2005). O ASL vale-se da descrição do conjunto de dados criado para um filme, registrando a duração de cada tomada em segundos. Como um filme normalmente compreende várias centenas de tomadas, as estatísticas refletem a seu modo um aspecto importante do estilo de um filme e é um dos indicadores mais objetivos para descrever a rapidez com que um filme é editado – um ASL baixo, representando um estilo de edição rápido e um ASL alto, indicando uma taxa de corte lenta. Em outras palavras, ao comparar as ASLS entre filmes, podemos determinar algo dos estilos de sua edição. O ASL se alcança pela média aritmética da soma dos valores dos dados (isto é, o tempo total de execução) dividido pelo número de tomadas. Como explica Redfern, “a média é o ponto no qual um conjunto de dados é equilibrado e, como um ‘centro de gravidade’, é uma estatística representativa da tendência geral” (Redfern, 2010). O foco do trabalho do uso do ASL aqui é compreender a estrutura geral dos filmes produzidos pelo Digital Concert Hall para esta *performance* específica da *Primeira sinfonia* de Gustav Mahler.

Embora os debates sobre as taxas de corte rápido versus lento sejam fundamentais para a história do cinema, as noções de rápido e lento serão de pouca utilidade, a menos que tenhamos uma ideia de “norma”. Distinto do crítico de cinema, o estudante de história do cinema não pode se dar ao luxo de confiar na intuição, pois como acabei de mostrar, a velocidade de corte pode mudar dependendo de quando, onde e por quem este ou aquele filme foi feito – sem falar de modelos intrinsecamente diferentes em diferentes gêneros. É por essa razão que um número crescente de estudiosos do cinema recorre a dados numéricos sobre o corte. O método que os estudiosos de cinema interessados na história do corte usam há mais de 30 anos baseia-se no cálculo do duração média da tomada (ASL) de um filme – um índice obtido

dividindo-se o comprimento do filme em segundos pelo número de tomadas nele (Tsivian, 2018).⁶

Justificada pela Teoria da Medição em cinema, desenvolvida nos trabalhos de Salt (1974), a análise quantitativa se vale do *software Cinemetrics*, disponibilizado pelo American Council of Learned Society, o National Endowment for the Humanities e a University of Chicago, no *website cinemetrics.lv*, desenvolvido pelo historiador do cinema Yuri Tsivian. O *software* habilita um recurso de manuseio simples, além do acesso ao banco de dados com análise de filmes de diversos períodos e estilos. Como ferramenta, garante, ao lado do ASL, outros parâmetros mais finos de mensuração tais quais a média das durações do plano (*Median Shot Length – MSL*), a razão entre ASL e MSL, o desvio padrão entre as tomadas mais longas e mais curtas (*Standard Deviation – StDev*), as durações extremas (Min e Max), e um coeficiente de variação dos planos (CV), alcançado por meio da média da diferença de duração entre planos.

Por tratar de um tipo de *software* criado a partir das necessidades precípua de filmes não-musicais, aos termos temporais sugeridos pelo *Cinemetrics* o artigo adiciona medidas mais específicas e correntes para a compreensão de um filme cujo componente musical é determinante para sua forma: por isso, aqui, os cortes de cada transmissão são medidos tanto em segundos (tal como proposto originalmente pelo *software*), quanto em número de compassos.

439

Dados qualitativos

Como dito, a proposta de análise qualitativa da produção se divide em três partes. Elas serão expostas a seguir.

⁶ “While debates about fast vs. slow cutting rates are central to the history of film, the notions of fast and slow will be of little use unless we have an idea of the normal. Distinct from the film critic, the student of film history cannot afford to rely on intuition, for as I have just shown the sense of cutting speed changed depending on when, where and by whom this or that film was made – saying nothing of different norms intrinsic to different genres. It is for this reason that an increasing number of film scholars resort to numeric data about cutting. The method which film scholars interested in the history of cutting have been using for more than 30 years is based on calculating the Average Shot Length (ASL) of a film – an index obtained by dividing the length of the film in seconds by the number of shots in it.”

(a) Arquitetura da sala e mapa de orquestra

A Philharmonie foi projetada por Hans Scharoun e construída ao longo dos anos 1960-63. Sua inauguração aconteceu em 15 de outubro de 1963, com Herbert von Karajan regendo a *Nona sinfonia* de Beethoven (Aster, 2010, p. 149). A disposição das poltronas em “estilo de vinhedo” (com balcões erguendo-se em torno da orquestra) foi pioneiro neste tipo de construção e se tornou um modelo para outras salas de concerto, incluindo a Sydney Opera House (1973), a Boettcher Concert Hall de Denver (1978), a Gewandhaus em Leipzig (1981), a Walt Disney Concert Hall em Los Angeles (2003) e a Philharmonie de Paris (2014). A altura das filas de assentos aumenta irregularmente com a distância do palco, que fica no centro do salão, cercado por assentos de todos os lados – tendo por resultado um formato assimétrico, próximo a uma forma pentagonal (figura 1). A orquestra no palco, por sua vez, organiza-se para a apresentação da *Sinfonia* de Mahler com um *layout* tradicional,

440

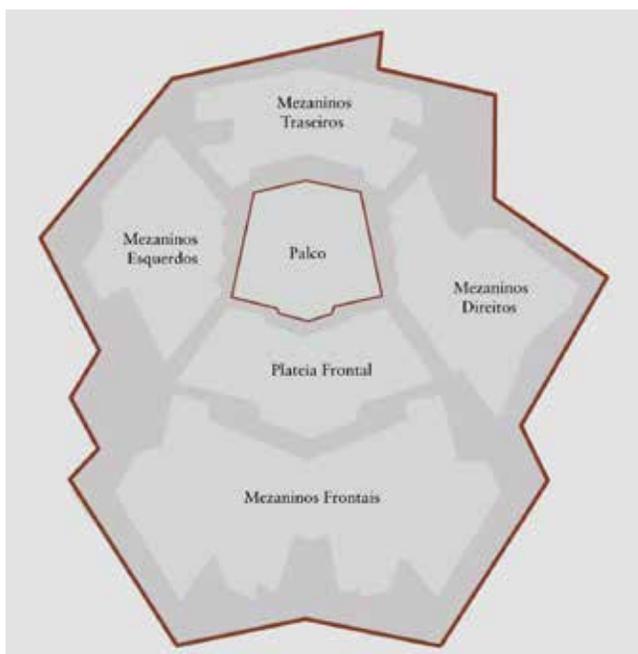


Figura 1. Formato da planta da Philharmonie de Berlim.

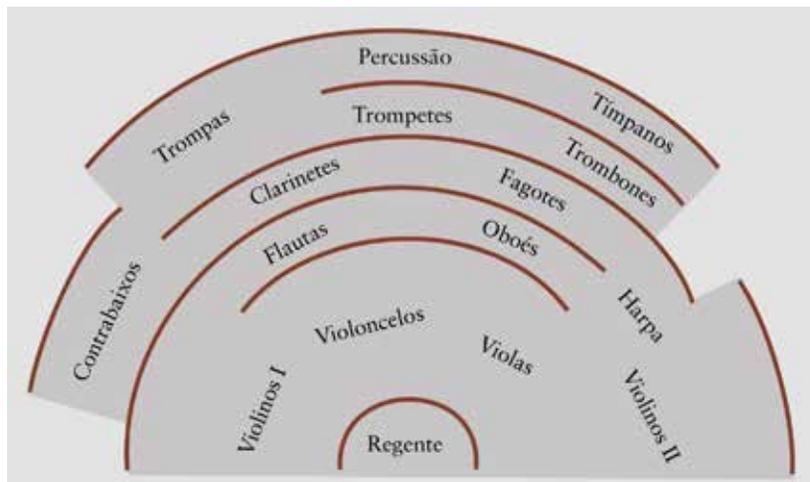


Figura 2. Mapa de palco da orquestra Filarmônica de Berlim, para apresentação da *Primeira sinfonia* de Gustav Mahler, em evento da temporada 2018-19 da orquestra.

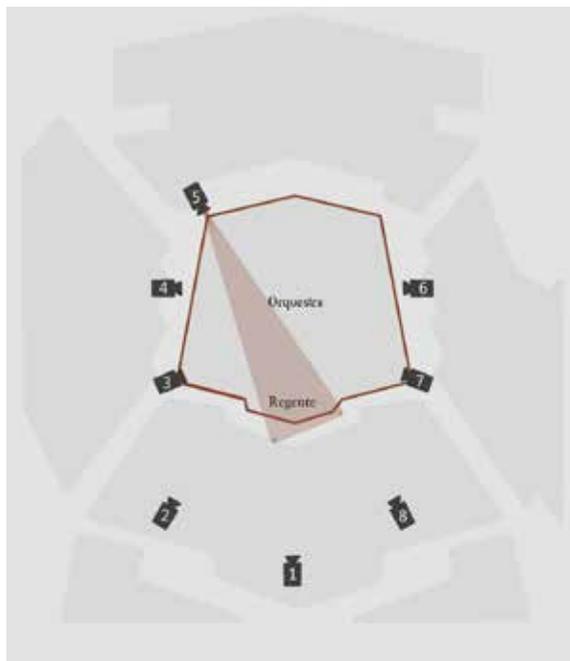
uma variação típica de formações grandes com cerca de uma centena de músicos (figura 2).

441

(b) Posicionamento das câmeras e cobertura das imagens de cada câmera

A figura 3 descreve a disposição das câmeras na sala de concerto, a saber:

- Câmera 1: ao fundo, atrás da plateia, em posição superior ao palco;
- Câmera 2: ao fundo, atrás da plateia, ligeiramente lateralizada à esquerda, altura superior ao palco;
- Câmera 3: à soleira do palco, do lado esquerdo da plateia, altura superior ao palco;
- Câmera 4: do lado esquerdo do palco, sobre a orquestra;
- Câmera 5: ao fundo do palco, à esquerda, na altura da orquestra;
- Câmera 6: do lado direito do palco, sobre a orquestra;
- Câmera 7: à soleira do palco, do lado direito da plateia, altura superior ao palco;
- Câmera 8: ao fundo, atrás da plateia, ligeiramente lateralizada à direita, altura superior ao palco.



442

Figura 3. Disposição das câmeras na sala de concerto, na apresentação da *Primeira sinfonia* de Gustav Mahler, em evento da temporada 2018-19 da orquestra.

Ao longo da transmissão, as câmeras se comportam de modo muito distinto. Entendendo o mapa da orquestra, com a posição dos músicos no palco e a forma do palco e da sala de concertos, é possível sugerir que o posicionamento das oito câmeras no palco e na sala de concertos segue algum tipo de simetria, com duas câmeras sobre focos fixos e as outras seis movendo-se ao redor da orquestra, cobrindo quase todo o seu conjunto. Assim, espalhadas ao redor da sala e do palco, com exceção daquelas de número 1 e 5, fixas no plano geral da sala com orquestra e no maestro, respectivamente, todas as câmeras parecem estar disponíveis para diversos movimentos de rotação sobre o próprio eixo (panorâmica e *tilt*) e em movimento linear por uma pequena barra de sustentação (*travelling*), e todas contam com objetivas capazes de modificar o ângulo para o plano (*zoom in* e *zoom out*).⁷ Como todos esses movimentos

⁷ Para melhor orientação, segue pequeno glossário técnico: panorâmica – câmera que

podem estar combinados, as alterações de enquadramento para uma mesma câmara podem garantir imensa variedade de planos e dinamismo. O estudo observa, para o 1.º movimento da *Primeira sinfonia* de Mahler, exatos 58 planos, distribuídos entre as câmeras conforme demonstra a tabela 1. É de interesse, ainda, saber a variedade de planos alcançada para cada naipe ou instrumento – as variações de imagem em que cada instrumento ou grupo de instrumentos podem ser expostos são matéria precípua para uma produção que pretenda gerar, para além do mero registro do evento, interesse visual (tabela 2).⁸

(c) *Análise descritiva por plano*

Com este inventário, entende-se os elementos estruturais de cada plano e, assim, organiza-se uma espécie de tipologia de planos associada a cada câmara. Portanto, é possível afirmar que os 133 planos resultantes na cobertura da peça analisada são resultado de um jogo de permutação destes 58 planos pré-selecionados na tabela 1. O estudo realiza a descrição sequencial dos 133 planos, além de outro mapeamento, que observa, ao longo de toda a transmissão do primeiro movimento, apenas oito planos com movimentos, mais ou menos discretos. Ainda sem ajuizar de qualquer modo o número e a oportunidade de uso destes planos, por resultado deste trabalho descritivo, pode-se inferir ao menos três diferentes informações.

443

1) A precisão com que são visualizados os instrumentos no ponto relativo a sua participação na partitura sugere que há um planejamento prévio do sequenciamento dos planos, em uma espécie de roteiro de produção. Planos curtos como os de número 43 (com duração de 1,7”) e

se move no sentido horizontal, sobre seu eixo vertical, de um lado para outro; *tilt* – movimentação da câmara no sentido vertical, sobre seu eixo horizontal, para cima e para baixo; *travelling* – deslocamento horizontal da câmara; *zoom-in* – aumento na distância focal da lente da câmara durante uma tomada; *zoom out* – diminuição da distância focal da lente durante uma tomada.

⁸ O termo *shot* refere-se a “tomada” o que, no jargão audiovisual brasileiro, é rotineiramente chamado por “plano”. O termo “tomada” foi introduzido na academia quando falamos das medidas do ASL mas, no presente artigo, preterido em favor da terminologia corrente.

Câmera	Número e descrição do plano
CAM 1	<p>Planos 13, 41 e 62. Plano geral fechado na orquestra sem público nas laterais.</p> <p>Planos 116 e 133. Plano geral mais aberto, com público nas laterais.</p> <p>Planos 71 e 101. Primeira flauta em plano fechado.</p> <p>Plano 107. Madeiras. Enquadramento com todos os primeiro instrumentistas (flauta, oboé, clarinete e fagote).</p> <p>Plano 130. Primeiro e segundo trompetes em plano semifechado.</p> <p>Plano 38. Segundos violinos (fileiras da frente) em plano semifechado.</p> <p>Plano 53. Primeiros violinos (fileiras de trás) em plano semifechado.</p> <p>Planos 65 e 117. Primeiros violinos em plano fechado.</p> <p>Planos 29, 34 e 85. Primeiros violinos em plano fechado. Sem a dimensão do conjunto, a função da tomada – cobrir os primeiros violinos – é, em parte, perdida.</p> <p>Plano 93. Natipe de violoncelos em plano fechado. Primeiro e único enquadramento destes instrumentos pelo lado esquerdo (frontal) do palco.</p> <p>Planos 14 e 21. Contrabaixos. Ao longo da performance, percebe-se alguma dificuldade para cobertura destes instrumentos.</p> <p>Planos 32, 54, 56 e 87. Primeira flauta em plano fechado.</p> <p>Planos 3 e 59. Primeiro oboé em plano fechado.</p> <p>Planos 68 e 112. Primeira flauta e primeiro oboé em plano fechado.</p> <p>Planos 16, 27, 50 e 75. Clarinete solista em plano fechado.</p> <p>Planos 8, 81 e 103. Primeiro e segundo clarinetes em plano fechado.</p> <p>Plano 24. Corne-ingles em plano fechado.</p> <p>Plano 5. Clarone em plano fechado.</p> <p>Plano 44. Primeira e segunda trompas em plano fechado.</p> <p>Plano 12. Primeiro trompete em plano fechado. Imagem frontal.</p> <p>Plano 128. Primeiro e segundo trombones em plano fechado.</p> <p>Planos 66 e 94. Orquestra e maestro em plano aberto. Diferente dos planos reiterados nas tomadas 42 e 60, este plano é realizado de fora da orquestra.</p>
CAM 3	

Tabela 1. Inventário de planos por câmera.

Câmera	Número e descrição do plano
	<p>Plano 2. Primeiros violinos, a partir de uma posição de dentro do palco. Quando esta câmera acessa este naipe, invertendo o ponto de observação do público, cria uma certa idiossincrasia, sobretudo quando o maestro (ponto de referência) não está em quadro.</p> <p>Planos 96, 105 e 131. Segundos violinos em plano fechado. Esta tomada é ponto de partida para um complexo movimento de zoom out – culminando com os planos de “orquestra com maestro em plano aberto” (planos 42 e 60).</p> <p>Plano 90. Harpa em plano fechado. Única tomada do instrumento.</p> <p>Plano 22. Primeira trompa em plano fechado, a partir de posição reversa à dos planos 17 e 19. Este quadro em plano semifechado será repetido nas tomadas 46 e 119.</p> <p>Planos 46 e 119. Naipe de trompas (fileira da frente) em plano aberto. A participação secundária (no limite do quadro) da segunda fileira de madeiras (clarinetes e fagotes) parece proposital.</p> <p>Plano 124. Naipe de trompas (fileira de trás) em plano semifechado.</p> <p>Plano 110. Primeiro trompete em plano fechado.</p> <p>Plano 114. Trombone e tuba em plano fechado.</p> <p>Plano 78. Tímpano em plano semifechado. Diferente dos planos 40, 43 e 61, aqui é visto pelo lado esquerdo do palco.</p> <p>Planos 42 e 60. Orquestra com maestro em plano aberto. Usado pela primeira vez aos 5’ 37” segundos da transmissão.</p>
CAM 5	<p>Planos 1, 4, 6, 9, 11, 18, 20, 25, 33, 39, 48, 55, 64, 67, 70, 73, 76, 84, 92, 98, 104, 121, 125 e 132. Maestro em primeiro plano.</p> <p>Plano 57. Primeiros violinos (fileiras de trás) em plano fechado. A tomada “corrige” o espaço vazio no alto à esquerda do plano 47.</p> <p>Plano 99. Primeiros violinos (fileiras de trás) em plano fechado</p> <p>Planos 47 e 127. Primeiros violinos (fileiras de trás) em plano aberto. Este plano apresentará pequenas correções e distorções em abertura de lente ao longo de suas duas reincidências (planos 57 e 99). Em sua última aparição (tomada 127), realiza um movimento complexo.</p> <p>Planos 17, 19 e 86. Primeira e segunda trompas em plano fechado.</p> <p>Planos 80 e 82. Naipe de trompas (fileira da frente) em plano semifechado.</p> <p>Planos 111 e 115. Naipe de trompas (fileira da frente) em plano aberto.</p> <p>Plano 74. Tuba em plano fechado. Primeira e única tomada do instrumento. O enquadramento corta sua campana e chaves.</p>

Tabela 1. Inventário de planos por câmera (continuação).

Câmera	Número e descrição do plano
CAM 6 (cont.)	<p>Planos 23, 43 e 118. <i>Timpanos em primeiro plano. Este quadro, com plano fechado, será o mesmo das tomadas 40 e 61.</i></p> <p>Planos 40 e 61. <i>Timpano em plano fechado. Este quadro, com plano aberto, será o mesmo das tomadas 23, 43 e 118.</i></p> <p>Planos 31 e 36. <i>Maestro em primeiro plano. Iniciada aos 4'36", é a primeira opção de imagem do maestro, diferente da gerada pela CAM 5. Tomada com movimento à direita e em zoom out (interrompido antes do final da frase musical).</i></p> <p>Planos 52 e 123. <i>Orquestra e maestro em plano aberto.</i></p>
CAM 7	<p>Planos 15, 97 e 129. <i>Segundos violinos em plano fechado. Quando esta câmera acessa o naipe a partir desta câmera, perde-se a dimensão do conjunto. A função da tomada – cobrir os segundos violinos – é, em parte, perdida.</i></p> <p>Planos 26, 49, 69, 72, 77, 79, 83 e 88. <i>Naipe de violoncelos em plano fechado. Com tomadas longas (de 6 a 18 segundos), trata-se do plano que mais reincide ao longo da produção, ao lado daquele do maestro em primeiro plano (CAM 5)</i></p> <p>Planos 7, 10 e 12. <i>Oboé solista em plano fechado.</i></p> <p>Plano 45. <i>Madeiras – com oboés, clarinetes e a primeira flauta. A ausência dos fagotes (aparentemente inviável para preservar o enquadramento, mesmo que no limite, da flauta) denota um problema de posicionamento da câmera. O clarone, no alto à esquerda, não está tocando.</i></p> <p>Planos 30, 35, 95 e 106. <i>Primeiro trompete em plano fechado.</i></p> <p>Planos 100 e 102. <i>Primeira trompa em plano fechado, exigindo correção à direita.</i></p> <p>Plano 109. <i>Maestro e orquestra, em plano semi-fechado, início enquadramento a partir da direita.</i></p> <p>Plano 126. <i>Primeira e segunda flautas em plano fechado.</i></p> <p>Planos 89 e 91. <i>Primeira flauta e primeiro oboé em plano fechado.</i></p> <p>Planos 28, 51 e 58. <i>Primeiro trompete em plano semi-fechado.</i></p> <p>Plano 63. <i>Primeiros violinos (fileiras da frente) em plano semi-fechado.</i></p> <p>Planos 37 e 120. <i>Primeiros violinos (fileiras da frente) em plano aberto. Solução mais eficiente que as das tomadas 15 ou 34, sobrepujado por contextualizar espacialmente o palco ao telespectador.</i></p> <p>Plano 113. <i>Primeiros violinos (fileiras de trás) em plano aberto.</i></p> <p>Plano 108. <i>Contrabaixos em plano aberto. Diferente da imagem cortada e lateral das tomadas 14 e 21, este plano preserva integralmente os instrumentistas.</i></p>
CAM 8	<p>Planos 37 e 120. <i>Primeiros violinos (fileiras da frente) em plano semi-fechado.</i></p> <p>Planos 37 e 120. <i>Primeiros violinos (fileiras da frente) em plano aberto. Solução mais eficiente que as das tomadas 15 ou 34, sobrepujado por contextualizar espacialmente o palco ao telespectador.</i></p> <p>Plano 113. <i>Primeiros violinos (fileiras de trás) em plano aberto.</i></p> <p>Plano 108. <i>Contrabaixos em plano aberto. Diferente da imagem cortada e lateral das tomadas 14 e 21, este plano preserva integralmente os instrumentistas.</i></p>

Tabela 1. Inventário de planos por câmera (final).

Instrumento	Quantidade de vezes expostas	Variações de imagem	Câmeras usadas
Maestro	26	2	CAM 5, CAM 6
Violino I	15	10	CAM 2, CAM 4, CAM 6, CAM 8
Violino II	7	3	CAM 2, CAM 4, CAM 7
Viola	0	–	–
Violoncelo	9	2	CAM 2, CAM 7
Contrabaixo	3	2	CAM 3, CAM 8
Flauta	7	3	CAM 2, CAM 3, CAM 8
Oboé	5	2	CAM 3, CAM 5
Corne inglês	1	1	CAM 3
Clarinete	7	2	CAM 3
Clarone	1	1	CAM 3
Fagote	0	–	–
Contrafagote	0	–	–
Trompete	10	5	CAM 2, CAM 3, CAM 4, CAM 7, CAM 8
Trompa	14	7	CAM 3, CAM 4, CAM 6
Trombone	1	1	CAM 3
Tuba	1	1	CAM 6
Trombone + tuba	1	1	CAM 4
Tímpano	6	3	CAM 6, CAM 4
Plano geral	5	2	CAM 1
Madeiras	2	2	CAM 2, CAM 7
Flauta + oboé	4	2	CAM 3, CAM 8
Harpa	1	1	CAM 4
Orquestra com maestro	7	4	CAM 3, CAM 4, CAM 6, CAM 7

Tabela 2. Inventário de planos por instrumento.

118 (com duração de 1,6”), ambos prevendo a intervenção do tímpano, são apenas dois entre os exemplos a comprovar a afirmação. O Plano 43, “Tímpano em primeiro plano”, com a Câmera 6, vem antecedido (Plano 42) da “Orquestra com maestro em plano aberto” na Câmera 4 e segue – pelo outro lado da sala de concerto, com a Câmera 3 (Plano 44) – com “Primeira e segunda trompas em plano fechado”. Para entender o grau de virtuosismo e precisão desta sequência, há que se avaliar o tempo de reação da operação de câmeras. A Câmera 3 havia participado há menos de um minuto, cobrindo as flautas (no Plano 32); a Câmera 6, cobria, 13 segundos antes (no Plano 40), a intervenção do mesmo instrumento, o tímpano, mas em plano fechado. Contado em segundos, tal sincronização do movimento de câmeras com os eventos musicais, em uma *performance* ao vivo, requer um tempo de reação rápido demais para uma decisão extemporânea. Outras sequências igualmente rápidas, como as dos Planos 38-39-40, ou as dos Planos 123-124-125 podem também servir como justificativa. Em outras palavras, não parece haver espaço para improvisos na *performance* da direção de câmeras em sequências de tal complexidade.

2) Ainda, parece ficar claro no caso da atual produção, que o roteiro está de modo geral atento aos aspectos mais “colorísticos”, apontados pela instrumentação da obra. Períodos musicais são interrompidos visualmente quando há a intervenção de novos instrumentos. É o caso, por exemplo, do longo período que fica a cargo dos violinos, dos compassos 84 ao 108: ele é visualmente fragmentado em quatro planos, entre 31-34, nos quais a melodia é ilustrada por “comentários” na “Flauta em plano fechado”, ou pelo “Maestro em primeiro plano”. Tendo a instrumentação ganhado proeminência na cobertura visual, deixa-se em segundo plano outros parâmetros da forma, e, portanto, da inteligibilidade da audiência, privilegiando à estrutura os instrumentos detalhados da orquestra. É uma opção artística, e não necessariamente deve funcionar assim.

3) A estratégia de privilegiar planos fixos garantem à produção uma variedade até certo ponto previsível, já que a variação fica organizada

não dentro do plano, mas na relação entre os planos. Imaginar movimentos de câmera em quadro garantiriam um outro tipo de discurso audiovisual, certamente diferente deste que se dá quase que exclusivamente na construção da sequência de planos fixos.

Dados quantitativos

A *performance* do primeiro movimento da *Sinfonia* de Mahler durou 16'20" (considerando 15 segundos de silêncio antes da primeira nota, com o maestro em posição de concentração) e usou 132 pontos de edição, o que significa 133 planos: o mais curto com 1,6", e o mais longo com 23,4 segundos. Podemos calcular, assim, duas razões: uma média de um plano a cada 7,4" (ASL de 7,4") e, em uma obra de 550 compassos (contados os 100 compassos repetidos da "exposição"), de 4,1 compassos por plano. Importante ressaltar: trata-se de uma média e não uma sistemática regular, o que implica um ritmo visual vivo e enriquecido pela busca de diálogo com conteúdo captado.

Associando esses números à estrutura da obra, organizada em quatro seções (introdução, exposição, desenvolvimento e reexposição), acompanhamos as seguintes proporções:

449

- Introdução: com 62 compassos (4'31"), conta com 25 planos, perfazendo 2,4 compassos por plano ou de 9,8" por plano;
- Exposição: com 200 compassos (4'24"),⁹ conta com 41 planos, perfazendo uma média de 4,8 compassos ou de 6,4" por plano;
- Desenvolvimento: com 195 compassos (5'20"), conta com 48 planos, perfazendo uma média de 4 compassos ou de 6,6" por plano;
- Reexposição e *coda*: com 93 compassos (1'54"), conta com 17 planos, perfazendo uma média de 5,4 compassos ou 6,7" por plano.

Nota-se que a razão de planos por compasso na "Introdução" (2,4) não se confunde com velocidade de corte, pois se relaciona diretamente com o tempo mais lento sugerido pelo compositor – andamento lento que, mesmo tornando o *switching* em tempo real naturalmente mais

⁹ A seção é repetida e conta com 2'11" na primeira leitura, e 2'13" na segunda leitura.

confortável, não o provoca.¹⁰ De fato, a edição em planos mais longos (ASL de 9,8”) desta seção se justifica por uma premissa velada e intuitiva, pacificada desde transmissões da década de 1950, que sugere servirem os tempos musicais como diretamente proporcionais à medida da edição de cortes – de tal modo que, em obras ou seções em tempo lento, há de se privilegiar mudanças lentas (e, por consequência, planos mais longos), assim como em obras ou seções em tempo rápido tende-se a privilegiar mudanças rápidas (e por consequência, planos mais curtos).¹¹ De modo geral, observa-se a manutenção de uma ASL praticamente constante nas seções seguintes (exposição, 6,4”; desenvolvimento, 6,6”; reexposição, 6,7”), o que poderia ser interpretada como demonstração de estilo e unidade caso tal homogeneidade aparente – não fosse desmentida pelo comportamento aferível, que demonstra toda a variedade expressiva de tamanho de cada plano. Talvez, e essa é uma hipótese a ser empreendida em termos puramente teóricos, haja algum motivo ou interesse, intuído ou consciente, de estabelecer uma ASL constante, eventualmente com alguma relação entre o ritmo das imagens e os sons captados.

As oito câmeras foram usadas em número não homogêneo de vezes. Com exceção das Câmeras 1 e 5, praticamente fixas em um plano, todas tenderam a cobrir uma certa diversidade de instrumentos da orquestra. Ambas câmeras fixas, curiosamente, também foram as que ficaram nos limites extremos como opções de uso: a Câmera 1 tendo realizado apenas cinco planos (4% do total de 133 planos), e a Câmera 5, 24 planos (18% de 133 planos).

Levando-se em consideração o tempo de uso de cada câmera, os dados resumem-se assim: a Câmera 1 foi usada em 4% das tomadas e ocupou 4% do tempo da produção; a Câmera 2 foi usada em 9% das tomadas e ocupou 9% do tempo da produção; a Câmera 3 foi usada em 17% das tomadas e ocupou 14% do tempo da produção; a Câmera 4 foi usada em 11% das tomadas e ocupou 11% do tempo da produção;

¹⁰ *Switching* diz respeito à ação de operar o *switcher*, o aparelho que seleciona a câmera e a distribui para o canal de exibição.

¹¹ Sobre este assunto, ver Cantrick, 1954.

a Câmera 5 foi usada em 18% das tomadas e ocupou 19% do tempo da produção; a Câmera 6 foi usada em 16% das tomadas e ocupou 19% do tempo da produção; a Câmera 7 foi usada em 17% das tomadas e ocupou 19% do tempo da produção; a Câmera 8 foi usada em 8% das tomadas e ocupou 6% do tempo da produção.

Outra inferência pode ser realizada a respeito das características das câmeras 3, 4, 5, 6 e 7: pela atividade e presença objetiva, parecem guardar uma qualidade única, com máxima variedade e opção de detalhamento de planos. As câmeras 1, 2 e 8, por sua vez, do ponto de vista quantitativo, acabam por guardar um uso quase que tangencial no conjunto da produção. A explicação destas peculiaridades é, de algum modo, explicitada na análise qualitativa e diz respeito à posição mesma de cada câmera, sua proximidade e distância da orquestra, que impactam diretamente as opções de imagens que elas geram.

Se, por um lado, a análise dos dados quantitativos permite descrever uma espécie de precariedade na distribuição espacial das câmeras – inferência a partir observação da quantidade de vezes em que as de número 1, 2 e 8 são usadas –, as atribuições qualitativas apenas tornam o caso mais complexo. A Câmera 2, por exemplo, embora conte com apenas doze planos em toda produção, apresenta com estes, oito planos distintos. Esta razão de 8/12, se comparada com a da Câmera 7, com 22 planos e apenas sete variações (7/22), demonstra uma enorme usabilidade. Talvez seja possível, seguindo esta linha de raciocínio e a fim de melhor ponderar sobre os dados qualitativos, propor um “coeficiente de variedade de planos” que aponte a versatilidade mesma do uso de cada câmera. Essa razão permitiria descrever o grau de pertinência de cada câmera, imaginando que, quanto mais próxima ao 1 – ou seja, cada tomada um novo plano –, maior é sua capacidade.

O que fica evidentemente disposto é que, a despeito do baixo uso das Câmeras 8 e 2 – baixo uso em tempo veiculado e quantidade de tomadas –, sua versatilidade parece enorme, sendo de fato aquelas que, ao lado da Câmera 4, proporcionalmente ao uso, garantiram mais opções de imagem. Neste sentido, a câmera mais decepcionante é exatamente a

Câmera 7, que parece ser muito ativa, mas apresenta poucas variações de plano proporcionalmente ao número de tomadas em que participa.

Análise crítica

Independentemente dessas observações quantitativas e qualitativas, interessa argumentar de maneira mais detalhada sobre algumas questões concernentes à qualidade do roteiro – entendido aqui como a sequência de planos que compõe os 16’20” de transmissão.

452 A despeito do que parecem ser erros eventuais, como o do Plano 13, com a correção do quadro à vista, ou das tomadas rápidas, que podem dar a impressão equivocada de um erro de *switching*, como a do corte extremamente rápido do Plano 124, ou mesmo da insistência, um pouco monótona, na cobertura do maestro com a Câmera 5 – 24 quadros sem qualquer variação –, o resultado é de uma precisão exemplar no que diz respeito à sincronia entre participação dos instrumentos e sua função musical – ou seja, fica garantido que cada intervenção instrumental relevante, do ponto de vista da apresentação dos elementos musicais, terá visualmente uma representação associada à sua fonte sonora. Entradas de instrumentos na metade ou no último quarto de um compasso, ou passagens rápidas em instrumentos secundários – tudo é apresentado ao telespectador, em uma descrição didática de cada elemento tímbrico que o diretor audiovisual considera relevante. Essa solução cria uma permanente atmosfera de tensão audiovisual, onde os movimentos na tela se relacionam diretamente com a instrumentação da orquestra – algo cujo estímulo ao melômano médio está por ser aferido.

Essa visão do *live streaming* tem vantagens e desvantagens óbvias. Antes de tudo, ela requer um procedimento de operação que é complexo exatamente pelo grau de precisão exigido dos operadores de câmera. Do ponto de vista do espetáculo audiovisual, ele é construído a partir de uma lógica musical específica, que por vezes pode parecer errática, ao manter uma descrição na tela da apresentação responsiva aos timbres individuais. A desvantagem é que, ao respeitar esse tipo de referência

audiovisual, a partir da instrumentação, gera-se um certo frenesi de cortes abruptos – sobretudo em uma orquestração como a de uma sinfonia de Gustav Mahler. Do mesmo modo, essa opção, “generalista” por natureza, acaba por deixar de lado explorações estéticas para aqueles que consideram o *live streaming* um espetáculo, ou seja, uma oportunidade artística coerente em si mesma.¹²

Para entender o nível de realização consciente dessa produção no roteiro da montagem é que serve o trabalho de análise sobre a PRODUÇÃO 2. As correções da PRODUÇÃO 2 são, como já foi argumentado, decorrência da autocrítica realizada pelos produtores da *performance* em *live streaming*: basta lembrar que ela é o resultado do trabalho de pós-produção da PRODUÇÃO 1 – e apenas uma semana após o evento público, transmitido ao vivo, foi possível consultar seu resultado. O que se percebe, no entanto, na PRODUÇÃO 2, é a reprodução integral da PRODUÇÃO 1 – tanto em quantidade quanto em qualidade de planos, sem qualquer alteração nas durações e apenas uma alteração nas opções das imagens no plano.

A alteração está na substituição do Plano 64 (aos 7’50”, no compasso 135b), agora não com o maestro pela Câmera 5, mas com o naipe de trompas pela Câmera 6. Do ponto de vista puramente técnico, a mudança é positiva, pois garante um pouco mais de variação, com um plano diverso daquele que é o mais recorrente de toda a PRODUÇÃO 1. Ainda, a nova tomada segue a premissa de ilustração tímbrica pelas imagens, inserindo um plano cuja imagem é inaugurada cinco minutos antes do previsto na PRODUÇÃO 1 (esta imagem “Naipe de trompas (fileira da frente) em plano aberto”, com a Câmera 6, será inserida na PRODUÇÃO 1 pela primeira vez apenas nos 13’55”, reincidindo em 14’25”).

453

¹² A observação sobre os modos de transmissão audiovisual de um concerto sinfônico como entretenimento para uma audiência ampla, ou uma forma de arte em si, está ainda por ser pacificada, mas já esboçada em ao menos um artigo acadêmico de Robert Willey, na seção “*Three Approaches to Directing Concert Music Videos*” (Willey, 2016).

Por óbvio, tal alteração não justificaria uma nova iniciativa de análise quantitativa e qualitativa, já que a mudança de um plano com duração de 7 segundos não é, no contexto do artigo, elemento suficiente para mudanças significativas nas estatísticas gerais. Assim, ao já extenso trabalho, resta a crítica às opções dos produtores, em uma avaliação não apenas sobre a seleção das 133 imagens escolhidas em sua singularidade, mas sobre o todo do roteiro – ou seja, o efeito geral que cada uma dessas imagens acaba por ter na transmissão em si.

Como já comentado, não resta dúvida, neste momento, que a premissa do *live streaming* realizado no dia 29 de março pela Filarmônica de Berlim, e usado como estudo de caso do presente trabalho, é a de documentação da *performance* a partir da variedade de sons instrumentais da obra. O que nos assegura que essa é uma decisão do roteiro de montagem é exatamente a manutenção dos mesmos predicados em duas produções: aquela objetivamente transmitida ao vivo (PRODUÇÃO 1) e sua versão editada veiculada sete dias depois no mesmo *website* (PRODUÇÃO 2), aqui usada como controle da primeira.

454

Não se pode deixar de ressaltar, no entanto, que alguns dos aparentes erros realizados na PRODUÇÃO 1 foram assumidos integralmente na PRODUÇÃO 2. Talvez o mais gritante seja o Plano 13, apresentado de modo explicitamente fora de quadro, e corrigido à vista. Do mesmo modo, pode se justificar que o Plano 124 – rápido demais – talvez não seja entendido pelos produtores como errôneo (e, do ponto de vista do mero mapeamento instrumental, de fato não é), mas sua aparição por menos de 2 segundos pode, sim, dar ao telespectador a sensação de falha na operação de *switching*. De modo geral, essa mesma inquietação pode ser desdobrada para todos os planos com menos de 2 segundos – a saber, planos 39, 43, 117 e 118. É absolutamente compreensível e elogiável o virtuosismo de precisão do *switcher*, e é até justificável conceitualmente, mas não é possível deixar de reconhecer que o processamento visual se ressentia completamente em uma sequência de impacto tão vertiginoso. Para o editor Greg Keast, tal velocidade pode ser “chocante, irritante”, algo que no jargão cinematográfico é reconhecido por “edição estilo

MTV”: tomadas de apenas 1 ou 2 segundos, ele sugere, geram uma quantidade de informação visual esmagadora, onde a sucessão de imagens se sobrepõe ao conteúdo emocional – em um efeito “ocasionalmente cansativo” (Keast, 2015, p. 77).

A monotonia, entendida tanto pela falta de variação do ritmo geral de cortes quanto pela imagem específica dos 24 planos garantidos pela Câmera 5 (na PRODUÇÃO 2, 23 planos) são também bastante inquietantes: afinal, qual o motivo de não valer-se de outros enquadramentos com a mesma câmera, ou mesmo com outras câmeras dispostas sobre o palco, para cobrir a posição do maestro? A questão da redundância das imagens – um conceito geral cuja aplicação ainda está por ser devidamente avaliada no âmbito das transmissões audiovisuais de concertos sinfônicos -, é preciso reconhecer, talvez seja o predicado negativo mais ressaltado na produção presentemente analisada.

Ocasionalmente, um editor pode querer repetir uma ação particularmente dramática ou espetacular a partir de um diferente ângulo. Usualmente isso é feito por ênfase temática ou pelo mérito do entretenimento, e não há nada de errado com essa prática. Do outro lado do espectro está a redundância, que é repetir informação ou imagem que a audiência já viu, conhece, ou pode inferir. Redundância na narração de histórias visuais é uma forma de inutilidade que deve ser evitada, já que faz pouco para mover a história adiante. [...] É necessário um certo nível de pensamento crítico para detectar redundâncias, mas a maioria das narrativas são melhores sem elas” (Keast, 2015, p. 169).

455

A PRODUÇÃO 1 é monótona não apenas pela insistência em planos estáticos (descontados os oito que realizam movimento – oito em 133), mas também pelo modo como varia planos de um mesmo instrumento. Para tomar como exemplo, temos os oboés com o mesmo plano, pela Câmera 7, nas tomadas 7, 10 e 12 – todas próximas entre si –, mas sabíamos, desde a tomada 3, que o instrumento estava disponível também por outra câmera: por que não garantir ao telespectador essa sutil sensação de variação visual em uma sequência de planos fixos tão próximos? Não há como dizer de “erro” aqui, mas sim de uma espécie de falta de sensibilidade audiovisual. O caso das trompas talvez seja ainda mais sintomático: elas têm o mesmo enquadramento nas tomadas 17 e 19, outro nas tomadas 111 e 115, e um terceiro nas tomadas 80 e 82 (todos com a

Câmera 7). Sendo um dos instrumentos com o maior número de opções de imagem, fica a dúvida de por que realizar tomadas com planos iguais tão próximas uma da outra.

De modo geral, a presença de um único plano para a cobertura de instrumentos importantes no contexto da obra, como o violoncelo por exemplo, pode ser justificada pela eventual dificuldade de enquadramento, mas acaba sendo, no entender deste artigo, justificativa para uma crítica negativa por redundância e pouca imaginação visual. Do mesmo modo, tanto a ausência de movimento na maior parte dos planos quanto alguns enquadramentos notavelmente pouco convincentes (“Harpa” no Plano 90, “Tuba” no plano 74 e “Contrabaixos” nos Planos 14 e 21) evidenciam o enrijecimento demasiadamente convicto das já criticadas premissas didáticas da produção, que certamente enfrentam outras dificuldades ante o próprio modo de posicionamento das câmeras ou seu modo de operação. O fato é que, com tal conjunto disponível de câmeras móveis, infinitas soluções poderiam ser encontradas.

456

Analisando até a era que antecede em duas décadas o ambiente digital, o historiador Brian G. Rose sugere três períodos distintos para as transmissões de concertos nos EUA (Rose, 1986, p. 91-119). O primeiro seria exatamente o da transição da rádio para a TV, com a presença marcante da NBC Symphony Orchestra e seu regente, o italiano Arturo Toscanini, no que chama de “década de diversas abordagens”, dada a rica produção da década de 1950, que contou com o impacto público da série educativa *Omnibus*. O segundo, além das produções da então emergente Public Broadcast Company (PBS), conta com os prestigiosos especiais de música clássica, todos produzidos ao longo da década de 1960. Finalmente, o terceiro e último período, nas décadas de 1970 e 1980, com o amadurecimento da linguagem em programas de alto prestígio e custo e alguns experimentos para soluções alternativas de menor investimento. O padrão sugerido por Brian Rose para as filmagens da década de 1980, no qual “a edição é [...] determinada em resposta às demandas musicais” e a montagem feita a partir dos “padrões rítmicos” (Rose, 1986, p. 130), parece ter alcançado o estado da arte em produções ao vivo como as apresentadas pela Berliner Philharmoniker. Mas quando o

roteiro de uma transmissão ao vivo prevê uma lógica audiovisual tal qual aquela apresentada na PRODUÇÃO 1, em verdade, está privilegiando não “a” demanda musical da obra, mas “certo tipo” de demanda musical, a saber: a do jogo instrumental, em que a orquestração – elemento da superfície da estrutura composicional – dita os parâmetros da montagem. Nem sempre é assim. A título de comparação com as 133 tomadas das produções aqui analisadas, é de interesse lançar luz a outras produções da mesma orquestra, em filmagens da mesma obra no mesmo local.

Disponibilizadas no mesmo site, o Digital Concert Hall, temos acesso a outras quatro transmissões ao vivo do primeiro movimento da *Primeira sinfonia* de Gustav Mahler, guardadas em acervo. Naquela realizada no dia 16 de dezembro de 1989, com o maestro italiano Claudio Abbado, a filmagem é dirigida por Brian Large. O posicionamento e modo de operação de câmeras são bem diferentes – com operadores dedicados a cada câmera, no local, e não câmeras acionadas remotamente. Além disso, há um número reduzido de câmeras: apenas seis, quatro delas dentro do palco e duas do lado de fora. O resultado é evidentemente distinto e sua comparação detalhada neste momento desnecessária, restando entender ao menos um dos parâmetros, o cinemático: a produção de 1989 conta com apenas 64 tomadas ao longo de seus 15’50” (ASL = 14,8”). Entre estas, quatorze tomadas duram mais de 40 segundos, duas das quais com quase um minuto; as tomadas mais rápidas contam com cerca de 2 segundos (quatro tomadas, bem ao final da produção, perto do clímax do movimento). 38 entre as tomadas são em plano fixo (59% das 64 tomadas) embora apenas 23 prescindam de sutis ajustes de enquadramento que acompanham os movimentos naturais dos músicos (35% das 64 tomadas). Ao final, garante-se um efeito notável de intimidade e “calor” da transmissão.

457

Com mesmo tipo de modo de operação, mas com nove câmeras, o concerto de 1.º de fevereiro de 1994, sob a regência de Bernard Haitink e direção de Barrie Gavin, contou com o número impressionante de 216 tomadas, em um programa de duração de 17’41” (ASL = 4,9”).

Outros dois eventos, já com modo de câmera por operação remota, têm comportamento igualmente idiossincrático. Aquele de 5 de novem-

bro de 2010, regido por Sir Simon Rattle e dirigido por Stéphan Aubé, tem 133 tomadas, e, com 16'22", espelha em muito a produção analisada no presente artigo (ambas com ASL = 7,4"); um estudo qualitativo destas duas produções poderia render boas reflexões (há, tanto lá como aqui, também oito planos com movimentos de câmeras). Do mesmo modo, o concerto realizado no dia 12 de junho de 2015, regido por Gustavo Dudamel e cujo diretor é Robert Gummlich (também com câmeras de monitoramento remoto), conta com nada menos que 168 planos – todos fixos – em uma *performance* de 16'58" (ASL = 6,0").

458

Sem que seja necessário o aprofundamento da análise destas produções e entendendo as diferenças tipológicas entre cada uma delas – posicionamento e modo de operação de câmeras, ou mapa de orquestra –, inquieta-nos o quanto há de distinto nas suas premissas. A tensão entre “didatismo” e “continuidade” nas transmissões de concertos sinfônicos poderia ser eventualmente discutida no campo das referências conceituais de edição e montagem. Pois o fato é que, ao criar continuidade visual à custa de uma descontinuidade perceptiva, a montagem de concertos sinfônicos, como toda montagem, precisa também enfrentar toda a tensão objetiva do fluxo temporal à qual se submete – que, no caso de uma *performance* ao vivo de música, seguirá sempre reforçado como um fluxo contínuo. Por fim, do ponto de vista expressivo, é sabido que uma transmissão que privilegie imagens próximas aos músicos e seus instrumentos, registrando a tensão intrínseca da execução, tende a ser entendida pelo telespectador como mais emotiva. Interessaria investigar, ainda, os termos dessa proximidade e o quanto a profusão de cortes pode interromper essa empatia natural gerada pela proximidade com os artistas do palco. A expectativa é que uma transmissão onde o telespectador possa usufruir da imagem por um tempo mais longo aumente sua concentração e, com ela, seu envolvimento com a *performance*.

Conclusão

Do caso particular, podemos concluir que a produção audiovisual para a *Primeira sinfonia* de Mahler realizada na temporada 2018/2019 da

Filarmônica de Berlim foi um empreendimento complexo mas curado em detalhes pelos produtores. Os dados quantitativos e qualitativos explicitam o virtuosismo e a alta capacidade reativa dos equipamentos e da equipe de operação da transmissão ao vivo. Por outro lado, analisando o sequenciamento das imagens na decupagem do roteiro de transmissão, pode-se perceber o quanto das premissas estéticas audiovisuais são potencialmente questionáveis: a opção pela ilustração imagética a partir da tímbrica orquestral, e não pela estrutura formal, por exemplo, acaba por gerar sequências de planos de gosto e efetividade duvidosos.

Uma conclusão mais geral que podemos tirar do presente trabalho, é que a análise mais rotineira a partir de dados cinemétricos de concertos para orquestra pode apontar para um campo de pesquisa promissor. Apenas com o alargamento da amostragem crítica poder-se-á partir para questões como estilística de filmagem ou impacto na recepção entre outras variáveis que seguem ainda por ser devidamente exploradas. Do ponto de vista acadêmico, um aspecto de interesse diz respeito à concepção da forma musical e o modo como ela, nessas produções, se vê traduzida. No presente artigo já é possível esboçar algo neste sentido, o que certamente será possível aprofundar diante de um acervo de dados mais relevante.

459



Referências

Aster, Misha. *The Reich's Orchestra: The Berlin Philharmonic 1933–1945*. Londres: Souvenir Press, 2010.

Auslander, Phillip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres: Routledge, 2008.

Baxter, Mike. *Notes on Cinematic Data Analysis*. Disponível em: http://www.cinematics.lv/dev/Cinematics_Book_Baxter.pdf. Acesso em: 8 jan. 2019.

Cantrick, Robert B. “Music, Television, and Aesthetics”. *The Quarterly of Film Radio and Television*, University of California Press, v. 9, n. 1, p. 60-78, 1954.

De la Grange, Henry-Louis. *Mahler Symphonies: Notes*. Disponível em: <http://www.andante.com/profiles/Mahler/MahlerIntro.cfm>. Acesso em: 3 fev. 2019.

Floros, Constantin. *Gustav Mahler: The Symphonies*. Portland: Amadeus Press, 2003.

Gilford, C. L. S.; Pottinger, R. F. A.; Salter, L.; Alkin, E. G. M. “The Broadcasting of Music in Television”. *BBC Engineering Division Monograph*, n. 42, fev. 1962.

Keast, Greg. *The Art of the Cut*. Honolulu: Kahala Press, 2015.

Khoudia-Coyez, Sandrine. “Arturo Toscanini at NBC”. *Transposition (Online)*, v. 5, 2015. Disponível em: <http://transposition.revues.org/1277>. Acesso em: 8 out. 2018.

O'Brien, Charles. “Cinema & Cie”. *International Film Studies Journal*, n. 6, p. 45-52, 2005.

Paulu, Burton. “Televising the Minneapolis Symphony Orchestra”. *The Quarterly of Film Radio and Television*, v. 8, n. 2, p. 157-171, 1953.

Redfern, Nick. “Robust measures of scale for shot length distributions”. In: *Research into Film (blog)*. Disponível em: <http://nickredfern.wordpress.com/2010/07/15/robust-measures-of-scale/>. Acesso em: 20 ago. 2018.

Rose, Brian G. *Televising the Performing Arts: A handbook and references Guide to American Cultural Programing*. New York: Greenwood Press, 1986.

Salt, Barry. “Statistical Style Analysis of Motion Pictures”. *Film Quarterly*, n. 28, v. 1, 1974.

Tsivian, Yuri. *Taking Cinematics into the digital age (2005–Now)*. Disponível em: http://www.cinematics.lv/dev/tsivian_2.php. Acesso: 5 nov. 2018.

Varon, Gaia V. *Tecnica, Stile e Ideologia nella Musica Sinfonica in Video: la Quinta Sinfonia de Beethoven*. 2013. Tese (Doutorado em Musicologia). Università di Bologna, 2013.

Wiley, Robert. “Video Direction as an Application of the Study of Music”. *College Music Symposium*, v. 56, 2016. Disponível em: https://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=11152:video-direction-as-an-application-of-the-study-of-music&Itemid=128, Acesso em: 10 jan. 2020.

Williams, B.; Cheryl, F. “A Study of Visual Style and Creativity in Television”. *Journal of Film and Video*, v. 36, n. 1, p. 23-32, 1984.

Gravações

Daniel Harding conducts Mahler’s First Symphony. DCH Streaming Production, 28 mar. 2019. Disponível em: <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/51857>

Claudio Abbado’s Inaugural Concert from 1989. Cami Video Production, 16 dez. 1989. Disponível em: <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/11291>

Gustavo Dudamel conducts Mozart and Mahler. DCH Streaming Production, 12 jun. 2015. Disponível em <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/20444>

Sir Simon Rattle conducts Mahler and Rachmaninov. DCH Streaming Production, 5 nov. 2010. Disponível em: <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/20444>

Bernard Haitink conducts Mahler’s First Symphony. Philips Classics, 1 fev. 1994. Disponível em: <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/52915>

LEANDRO VASCONCELLOS DE OLIVEIRA

Doutor em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Mestre e Bacharel em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professor da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), e diretor de transmissões audiovisuais da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2263-2952>. E-mail: leaoliveira@me.com