QUANDO A MÚSICA FALA:
A produção de sentido em *Fantasia*

por

MELISSA RIBEIRO DE ALMEIDA

(Aluna do curso de Comunicação Social)

Monografia apresentada à Banca Examinadora na disciplina Projetos Experimentais.
Orientador Acadêmico: Prof. Dr. José Luiz Ribeiro

UFJF FACOM 1. sem. 2002

ALMEIDA, Melissa Ribeiro de. *Quando a música fala:* a produção de sentido em Fantasia. Juiz de Fora: UFJF; Facom, 1.sem. 2002. 98 fl. mimeo. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

BANCA EXAMINADORA:

_____
Profª. Drª. Marise Pimentel Mendes - Convidada

_____
Profª. Ms. Márcia Cristina Vieira Falabella - Relatora

_____
Prof. Dr. José Luiz Ribeiro - Orientador

Trabalho examinado

Em:

Conceito:

Este trabalho é dedicado a todas as pessoas que partilharam comigo os desafios da minha faculdade.

AGRADECIMENTOS:

** A Deus, em primeiro lugar, pela graça de cursar uma faculdade, pela escolha do curso e por sempre abrir todas as portas em minha vida profissional.*

** Aos meus pais, irmãos e cunhados pela imensa paciência, pelo apoio e presença.*

** Ao Zé Luiz, por compreender minhas limitações e partilhar comigo um pouco de sua experiência profissional e de vida.*

S I N O P S E

Estudo das diferentes formas e do poder de comunicação, expressão e afetação da música como linguagem, por meio da análise da construção de sentido no filme *Fantasia* de Walt Disney, através da harmonização de composições eruditas e desenho animado.

S U M Á R I O

1. INTRODUÇÃO

2. O QUE É MÚSICA?

2.1. **Música, cultura e sociedade**

2.2. **A linguagem musical**

2.3. **A música no cinema**

3. A MÚSICA EM DISNEY

3.1. **O som da fantasia**

3.2. **Ícone e símbolos**

3.3. **Imagem e imaginações**

4. CONCLUSÃO

5. BIBLIOGRAFIA

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é refletir sobre a música como linguagem e sua função estética. Buscamos, aqui, investigar uma forma de expressão e comunicação e seu processo de afetação na produção do imaginário.

Para isso, será feita uma análise do filme longa-metragem *Fantasia*, da Walt Disney, levando-se em conta a concepção de que nele existe a produção de um sentido construído pela música associada às imagens. A partir de sons musicais e de composições eruditas famosas, imagens e movimentos são criados por Disney.

A riqueza e a variada gama de significados e formas de utilização dos recursos sonoros já vêm sendo empregadas no cinema desde a década de trinta do século XX. A associação da música com a imagem não é uma novidade. Mas, a forma com que essa relação se dá em *Fantasia* é surpreendente, admirável e digna de ser explorada.

A aliança entre o homem e a música também não é algo novo. A Bíblia já relata a dança, o canto, os instrumentos e toda a magia que a música evoca desde os séculos XIII e XII a.C. As antigas civilizações gregas e romanas deixaram para nós uma riqueza musical que não se compara e que auxiliam, até hoje, estudos históricos, não só artísticos, mas também no campo da antropologia e da sociologia.

Mais do que expressão artística, a música influencia o processo físico, intelectual e emocional do ser humano, agindo sobre as consciências individuais e funcionando como a identidade e a manifestação de uma cultura. Ela sustenta rituais, participa do cotidiano dos povos e marca épocas e situações.

O filme *Fantasia* servirá como objeto de estudo para, através de análise bibliográfica, se compreender como se dá a comunicabilidade da linguagem musical e descobrir como ela atua sobre as consciências individuais e, por conseguinte, produz estímulos e reações nas pessoas envolvidas no processo.

Sabe-se, porém, que a música é considerada uma manifestação abstrata. Sua capacidade de afetação e expressão de idéias e sentimentos é subjetiva. Portanto, este estudo tratará de analisar como uma arte de função abstrata é capaz de estabelecer critérios e significados objetivos e reais.

No primeiro capítulo, poderemos mergulhar no universo da música, conhecendo melhor as leis que regem esse mundo, a história e a evolução dessa forma de expressão ao longo dos séculos e as primeiras experiências de associação da música com a imagem no cinema.

Nessa viagem, passaremos por sub-capítulos que facilitarão a visão do estudo. Temas como “Musica, cultura e sociedade”, “A Linguagem Musical” e “A música no cinema” nos

darão a possibilidade de encontrar definições e considerações da musicalidade e da aplicação dessa na sociedade, através de visões de autores como Edgar Morin, Almir Chediak, J. Jota de Moraes, David Tame, José Eustáquio Romão e outros.

No capítulo II, o trabalho permitirá que visualizemos a aplicação dos conceitos e estudos, tratados no capítulo I, em *Fantasia*. Um passeio pelo universo Disney abrirá as portas para o conhecimento das ideologias e práticas da empresa.

A oportunidade de conhecer um pouco da história dos compositores e das músicas utilizadas no filme facilitarão a compreensão da análise de cada composição e de cada episódio de *Fantasia*. O auxílio de autores como Marshall McLuhan e George P. Upton e Felix Borowski serão de grande importância nesse segundo capítulo.

A escolha do tema não poderia ser outra senão a forte identificação que sentimos com o poder de afetação, de significação e expressão da música, a beleza e admirável combinação dos elementos visuais e sonoros e o fascínio pela técnica e criatividade das produções de Walt Disney.

2. O QUE É MÚSICA?

Muitas são as impressões e conceituações sobre música. Para alguns autores, como J. Jota de Moraes[1], tudo pode ser música, a partir da visão de que música é movimento que gera um som. Assim, o pulsar cadenciado do coração, um grito, ou mesmo uma folha que cai ao chão podem ser considerados música.

Mas, se nos fundamentarmos em autores como Almir Chediak, teremos a definição de música como a arte dos sons, constituída de ritmo, melodia e harmonia[2]. Então, nem tudo seria música, só o que, de fato, obedecesse a esses elementos. Todavia, o mais importante, e o que na verdade se pode afirmar e encontrar argumentos convergentes, é que a música, de alguma forma, tem a peculiaridade de produzir sensações no ser humano. "*Ela tem a capacidade de transmitir idéias, mensagens e sons que afetam de alguma forma o ouvinte*"[3].

Por seu caráter singular de afetação, ela se torna muito mais do que uma simples arte de sons e silêncio; constrói-se pensamentos e sentimentos. Seus códigos são decifrados de forma pessoal e correlacionados com os já existentes no interior de cada ser humano.

---

[1] Cf. MORAES, J. 1991: p.7
[2] Cf. CHEDIAK, A. 1986: p.41
[3] ARBEX, D. 1995: p.9

Desde que o homem descobriu a utilidade da voz e sua riqueza e poder de comunicação, a música já passou a fazer parte de sua vida. Muito antes do homem "burocratizá-la" e transformá-la em uma ciência que hoje podemos definir através de estudos e conceitos, esteve presente no mundo pessoal e social do homem como algo extremamente ligado a suas experiências emocionais.

Funcionando como uma companheira do ser humano, ela acompanha seu dia-a-dia e influencia suas impressões reais e subconscientes. Não é preciso saber tocar um instrumento para balbuciar melodias preferidas ou assobiar uma canção consagrada. Por isso, a musicalidade não tem fronteiras e não se limita a espaços definidos. E, na verdade, nem é preciso cantar, tocar ou simplesmente ouvir uma canção para experenciá-la. Basta trazê-la na memória afetiva.

Isso é o que faz com que esteja intimamente ligada à natureza do homem; ela é algo feito por ele e para ele. Sendo assim, bem define Hegel quando diz que a "... *música é espírito, (...) ela é a linguagem da alma que espalha em sons o prazer interior e a dor do coração*"[4].

[4] HEGEL, G. apud ARBEX, D. 1995: p.9

2.1. **Música, cultura e sociedade**

As primeiras manifestações musicais não deixaram vestígios concretos. Por isso, é praticamente impossível determinar quando a música surgiu. Mas, através de estudos sobre a vida, a cultura e a organização dos homens primitivos, pode-se traçar um caminho provável sobre as primeiras experiências sonoras.

Batendo as mãos e os pés, os primatas expressavam-se e comunicavam-se através do som. Com o ritmo criado, buscavam celebrar sua realidade, comemorando vitórias na caça ou na guerra e novas descobertas. Mais tarde, o uso das mãos e dos pés e o ritmo da dança passaram a ser acompanhados por pancadas na madeira; primeiro de forma simples, depois trabalhadas para soarem de diversas maneiras.

Seria o surgimento dos primeiros instrumentos de percussão? Se não, poderíamos pelo menos dizer que a idéia de se expressar através dos sons já estaria surgindo, ou simplesmente sendo percebida. Junto com as palmas, os pulos e as batidas na madeira, os uivos, roncos e berros começaram a ser combinados.

Essas experiências sonoras do homem primitivo podem ser consideradas pobres para os atuais conceitos de musicalidade, mas, do ponto de vista histórico, tiveram grande importância para a evolução dos recursos harmônicos. O fato é que as

diversas funções e riquezas da música vêm sendo exploradas e empregadas pelo homem, desde os primórdios do tempo, de diversas maneiras e com diferentes objetivos.

Na Antiguidade, predominava a música vocal. O homem passou a usar a voz para expressar-se muito antes de pensar nos instrumentos musicais. As primeiras manifestações sonoras ordenadas eram empregadas nos cultos religiosos e estavam sempre ligadas aos rituais dos povos. Os que habitavam a Arábia distinguiam-se pela criatividade. Aos poucos, começaram a empregar variados instrumentos musicais e a dominar diferentes escalas, tocando, sobretudo, para dançar.

A Bíblia já faz referência ao uso dos recursos sonoros nos rituais dos povos desde o século XIII a.C. O *Antigo Testamento* retrata a freqüente e importante utilização da música em cerimônias, guerras, hábitos e diferentes situações na vida das comunidades. Os significados alcançados com as manifestações rítmicas e melódicas complementavam a cultura de cada grupo, reforçando os ideais políticos, econômicos e sociais.

Utilizando 84 escalas, os chineses influenciaram a concepção musical do oriente, moldando a música de Japão, Tailândia, Birmânia e Java. Dentro da cultura Chinesa, a função das expressões harmônicas extrapola os limites materiais e humanos. Pode equilibrar ou ameaçar o universo conforme é utilizada, pois carrega em si o bem e o mal. Mas

foram os gregos que, indiscutivelmente, construíram os alicerces para a cultura musical do Ocidente. Da Grécia veio a origem da palavra: "Mousikê", que significa "A Arte das Musas", abrangendo também a poesia e a dança.

A utilização da musicalidade em grupos primitivos e rituais indígenas carregava consigo uma série de significados e acompanhava a história daquele povo. O ressoar dos tambores fazia referência a ações concretas. Assim, a seqüência de uma batida poderia significar que era hora de fazer determinada coisa, como se reunir para comer. Outro ritmo poderia indicar uma outra ação. A chegada de uma pessoa estranha, uma boa ou má notícia, um nascimento ou casamento, até mesmo a morte era anunciada pelo rufar dos tambores.

Quem nunca ouviu falar do tocar de trombetas para demonstrar a chegada do rei ou o início de uma guerra? Nos vilarejos e primeiras cidades, o soar dos sinos das igrejas também indicava, e em alguns lugares isso acontece até hoje, que algo precisava ser dito. Os moradores tomavam conhecimento do que acontecia na cidade através do código revelado com as batidas dos sinos. Os diferentes toques e a combinação dos ritmos garantiam a comunicação.

Desta forma, a música sempre teve a função de interligar os seres humanos entre si e com o mundo. É justamente na sociedade que o homem estabelece seus

relacionamentos e, conseqüentemente, tem suas emoções reveladas.

É também na comunidade que o homem apreende novas realidades. Por isso, as manifestações sonoras tornam-se intimamente relacionadas com a cultura, na medida em que também são uma forma de expressão e comunicação. Sua função extravasa, certamente, o entretenimento e o caráter sentimental do homem e acaba assumindo na sociedade uma postura de grande significado.

A expressão musical se firma como um instrumento de transformação do ser humano, marcando épocas, escrevendo e pontuando a história. Ela se consolida em todos os campos de expressão social e acaba por refletir a cultura de seu tempo.

> *A maneira de construir música varia de comunidade para comunidade, de época para época e, às vezes, de indivíduo para indivíduo. Cada povo, cada momento da história tem o seu próprio sistema de organização musical*[5].

Desse modo, a história também é construída e interligada pelas expressões sonoras de cada época, que funcionam como um fio condutor. Os tempos e as circunstâncias são demarcados, ajudando a diferenciar os movimentos, as rupturas, e acompanhando a política, a economia e a manifestação cultural de cada época, na medida em que dão vida e concretizam sentimentos e emoções do homem, de acordo com a realidade na qual está inserido. São as normas, os

[5] MORAES, J. 1991: p.69

símbolos, hábitos, mitos e imagens de cada época e de cada comunidade que penetram a intimidade dos indivíduos e estruturam seus instintos, orientando suas emoções[6].

Mas, apesar de ser claro o fato de a música despertar sensações e funcionar como uma forma de comunicação, muitos musicólogos não acreditam que ela possua em si um caráter de significação. Para eles, as expressões sonoras dependem de um contexto para ter sentido. Poderíamos apenas verbalizar os efeitos que uma música produz em nós e formular o que ela evoca: uma paisagem, um movimento, uma imagem, um sentimento. Seriam apenas impressões a respeito do que nos é sugerido pela música, mas não conseguiríamos estabelecer relações, cognições de pensamento, porque dependeríamos de algo concreto.

Entretanto, a relação entre a música e o homem, desde o início, deixa claro que não é necessário que ela traga em si aspectos concretos e cognitivos porque, afinal, pertence ao universo do abstrato e seus significados estão relacionados com o imaginário dos seres humanos. Assim, suas referências não deixam de ter valor e sua capacidade de comunicação e afetação não deixa de existir por não ser uma linguagem verbal que segue, necessariamente, as regras da lingüística e outras ciências da língua. Aliás, a música faz parte do

[6] Cf. MORIN, E. 1975: p.10

universo não verbal. E, sobre isso, claramente nos orienta o pensamento de Lúcia Santaella.

> *... comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem*[7].

Dentro desta visão, as expressões rítmicas e melódicas funcionam como instrumentos utilizados pelo homem para se fazer reconhecer no ambiente em que está inserido, podendo, não obrigatoriamente, fazer uso de outros instrumentos de comunicação e expressão, como sinais, gestos e imagens.

A religião bem soube utilizar desse artifício e, porque não dizer, qualidade específica da música de revelar sentimentos e colocar para fora experiências que fogem do que se pode tocar, olhar... enfim, experiências de algo que se faz concreto. A aliança entre a música e a religião já é conhecida desde o início dos tempos pelas primeiras comunidades, que eram politeístas. Também com os cristãos era utilizada com o objetivo de aproximá-los de Deus, conforme acreditavam. Toda forma de musicalidade era, então, voltada para a espiritualidade.

---

[7] SANTAELLA, L. 1983: p.10

A relação do homem com Deus acontecia pela aproximação dos cânticos; a música como algo abstrato poderia colocá-lo frente à frente com o Ser Divino, que também estava fora de suas experiências concretas. A intenção era que os fiéis se desligassem do mundo real, de seus problemas, conflitos e desigualdades, para se colocarem diante do mistério divino, numa espécie de transe espiritual.

Porém, no início, os cânticos religiosos eram bem simples, não apresentavam variedade de ritmo e melodia. Ao contrário, eram lineares e monótonos. Foi com o papa Gregório Magno, no século VI, que surgiram os chamados cantos gregorianos; repetitivos e cantados a uma só voz, eles representavam a submissão do homem a Deus[8].

O cantochão, assim chamado, representava a única maneira de pensar e não dava abertura a inovações. A Igreja Católica mantinha um controle sobre seus fiéis. Começaram a surgir as regras de composição e a notação musical. A música não poderia distrair o povo da fé e a melodia não podia se sobressair ao texto.

Mas, no fim da Idade Média, a educação e a cultura começam a ser contaminadas pelos valores profanos. Com o surgimento das cidades e o fortalecimento do comércio, a arte passa a trilhar novos caminhos e o homem reconhece as outras

[8] Cf. PINHEIRO, R. 1990: p.17

faces da música, utilizando-a para novas formas de expressão. As possibilidades aumentam.

Os avanços científicos chegam também aos instrumentos musicais, que se aperfeiçoam e ganham vida dentro das canções. Surge a polifonia, na qual diferentes sons são executados ao mesmo tempo. É o início da libertação dos pensamentos e conceitos. A música acompanha a evolução do homem e do mundo e também avança. Nasce o contraponto, a divisão do tempo, enfim, a variedade de ritmos e melodias.

Com o crescimento da classe média, a música passa a fazer parte do dia-a-dia da população e deixa de ser algo estritamente ligado à elite. O artista começa a ser respeitado e representa fonte de trabalho. Com a libertação do artista, surgem as experimentações. Assim como nas outras artes, a música passa a ser utilizada para diversos outros objetivos. Sua capacidade de afetação individual e mobilização começa a ser explorada e direcionada como convém.

É dentro desse aspecto que a música é descoberta como fonte de motivação e passa a desempenhar um importante papel nos governos ditatoriais e totalitários. A propaganda nazista utilizou justamente dessa peculiaridade da música para convencer e dominar o inconsciente coletivo alemão.

Os líderes políticos souberam utilizar sua capacidade de afetação para atingir seus objetivos. A música servia para desviar a atenção do povo das coisas importantes, porque, na

verdade, quanto menos interesse existisse pelos aspectos políticos, melhor.

É nesse contexto que surge o sentimento de exaltação da nação. Através das letras persuasivas, os líderes políticos conseguem despertar nos indivíduos o desejo de adesão ao pensamento geral da nação. Encobre-se os conflitos e as desigualdades, esconde-se os problemas e tudo parece estar bem, sem motivos para se contestar.

Em contrapartida, o poder de mobilização da música, assim como acontece com as outras artes, também começa a ser explorado pelos ideais revolucionários. Os desejos de mudança e as insatisfações dos indivíduos são demonstrados através dos novos ritmos.

> *A revolução francesa marcou o início de uma época na qual o povo utilizava a música para cunhos revolucionários. (...) O compositor se expressa através da música e passa a mexer com os ouvintes. O objetivo é contagiar o público com os ideais revolucionários*[9].

A música funcionava como uma arrebanhadora de pensamentos e ideais; fazia propostas e impulsionava o público a ações. Ela movia multidões, pois abafava a individualidade, exaltando o coletivo.

No Brasil, as músicas de protesto se portavam como instrumentos de desabafo de um povo sufocado pela ditadura militar, nas décadas de 60 e 70. Mesmo com a censura, a insatisfação e a revolta faziam-se presentes nos ritmos das

[9] ARBEX, D. 1995: p.16

músicas, principalmente nas marchas, que funcionavam como uma espécie de convocação do povo à luta.

As massas populares começam a ser movidas pelas cadências marciais e melodias fáceis de serem memorizadas e que não saem da cabeça. Os analfabetos também têm participação nesses momentos porque são capazes de serem comovidos pela canção.

"*O sentido da música desloca-se dos céus e das religiões para o homem e seus desejos e problemas*"[10]. O espiritual é substituído pelo carnal e a música se torna a expressão do sentimento da nação e tem o poder de transformar as estruturas da sociedade.

É também com o rock, no período pós segunda guerra mundial, que a grande massa, especialmente os jovens, são afetados e se agrupam para se colocarem contra o *status quo*, pensamentos, situação política e econômica dos países. Os ritmos dançantes mudam comportamentos através da ação corporal. "*Nesse processo, a individualidade é eliminada, o que existe é uma massa unida através dos estímulos produzidos pela música*"[11].

Nesse contexto, a música passa a ser vista com outros olhos e a sugerir novos significados e papéis na sociedade. Sua utilização extrapola os limites da arte, da estética e

[10] PINHERIO, R. 1990: p.57
[11] ARBEX, D. 1995: p.11

começa a ser empregada de forma a funcionar como um elemento padronizador de comportamento.

O surgimento dos veículos de comunicação de massa são de extrema importância para a utilização da música como instrumento de persuasão. Primeiramente com o rádio, a música passa a ser reconhecida como um produto de consumo. E, como tal, ela começa a ser produzida e veiculada para ser vendida, consumida por um público cada vez mais influenciado pela mídia.

Apesar do seu poder de afetação individual, utilizada pela classe dominante – detentora dos veículos de comunicação - a música se limita a transmitir a ideologia dominante. Como instrumentos ideológicos, os meios de comunicação contam com a música como um dos seus principais elementos de persuasão, na medida em que é empregada para atingir a massa e manipular suas ações e opiniões. A padronização de gostos e idéias, reflexo marcante da cultura de massa, também se reflete na música, gerando um esvaziamento do seu sentido.

O século XX é, portanto, marcado por grandes mudanças nos conceitos sobre música. As transformações são não só estéticas e estruturais (com o avanço das técnicas, teorias e aperfeiçoamento dos instrumentos – principalmente com a utilização dos meios eletrônicos), mas também em sua forma de expressão e veiculação na sociedade.

Como produto de consumo, a música inserida na mídia se populariza e é garantia de sucesso entre as massas. Ela não exige nenhuma compreensão musical, não é diferenciada em termos de estilo e nem requer atenção devida da parte dos ouvintes quanto a inovações de ritmos e melodias.

A música popular passa a ser consumida por todas as classes sociais e começa a funcionar apenas como uma forma de entretenimento. Toda a estrutura popular é estandardizada e as massas se transformam em meros consumidores de algo fabricado pela indústria cultural com intenções já bem definidas.

"... a padronização impõe ao produto cultural verdadeiros moldes..."[12]. Assim, como um fruto midiático, a música se torna popular, no sentido de se tornar abrangente e de fácil acesso. Ela está na boca no povo, está em todo lugar. Qualquer um que ligar o rádio ou a tv pode se colocar diante de uma canção de sucesso.

Ao mesmo tempo, é popularizada porque acaba sendo banalizada, empobrecida, esvaziada de sentido, por seguir moldes, padrões gerais e estruturas pré-determinadas pela indústria cultural, que aponta o quê, como e de que forma deve ser produzida.

Desta forma, todo ritmo que consegue a aprovação midiática passa a ser sinônimo de reprodução. Por isso, vemos

[12] MORIN, E. 1975: p.24

a cada ano o auge de um determinado estilo musical – se é que podemos assim definir essas manifestações musicais, sustentadas pela indústria cultural, puramente voltadas para o consumo. O que dá certo precisa ser copiado para garantir a venda e o sucesso. Ao lado de uma banda que está em alta acabam ganhando vez outros grupos de estilo semelhante.

Assim, durante um ano, o sertanejo passa a ser a sensação do momento. Toca em todo lugar e a todo instante. Nas rádios, a audiência acaba falando por si só. Os componentes do grupo que é sucesso passam a freqüentar os principais programas de tv e rádio e viram capas de revista. Em um outro ano, a situação se inverte, e o auge passa a ser o pagode.

Depois de um ou dois anos, o *funk* ganha espaço na mídia, depois o *reggae*, mais tarde a *dance music*, enfim, os veículos de comunicação passam a determinar o que vai ser ouvido, comprado, a música que vai emplacar. As regras mercadológicas passam a vigorar também dentro dessa expressão artística, agindo, principalmente, sobre as produções de cd´s.

As novelas e o cinema também são fundamentais nesse contexto. As trilhas sonoras criam todo uma história sobre as personagens e dão vida a cada uma delas. Foi assim com a novela *Explode Coração* da TV Globo, que tinha como personagem principal uma cigana. A música cigana passou a ser tocada

mais do que nunca nas rádios e na tv. Bandas do mesmo estilo, antes nunca vistas, passaram a ser conhecidas e admiradas pelos brasileiros.

O mesmo aconteceu na novela *O Clone* da Rede Globo, que possuía uma comunidade de muçulmanos. As músicas árabes invadiram as lojas de cd´s e foram a grande sensação da época. Nas rádios, nos programas de tv, nas festas... tudo reproduzia o estilo de música do momento.

É também no cinema que essa "nova música" produzida para ser consumida ganha forte expressão. A padronização dos gostos gerada pela indústria cultural acaba por uniformizar os estilos musicais e todas as outras manifestações artísticas.

No cinema, a música vem desempenhando, desde o início de sua utilização, um importante papel, não só de aproximação com o público, mas também de composição artística, na medida em que se transforma em um elemento fundamental, como todos os outros componentes da arte cinematográfica.

Mais do que um simples complemento das diversas expressões artísticas e humanas, a música exerce a função de transmissora de conteúdos, uma linguagem que possui a particularidade de se expressar e ser compreendida através dos sentimentos.

2.2. **A Linguagem Musical**

Para compreendermos melhor como funciona a linguagem musical é preciso, antes de mais nada, conhecer os elementos que a compõem e definem sua estrutura. Voltando ao conceito já trabalhado anteriormente, música "*é a arte dos sons. É constituída de melodia, ritmo e harmonia*"[13].

Para ser musical, um som precisa de uma fonte sonora - um corpo qualquer que produz sons ao vibrar - que pode ser a voz ou os instrumentos musicais. Fora isso, todas as outras vibrações acústicas são consideradas ruídos, que podem ser produzidos por objetos, pela natureza, por máquinas ou pelos animais. Para se definir um som musical é preciso ainda observar suas propriedades físicas determinantes, que são: altura, intensidade e timbre. A primeira está relacionada com a propriedade do som de ser grave, médio ou agudo. A intensidade é definida levando-se em consideração se um som é forte ou fraco.

Já o timbre é relacionado com a série harmônica, que são subvibrações de um som principal, na qual ele está inserido. É por meio dele que podemos diferenciar os instrumentos[14]. As notas musicais são produzidas de forma organizada e baseadas na seqüência combinada de sons, ou organização das alturas sonoras, chamada melodia, na

[13] CHEDIAK, A. 1986: p.41
[14] Cf. CHEDIAK, A. 1986: p.41

disposição dos sons no tempo, o que é denominado ritmo, e na combinação dos sons produzidos simultaneamente, a harmonia.

Como qualquer outro modo de comunicação, a linguagem musical também é constituída de forma a abarcar os aspectos espacial e temporal. Assim, o espaço é relacionado com as distâncias para o estabelecimento de uma unidade de medida – tom ou semitom – e o tempo pela organização rítmica nas estruturas musicais, que é disposta em uma seqüência regular, em tempos fortes ou fracos, formando os compassos.

Todas essas definições são imprescindíveis quando se deseja observar e entender como a linguagem musical é estruturada e, conseqüentemente, como pode ser utilizada pelo homem, quais os efeitos é capaz de causar e quando é impossível de acontecer. Pois "*precisamos saber o que a música quer dizer para compreender o que nós queremos dizer através dela*"[15]. O poder que a música exerce sobre o corpo e o espírito do homem é alcançado justamente pela capacidade de afetação dos elementos que a constituem. Isso é facilmente observado quando se vê uma pessoa ouvindo qualquer tipo de música. Os diferentes ritmos e melodias agem sobre os indivíduos, incitando-os ao movimento ou reflexão. Permanecer insensível diante de uma canção é praticamente impossível.

Até mesmo os surdos podem fazer experiências musicais ligadas ao ritmo. Eles não são capazes de cantarolar uma

[15] HARNONCOURT, N. 1990: p.28

melodia porque não a ouvem, mas podem perceber se uma música é rápida ou lenta, qual é o seu ritmo se, por exemplo, colocar a mão em uma caixa de som, ou mesmo sentir a vibração nas portas, janelas ou chão. As batidas fortes dos tambores e bumbos são capazes de mexer fisicamente com o ser humano, na medida em que produzem vibrações sonoras que podem ser, além de ouvidas, apreciadas pelo toque e sentidas.

Todo ser humano desenvolve um instinto rítmico. Os batimentos cardíacos, a respiração, o ato de falar, de andar... Ainda que passem despercebidas, são organizações temporais que constituem cada indivíduo e estão ligadas a atitudes sensoriais. Além de serem ouvidos, os diversos ritmos são vivenciados e empregados comumente pelos indivíduos em várias circunstâncias, através do movimento, em espécies de percussões corporais, como batidas de palmas, de pés no chão e estalos de dedos.

A construção musical é, muitas vezes, baseada na natureza do homem e é justamente essa semelhança que causa afetação. "*O ritmo de andar inspirou as marchas militares, as marchas fúnebres, as marchas nupciais, cuja audição provoca em nós o desejo de executar os passos correspondentes*"[16].

Por ser produzida por vibrações, a música é, em sua essência, algo físico, capaz de realizar efeitos reais. Pode

[16] CAMARGO, M. 1994: p.28

despedaçar um vidro e até mesmo influenciar processos corporais. "*É difícil encontrar uma única fração do corpo que não sofra a influência dos tons musicais*"[17]. Essa capacidade de afetação talvez seja explicada pelo fato de as raízes dos nervos auditivos estarem espalhadas vastamente, estabelecendo ligações mais amplas do que as de todos os outros nervos distribuídos no corpo humano. Estudos comprovam que a música é capaz de agir sobre células e órgãos e influir na digestão, na respiração, na nutrição, na circulação e secreções internas[18].

Os ritmos e melodias causam efeitos diretos no organismo dos indivíduos. A pressão sangüínea e a tensão da laringe sofrem influência dos acordes. A atividade muscular pode aumentar ou diminuir e até sofrer um certo relaxamento de acordo com os estímulos sonoros aos quais é submetida. Algumas pesquisas chegam a afirmar que sons agudos em contato com um ambiente líquido podem coagular proteínas. Além disso, os ritmos podem acalmar ou agitar os indivíduos. A relação da música com o corpo humano é estabelecida principalmente pela freqüência das batidas sonoras com a pulsação cardíaca. As vibrações musicais tendem a forçar a adaptação dos batimentos do coração, alterando a pressão sangüínea e, conseqüentemente, todas as outras funções do organismo humano. O volume em que uma música é tocada também é motivo

[17] TAME, D. 1993: p.146
[18] Cf. TAME, D. 1993: p.147

de interferência. Acima de 90 decibéis um som pode pôr em risco a saúde humana. Sabe-se, entretanto, que em salões de baile e locais próximos a caixas de som a taxa média varia de 110 a 120 decibéis.

Mais do que atuar sobre o corpo, os ritmos e melodias também atingem a mente, as emoções e até mesmo o subconsciente dos indivíduos. De fato, só ouvimos música porque ela é capaz de causar sensações; do contrário, para que outro fim ela serviria? Se não a percebêssemos de alguma forma, através dos nossos órgãos dos sentidos, como saberíamos de sua existência ou poderíamos compreender sua função?

O poder de afetação da música sobre os seres humanos já é há muito tempo explorado. Os povos antigos utilizavam seu poder relaxante para curar doenças físicas e mentais. A musicoterapia era empregada em tratamentos como instrumento terapêutico pelos antigos chineses, hindus, persas, egípcios e gregos. Atualmente, existem várias correntes de pesquisas e diversos tratamentos que utilizam a musicalidade como terapia. Trabalhos com drogados, presidiários, pacientes da psiquiatria e psicologia, acompanhamento de gestantes, crianças e adolescentes problemáticos e até mesmo as chamadas doenças do século XX, o e*stresse* e a depressão, fazem uso da música como elemento de recuperação.

Trabalhando sobre o inconsciente do ser humano, a música fica registrada na memória e marca acontecimentos e sentimentos, complementando as experiências individuais. "*O ouvinte identifica quase sempre uma composição musical com a ocasião e o local em que a ouviu pela primeira vez*"[19]. Dessa forma, a música envolve também o aspecto psicológico de cada indivíduo e ajuda a construir a sua personalidade, modelando seu caráter e determinando seu comportamento na sociedade. Como todas as outras formas de experiências, as manifestações sonoras podem modificar pensamentos e procedimentos.

> *Parece muitíssimo provável que tipos diferentes de música, ao dar-nos várias espécies de experiências emocionais – amor romântico, concupiscência, sentimentos religiosos, fervor patriótico, rebelião, etc. – também codificam tais sentimentos e suas várias tonalidades. Um estilo de música que nunca ouvimos antes, e agora ouvimos pela primeira vez, pode abrir nossas mentes para um sentimento ou um modo de enxergar o mundo inteiramente novos*[20].

Sendo assim, podemos dizer que a música fala, dialoga, porque é capaz de transmitir informações. O estado de espírito do artista pode influenciar na sua composição ou execução, mas, apesar disso, o ouvinte faz uma interpretação pessoal do que lhe é apresentado, devido às suas experiências individuais adquiridas ao longo da vida.

Fisicamente, uma canção lenta e com a melodia bem explorada é capaz de gerar um relaxamento corporal em quem a

---

[19] RAWLINGS, F. s/d: p.34
[20] TAME, D. 1993: p.161

ouve. No campo das sensações e emoções, suscita um sentimento de tranqüilidade, paz interior, desperta os pensamentos para recordar ocasiões de dor, alegria, saudade, ou imaginar situações futuras. A mente fica liberta para as idéias se desenvolverem e serem relacionadas com experiências vividas.

O mesmo acontece com a música que é tocada em um ritmo mais rápido ou "quente". Logo em suas primeiras batidas e acordes já age fisicamente, fazendo com que seus ouvintes comecem um movimento corporal. Os sentimentos provocados são alegria, agitação e disposição interior. A sensação é de exultação. A voz quer imitar a linha melódica e o corpo é impulsionado a acompanhar o ritmo sugerido.

Assim, a música cumpre seu papel de transmissora de mensagens e de conteúdos emocionais, funcionando como um canal onde são transportados diversos significados, ligados, sobretudo, às experiências individuais de cada ouvinte. Como uma linguagem, exerce sua função de forma de comunicação, levando e trazendo informações. Mas para que essas mensagens rítmicas e melódicas cheias de conteúdo sejam transmitidas aos ouvintes, há que se levar em conta um importante fator ligado a esse processo de comunicação. O arranjo produzido em cada música pode alterar o resultado ou efeito causado em quem a ouve. Uma mesma linha melódica pode ser arranjada de várias formas, utilizando instrumentos e ritmos diferentes e mudando seu caráter significativo.

Se os ritmos e melodias são capazes de comover e inspirar e tão intensamente afetar as pessoas e transformar seus sentimentos interiores, a maneira com que determinada música é executada se torna fundamental para o efeito causado. Tocada mais lenta, em outro instrumento, ou cantada em uma voz diferente, uma mesma canção pode ter sua mensagem modificada. A interpretação do instrumentista e do cantor é de extrema relevância para o produto final apresentado, pois "*os músicos sempre expressam, através de suas execuções, o nível de harmonia ou desarmonia psicológica que têm dentro de si. Isso é inevitável*"[21].

Por um outro lado, o artista quando desenvolve sua obra muitas vezes não tem a consciência ou não percebe que coloca nela sua realidade interior. Isso é algo que acontece naturalmente. Por isso, não é tão fácil avaliar quando um músico comunica algo conscientemente para partilhar com os ouvintes seu estado de espírito, quando faz isso inconscientemente ou quando tenta ser neutro em suas composições e execuções. A verdade é que, atualmente, a maioria dos músicos – ou a maioria dos que acham que são músicos - não tem consciência nenhuma de nada. Qualquer um entra em uma escola de música e aprende em determinado tempo técnicas vocais ou a executar um instrumento; sim, somente porque hoje não se conhece o que se toca – o compositor, a

[21] TAME, D. 1993: p.168

origem da canção, a fabricação e funcionamento do instrumento etc. - simplesmente se executa.

Após a Revolução Francesa houve uma grande ruptura no sistema de formação de músicos que substituiu a relação mestre/aprendiz por uma instituição: o conservatório. A educação musical anteriormente era algo muito mais amplo; o músico era preparado para a vida e tinha uma formação mais abrangente, que envolvia não só a execução de peças musicais, mas a importância da interpretação da música. O contato direto entre o mestre e o aprendiz fazia desse último um espelho do primeiro. Por isso, muitas vezes não simplesmente se desejava aprender a tocar um instrumento, mas ser um aluno de determinado compositor ou maestro. A figura do músico era muito mais valorizada porque, afinal, a carga teórica e prática que ele trazia consigo era o mais importante de se aprender.

Mas, como uma linguagem musical, é preciso que a música seja conhecida para ser utilizada. O mesmo acontece com as outras linguagens, como a verbal; se não conhecemos suas simbologias e seus princípios básicos não somos capazes de utilizá-la. Por isso, mais do que simplesmente tocar um instrumento, para fazer da música uma forma de expressão é preciso conhecê-lo profundamente.

Os instrumentos são as principais ferramentas dos músicos. Eles são classificados em: instrumentos de cordas -

violão, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, piano e outros -, instrumentos de sopro - flauta, clarineta, gaita, saxofone, trompa, órgão etc. -, instrumentos de percussão - pandeiro, agogô, bumbo, atabaque, bateria etc. - e instrumentos elétricos e/ou eletrônicos - teclado, sintetizador, guitarra etc. Cada um deles possui um timbre específico que o caracteriza e, por isso, transmite sensações diferentes em quem os ouve. Assim, pode-se explorar a qualidade de um e de outro de acordo com a intenção que se tem quando se toca e com o resultado que se deseja atingir. Apesar das notas musicais serem as mesmas, uma seqüência não transmitirá a mesma idéia se tocada em instrumentos diferentes. Dessa maneira, raramente se utilizará um trombone para se expressar sentimentos como paz, fragilidade, tranqüilidade. Ao contrário, uma flauta doce ou um violino tocado suavemente podem muito bem cumprir esse papel.

Mas é claro que um outro fator também é importante: a maneira com que se toca. Pode-se empregar grande intensidade ou exprimir o máximo de suavidade num mesmo instrumento. Além da diferença de graves e agudos, a composição material dos instrumentos também é importante em sua caracterização. Os de corda causam um efeito bem diferente dos de sopro, que por sua vez não possuem a mesma riqueza dos de percussão. Cada categoria de instrumentos musicais desenvolve uma potencialidade de significados. A sensação que uma cadência

tocada em um instrumento de metal causa em quem a ouve é única e não pode ser igualmente expressa em outro suporte sonoro.

Um som musical também pode ser produzido pela voz. Por isso, cada timbre de voz tem a sua simbologia e poder de afetação. A sensação que alguém tem quando ouve um soprano cantar não será a mesma se ouvir um baixo. As vozes são classificadas, em uma primeira grande divisão, entre femininas e masculinas. Do primeiro grupo surge uma subdivisão em sopranos (vozes que alcançam os sons mais agudos da escala) e contraltos (alcançam os sons médios e graves). Entre o grupo masculino também existem outras duas categorias: tenores (vozes mais agudas) e baixos (atingem os sons mais graves da escala). Assim, os sopranos e baixos formam os extremos das escalas. Algumas pessoas costumam ainda fazer outras subdivisões, dando nomes a novos grupos, como os dos meso-sopranos e dos barítonos.

Por isso, os músicos e principalmente os maestros precisam conhecer profundamente suas ferramentas de trabalho. A beleza das orquestras está no fato de em um determinado momento um instrumento se sobressair e em outro todos serem tocados juntos, em uma parte da peça o grave ser mais explorado e em outra o agudo, por vezes a intensidade de um instrumento se destacar e por outras a suavidade na maneira em que é tocado ganhar a vez.

Esses detalhes parecem simples e muitas vezes não são levados em consideração pelas pessoas leigas no assunto. Mas, mesmo sem ser teórico e estudioso da música, cada indivíduo é capaz de perceber como ela age em seu interior e como os diferentes instrumentos, ritmos e melodias provocam sensações específicas dentro de si. Mesmo que não se saiba explicar como, tem-se a certeza do poder que a música tem de mexer com os sentimentos. Sabe-se que, de alguma forma, ela age sobre o interior de cada pessoa, aflorando a sensibilidade. E é de acordo com a sensação que determinada música causa que se faz a distinção dos gostos musicais.

Assim como os diferentes instrumentos, timbres de voz, tons, acordes, ritmos e melodias são capazes de causar efeitos diferentes, os vários estilos ou gêneros musicais também afetam a cada pessoa de forma individual. Essa relação se dá pelas diferentes experiências de vida e de contato com a música que cada um traz dentro de si. Por isso, tantos estilos diferentes têm surgido. O século XX serviu de palco para grandes novidades musicais, principalmente em relação aos ritmos. Foi também o berço para o desmembramento de estilos já consagrados.

O surgimento do rock significou uma grande revolução não só no campo da música, mas também para toda a sociedade. O novo ritmo trazia consigo um novo jeito de ser. Para cada individuo há um significado para cada ritmo. Então, há aquela

pessoa que adora música erudita e outra que a detesta. Existem os apaixonados por rock e outros que preferem a música romântica. Falar de gosto é falar de cultura, de tradição, hábitos e costumes de um país, região ou grupo de pessoas, mas é também falar da individualidade de cada um. É mais uma vez entrar no campo das experiências de vida, de relacionamentos, de comunicação. Os estilos de música acompanham as várias fases que os seres humanos vivem - não só fases no sentido de idade, como a de criança, adolescente, jovem, adulto, idoso, mas também em relação a fases de estado de espírito.

Uma mesma música pode ser ouvida por uma mesma pessoa em fases diferentes da vida e, conseqüentemente, terá um significado e causará sensações novas. O mesmo pode ser aplicado para os compositores e músicos. Seu estado de espírito e suas diversas fases da vida refletirão em suas obras. É dentro desse contexto de subjetividade, mas de real transmissão de conteúdo e sentido, que reside a linguagem musical. Ela é compreendida na medida em que pode ser identificada como linguagem por quem a utiliza. Então, só é possível acreditar que a música "fala" se se é capaz de escutá-la, compreendê-la, ou melhor, senti-la.

2.3. **A música no cinema**

Apesar da íntima relação da música com o cinema ser, atualmente, comum e inseparável para o público em geral, essa dupla não esteve caminhando sempre lado a lado. As primeiras experiências cinematográficas não contavam com nenhuma expressão sonora, muito menos musical.

Os primeiros registros de imagens em movimento foram feitos em 1895 pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, na França. Quando os inventores do cinema projetaram em Paris um pequeno filme chamado *A chegada do trem na estação de Ciotat*, os espectadores ficaram espantados.

A cena é curta e muito simples: um trem aparece ao longe e entra em uma estação, vindo em direção da câmera. Cena comum para os dias de hoje, mas para a época foi surpreendente.

Geralmente, o que é novo é tratado com rejeição. O início das experiências do público com o cinema não foi diferente. Os espectadores ficaram amedrontados porque pensaram que o trem iria atravessar a tela, invadir a sala e atropelá-los. Muitos apostaram que a invenção não teria êxito e nem fucionabilidade. Outros, acreditavam que seria o fim do teatro e dos grandes espetáculos. Depois, contudo, o cinema conquistou o seu espaço e garantiu seu progresso.

> *Como qualquer nova arte, que ao começar se inspira em artes e conhecimentos anteriores, os filmes do início do século XX imitavam os espetáculos teatrais. A câmera ficava de frente*

> *para os acontecimentos, imóvel, e os espectadores ficavam sentados em poltronas, como para assistir a uma peça*[22].

A evolução da nova arte foi gradual, mas significativa. Os irmãos Lumière filmavam fatos comuns do dia-a-dia, fazendo espécies de mini-documentários. Com George Mèliès, o cinema encontrou sua vocação. O ilusionista criou a trucagem e começou as primeiras experiências misturando ficção e realidade. A sétima arte ganhou uma nova dimensão: a capacidade de transformar em fato visível as fantasias da mente humana; uma máquina de criar sonhos.

O progresso não parou por aí. A montagem, que possibilita contar uma história em imagens, através da organização de vários planos em uma linha narrativa, foi a principal contribuição do cineasta norte-americano David Griffith e se transformou na principal característica do cinema, criando a linguagem cinematográfica.

Mas os avanços tecnológicos ainda eram limitados. Som, cor, música... tudo isso era considerado algo distante e até mesmo desnecessário nos filmes para o público. Aliás, a introdução da música no cinema foi algo puramente acidental. Ela era utilizada apenas com a função ilustrativa, para abafar o ruído causado pela manivela dos projetores.

Para tentar conter o barulho que incomodava e distraía o público, o papel das orquestras foi fundamental. Elas se

---

[22] ARAÚJO, I. 1995: p.12

posicionavam nas salas onde os filmes eram exibidos e tocavam antes e durante a exibição. Não existia um repertório definido de músicas nem outra preocupação com os ritmos ou melodias. Se o que estivesse sendo tocado fosse algo parecido com a cena do filme, isso era apenas uma coincidência.

Com o crescimento do cinema e o conseqüente alastramento das salas de exibição, o número de orquestras necessárias também aumentou e a exigência de novos músicos se tornou cada vez maior. Isso fez com que, aos poucos, fossem diminuindo os instrumentistas nas orquestras. A nova arte começou a se tornar muito onerosa.

O problema da falta de pessoal e do alto custo das orquestras foi solucionado com a figura do pianista. O acompanhamento musical era feito de improviso. O pianista observava as cenas e buscava em seu instrumento algo que pudesse complementá-las.

Aos poucos, ele passou a fazer uma pré-seleção das músicas, montando uma espécie de repertório, e tocava as que se adaptavam melhor às cenas. Assim, o pianista separava as peças musicais de acordo com as diversas situações emocionais dos filmes. Existiam as que eram tocadas nos momentos românticos, outras nos de suspense ou medo, e ainda aquelas que se adaptavam às ocasiões de dor, de alegria, de vitória ou tristeza.

O pianista se tornou uma peça fundamental nas salas de exibição e a relação entre a música e o cinema passou a se estreitar e solidificar. Não era mais concebível ver um filme sem nenhum acompanhamento musical. Os ritmos e melodias davam vida às cenas, acentuavam as expressões e reforçavam as emoções coletivas e individuais.

> *... um acompanhamento musical bem escolhido e inteligentemente utilizado não vai desvirtuar o filme, antes reforça o clima emocional; realça o movimento e pode dar uma expressão muito mais elevada à atmosfera do filme, quer se trate de drama ou comédia*[23].

Mesmo com a modernização dos projetores e o fim do ruído produzido pela manivela, com a utilização de uma caixa à prova de som, o público já havia se acostumado com os ritmos e melodias ao fundo. A evolução tecnológica chegou ao cinema e o surgimento das caixas de som começou a substituir a figura do pianista. Os músicos não eram mais necessários nas salas de exibição. As orquestras passaram a gravar peças em discos que eram tocados durante a exibição das produções.

A ausência do som nos filmes mudos fazia com que os atores se expressassem com movimentos grandiosos para transmitir suas emoções e o sentido da narrativa ao público. O cinema mudo começou sua trajetória e se firmou, basicamente, com as comédias, justamente por serem exageradas e, por isso, chamativas, interessantes, além de terem um caráter universal.

[23] RAWLINGS, F. /s.d/: p.13

A partir dos anos 30, o cinema se transforma consideravelmente. A introdução do som nos filmes muda a linguagem cinematográfica, marca definitivamente o grande salto da sétima arte e dá início a uma nova fase no cinema. Em linhas gerais, a inovação representa a introdução de três elementos no filme: diálogos, ruídos e música. *O cantor de Jazz* foi o primeiro filme sonorizado e se tornou um sucesso de bilheteria. O que causava admiração no público era ver a voz do ator surgir de sua boca.

Logo no início da nova técnica, existia uma sincronização, que nunca era perfeita, da fala dos personagens com a imagem na tela. As vozes eram, inicialmente, gravadas em um disco. Foi depois de 1935 que os ruídos e vozes passaram a ser inseridos na própria fita. A introdução do som nos filmes trouxe várias mudanças para o cinema. A categoria atingida diretamente com a inovação foi a dos diretores. A nova tecnologia modernizava e enriquecia o cinema, mas obrigava a mudanças na produção e na linguagem.

> *Os roteiros teriam de ser mais bem trabalhados, os diálogos precisariam ser escritos tal e qual apareciam na tela, os atores deveriam interpretá-los, e com boa dicção*[24].

Alguns cineastas acreditavam que a inserção do som no cinema roubaria sua natureza e principal característica: imagem em movimento. Muitos pensavam que o cinema falado não resistira ao tempo. Mas quem saiu vencendo foi o público. Ele

[24] ARAÚJO, I. 1995: p.60

havia aprovado e se maravilhado com a possibilidade de ver e ouvir os filmes. A partir de então, tudo deveria começar de novo e a tecnologia deveria ser aprimorada.

Percebeu-se que os grandes astros do cinema mudo não tinham boa voz e nem sabiam sustentar os diálogos. O sucesso de muitos artistas era alcançado apenas pela mímica. Nesse período, apelou-se para os atores de teatro; eles sabiam falar em cena. Eram também os autores de espetáculos teatrais que escreviam com talento e dominavam os diálogos.

A mudança das produções mudas para as sonoras é bem representada em *Chantagem,* de Alfred Hitchcok. O filme começou a ser gravado em 1929 sem som, depois os diálogos foram introduzidos. A alteração se deu quando uma parte do filme já havia sido rodada. Os produtores apostaram na grande novidade da arte cinematográfica e investiram nos recursos sonoros. O problema era que a heroína da história era uma atriz alemã. Mas Hitchcock soube bem contornar o problema: uma atriz inglesa dizia o diálogo em voz alta para o microfone, enquanto a alemã movia os lábios em voz baixa em frente à câmera.

A chegada do filme sonoro deu-se de forma atenuada, sem causar impactos que pudessem ser prejudiciais ao público. Hitchcock conseguiu fazer isso com tranqüilidade e continuou garantindo seu sucesso. O gênero, impossível até então, que surge nessa época a todo vapor e já garantindo sucesso é o

musical. *Cantando na Chuva*, de Gene Kelly e Stanley Donen, aborda a temática do conflito da passagem do cinema mudo para o sonoro.

Os produtores cinematográficos começaram a compreender que os ídolos dos palcos da época, como dançarinos e cantores, poderiam atrair o público para as salas de exibição. As músicas gravadas pelos instrumentistas passaram a ser criadas sob encomenda. A profissionalização das orquestras trouxe a sistematização dos acompanhamentos musicais.

Surgem os compositores para cinema. É o início das chamadas trilhas sonoras, produzidas especialmente para determinadas cenas, atores, situação ou filmes específicos. A música passou a funcionar como o grande chamariz do público de cinema e se tornou ingrediente certo de sucesso de bilheteria. Sua relação com as produções cinematográficas ficou ainda mais intensa e se tornou inseparável.

O som e os recursos musicais deixaram de ser elementos externos aos filmes e passaram a desempenhar o papel de ligação das cenas, funcionando como um componente de integração dos personagens, diálogos e imagens, pontuando e reforçando a narrativa.

O cinema, anteriormente definido como arte essencialmente visual, abre novas possibilidades e ultrapassa fronteiras, utilizando a música para a criação de uma nova

linguagem. É o surgimento de um outro mundo, constituído de emoções mais profundas e relacionadas não só e integralmente ao universo visual.

> *Além de acompanhar a imagem como fundo sonoro, criando uma espécie de equilíbrio entre as sensações auditivas e visuais, a música acentua os momentos psicológicos*[25].

As músicas passam a ser utilizadas nos filmes para acrescentar e ampliar os sentidos das cenas. Sua incorporação às imagens garante um maior impacto dramático no público, através de uma forte definição das sensações sugeridas pelo casamento dos códigos áudio e visual. A função abstrata e subjetiva da musicalidade passa a ser complementada pela objetividade de imagens e diálogos. Os produtores passam a usar e abusar dos recursos sonoros para experimentar e conquistar novos significados, *"... há um lugar profundamente real e importante para o silêncio na maior parte dos filmes"*[26].

Por estranho que pareça, como negação absoluta da música, nas circunstâncias adequadas, o silêncio pode se tornar tão ou mais expressivo e, às vezes, mais dramático que ela própria. A combinação e alternância das melodias e dos diferentes ritmos, da ausência ou da inserção de som, tornam-se fundamentais para a criação do clima pretendido pelo cineasta.

---

[25] ROMÃO, J. 1981: p.86
[26] RAWLINGS, F. /s.d/: p. 44

O ambiente emocional sugerido pela música nas produções cinematográficas aproxima o público, inserido categoricamente no mundo real, do universo da fantasia, e quebra a barreira entre esses dois mundos. Os espectadores se transportam para a realidade criada nos filmes e se identificam com as histórias e personagens. É a mistura do real e do imaginário; do concreto e do abstrato. A partir de então, separar a música do cinema passa a ser uma tarefa quase impossível. Como elementos integrantes dos filmes e da linguagem cinematográfica, os recursos sonoros, melódicos e rítmicos passam a ser essenciais dentro das narrativas.

> *O dobre de sinos é esperado quando a corda puxa o sino; o apito do camboio é antecipado quando o camboio deixa a estação; e, coisa de maior importância, o público ignorantemente espera que o movimento e a atmosfera do filme sejam postos em evidência pela música*[27].

O cuidado para se inserir as trilhas sonoras nas produções cinematográficas se torna fundamental para a obtenção de um bom resultado. Não é concebível que exista uma dissociação da música com o contexto fílmico. Ao contrário, ela deve se submeter à imagem para a qual foi designada. A escolha das trilhas não pode ser aleatória.

Outro aspecto que deve ser observado é a necessidade ou não e o momento certo de se utilizar as interferências ao som. Cada entrada sonora deve ser valorizada ao máximo para exercer na plenitude sua função. Assim, se sua presença for

[27] RAWLINGS, F. s/d: p.21

contínua ou excessiva ela poderá produzir exatamente o efeito contrário. Nesse caso, seria um vício herdado do período mudo, quando os pianistas e orquestras tratavam de torná-la ininterrupta.

A trilha sonora é usada como elemento psico-emocional, marcando momentos-chave, envolvendo e unindo o filme todo no mesmo clima emotivo. Existem diversas maneiras de empregá-la. A chamada "música de fundo" se arrasta em *back-ground* a algum diálogo, cena etc. e favorece o enriquecimento do clima desejado. A “música de preenchimento” é usada para completar os vazios sonoros ou para mostrar para o espectador o significado essencial da cena. A "música incidental" é aquela que tem o objetivo de acompanhar ou comentar o movimento, o caráter ou a emoção de alguma cena.

O “Sincronismo” é usado no cinema para acentuar todos os movimentos de uma seqüência. É muito empregado nas situações cômicas, daí ser o tipo de música dominante no desenho animado. A “música-tema” é aquela que serve de sustentáculo musical ao filme e, geralmente, é destacada nas principais cenas e nas participações do personagem principal.

A “música construtiva” tem uma função tão determinante que sua supressão prejudicaria consideravelmente o resultado final do trabalho. É o caso da música empregada como elemento de ligação entre duas situações, ou a que caracteriza um

personagem. Introduzida em sua ausência, ela pode atuar como um substituto da imagem.

A "música contrastante" também pode ser utilizada para aplicar um efeito contrário ao conteúdo da cena. Geralmente é empregada para despertar a atenção do espectador para algum aspecto inusitado ou oculto. Existem também as músicas que são utilizadas em circunstâncias bem determinadas. É o caso da "música regional" e a "música de época". Com essas e outras várias exigências de produção, como recursos técnicos e investimentos financeiros, há uma grande transformação do cinema, que passa de arte para indústria.

> *A grande arte móvel, arte industrial típica, o cinema, instituiu uma divisão de trabalho rigorosa, análoga àquela que se passa numa usina, desde a entrada da matéria bruta até a saída do produto acabado; a matéria bruta do filme é o Script ou romance que deve ser adaptado; a cadeia começa com os adaptadores, os cenaristas, os dialogistas (...) depois o realizador intervém ao mesmo tempo que o decorador, o operador, o engenheiro de som, e, finalmente, o músico e o montador dão acabamento à obra coletiva*[28].

Paralelamente a esta mudança, a produção de músicas para filmes também ganha um caráter industrial. Os sucessos das telas passam a representar também o bom êxito nas vendas dos discos. Os anos 60 trazem uma inovação: a música popular como trilha sonora. As bandas começam a roubar o lugar das orquestras.

---

[28] MORIN, E. 1975: p.24

As décadas de 70 e 80 são marcadas pelo grande emprego da *pop music*. O cinema como um veículo de comunicação de massa passa a funcionar como um produto de consumo. Surgem várias produções cinematográficas com temas semelhantes, fúteis e vazios de conteúdo. Diversos filmes água-com-açúcar são feitos por encomenda. Como produto de consumo, o cinema precisa atender a todos os gostos para obter o máximo de venda.

Por isso, os filmes-padrão oferecem a variedade, e, igualmente, trazem situações que acabam por envolver "*... amor, ação, humor, erotismo em doses variáveis; misturam os conteúdos viris (agressivos) e femininos (sentimentais), os temas juvenis e os temas adultos*"[29]. Simultaneamente a essa "decadência" da qualidade de conteúdo do cinema, grandes produções, a partir dos anos 90, são marcadas pelas inovações tecnológicas e efeitos especiais. É o início de uma nova fase do cinema.

3. A MÚSICA EM DISNEY

O "Império Disney" é sustentado pela singular qualidade e espetacular criatividade no mundo cinematográfico e artístico. A arte norte-americana ganhou força de indústria e passou a significar também sinônimo de potência econômica.

[29] MORIN, E. 1975: p.28

Suas produções são, principalmente, marcadas pela junção da poesia, da comédia e da perfeição dos traços e cores com a espetacular e criativa aliança das imagens e movimentos com a música.

As composições eruditas têm espaço privilegiado em suas produções e ganham vida nas telas, marcando personagens e histórias, através das trilhas sonoras encomendadas ou da utilização de composições já consagradas.

A música nos filmes Disney funciona como uma de suas principais características e sinônimo de sucesso. Mais do que simplesmente um elemento secundário, ela desempenha um papel fundamental nos desenhos animados, atuando como condutora e conferindo força aos movimentos dos personagens, substituindo, muitas vezes, os diálogos.

Fantasia reúne todas essas características em uma experiência marcante de harmonização de sons e de imagens, reforçada por todos os outros elementos e demais características da linguagem cinematográfica.

3.1. **O som da Fantasia**

Lançada em 1940, *Fantasia*, a produção mais ousada de Walt Disney, foi inicialmente rejeitada pelo público em geral. A originalidade e a criatividade do "filme-concerto" demoraram a ser reconhecidas. Mas a idéia de embalar desenhos

animados ao som da música clássica de uma forma totalmente inovadora aliada à técnica de animação revolucionária e ao talento de Walt Disney acabaram conquistando o mundo inteiro.

O sucesso de *Fantasia* só veio mais tarde. Atualmente, o filme é considerado um dos grandes clássicos da Disney e reconhecido internacionalmente como um dos melhores desenhos animados longa-metragem já produzidos. A experiência cinematográfica conquistou a todos, das crianças aos mais idosos, e marcou o mais importante papel do personagem Mickey Mouse, no episódio *O Aprendiz de Feiticeiro*.

O filme tem 120 minutos de duração e conta com a participação de Leopold Stokowski e da The Philadelphia Orchestra. Ele é organizado em diversas partes que são construídas sobre músicas eruditas de importantes compositores do cenário internacional. Os artistas de Walt Disney interpretaram visualmente oito composições, formando um conjunto de animação que mistura desenhos, traços, cores e movimentos de forma figurativa ou abstrata.

Ao contrário de outros filmes ou desenhos, esta produção da Disney possui uma característica singular: as imagens desse longa-metragem foram criadas a partir do que cada música inspirou aos artistas. Até então, os diretores escolhiam as músicas que tivessem uma certa relação com a cena ou desenho, ou então mandavam produzi-las especialmente

para os filmes. *Fantasia* propõe algo inédito e tira da música a produção de sentido.

Isso é possível na medida em que do abstrato, do desconhecido, se consegue retirar algo de concreto, de definido e, mais do que isso, se constrói uma narrativa através das imagens. A equipe Disney propõe uma leitura das composições escolhidas e interpreta, sob uma visão, os significantes de cada música. Disney estabelece um conteúdo para o plano de expressão musical.

Fantasia consegue mostrar a todos a imensa capacidade significante da música e faz com que a ação dos personagens animados no desenho seja subordinada à narrativa da música. A música em *Fantasia* não é utilizada simplesmente como um elemento secundário, ao contrário, ela se torna essencial, constituindo-se o ponto central da produção de sentido do filme. Tudo isso se dá pelo caráter expressivo da música, levando-se em conta seus elementos constitutivos, como ritmo e melodia.

De acordo com a própria apresentação do filme, existem três tipos de música retratados em *Fantasia*: "*...a que conta uma história definida; aquela que sem uma história definida pinta uma série de quadros mais ou menos definidos e aquela que existe simplesmente porque é música*"[30].

[30] Cf. FANTASIA. 1940

O filme começa com as cortinas se abrindo e aparecendo um palco. O espectador é convidado a assistir a um concerto e a se lançar para dentro da magia do filme. De forma didática, a composição erudita e a apresentação de um concerto são descritas durante o longa-metragem. Músicos vão chegando e se posicionando no palco, agrupados de acordo com seus instrumentos e destacados pelos recursos de iluminação. Enquanto isso, o maestro explica a própria constituição de *Fantasia*, apresentando as músicas que, conjugadas com as imagens, formam cada um dos episódios contidos no longa-metragem.

São elas: *Toccata and Fugue in D minor* (*Tocata e Fuga em Ré menor*), de Johann Sebastian Bach; *The Nutcracker Suíte* (*Suíte de Quebra Nozes*), de Pyotr Ilyich Tchaikovsky; *The Sorcerer's Apprentice* (*Aprendiz de Feiticeiro*), de Paul Dukas; *Rite of Spring* (*Sagração da Primavera*), de Igor Stravinsky; *The Pastoral Symphony* (*A Pastoral*), de Ludwig van Beethoven; *Dance of the Hours* (*Dança das Horas*), de Amilcare Ponchielly; *Night on Bald Mountain* (*Noite do Monte Calvo*), de Modeste Moussorgsky e *Ave Maria,* de Franz Schubert.

Assim, Disney se utiliza de música absoluta (a *Toccata e Fuga em ré menor,* de Bach, a *Ave Maria,* de Schubert), música puramente descritiva (*O Aprendiz de Feiticeiro*, de Paul Dukas, a *Noite no Monte Calvo,* de Mussorgsky e *A Pastoral,* de Beethoven) e música para balé (*O Quebra-Nozes,*

de Tchaikovsky, *A Sagração da Primavera* de Stravinsky e a *Dança das Horas* de Ponchielli)

A primeira música apresentada é *Tocata em Fuga em Ré menor,* de Johann Sebastian Bach. Foi lançada em 1709 e é um dos principais trabalhos do compositor alemão. Bach nasceu de uma família de músicos e se tornou um dos maiores mestres da música e o maior expoente do período barroco, destacando-se como organista. Depois da morte do pai ficou sob os cuidados do irmão Johann Cristoph de quem recebeu os primeiros ensinamentos no órgão.

Compôs paixões, cantatas, uma missa católica para vozes e orquestra, concertos, suítes para orquestra, tocatas, fantasias, prelúdios e fugas, suítes para órgão ou cravo e sonatas para violino. *Tocata em Fuga em ré menor* foi composta durante o período em que o músico era organista da Igreja de São Basílio em Mühlhausen. A composição segue os traços do próprio estilo definido no título, apresentando diferentes linhas melódicas que se sucedem, como se uma estivesse perseguindo a outra.

Derivada do italiano *toccare*, a tocata é uma peça musical para ser tocada por instrumentos de teclas, em oposição a um dos sentidos da "sonata" e da "cantata". Sua grande característica é a vivacidade e o virtuosismo, sem repetição de partes, o que põe à prova a habilidade do executante. A fuga é "*a mais rica das formas polifônicas de*

composição baseadas na imitação"[31]. O tema ou os temas secundários são apresentados em contraponto com o principal. O estilo dá ao músico a possibilidade de ser livre.

A próxima apresentação de *Fantasia*, a *Suíte do Quebra Nozes*, era a composição que Pyotr Tchaikovsky menos gostava, mas que veio a se tornar a mais popular que ele escreveu. Compositor da Era Romântica, Tchaikovsky nasceu em maio de 1840, em Votkinsk, na Rússia. Com pouco mais de vinte anos largou tudo e foi estudar música no Conservatório de São Petersburgo.

O trabalho do compositor foi custeado durante muitos anos por uma milionária da alta aristocracia russa apaixonada por sua música. Teve uma produção bastante diversificada, mas seus trabalhos mais conhecidos são para orquestra. Suas obras incluem balés e música orquestral. Toda a riqueza de orquestração de Tchaikovsky está resumida em *O Quebra Nozes.* O balé foi composto em 1892 e é um de seus maiores sucessos. Baseado em dois contos do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, *O Rei dos Camundongos* e *O Quebra-Nozes*, foi transformado mais tarde em uma suíte pelo compositor.

O balé é feito em dois atos e três cenas, ou em três atos, e é assim dividido: I – Abertura; II – Danças características (incluindo a Marcha, a Dança da Fada

[31] CANDÉ, R. /S.d/: p.110

Açucarada, Trepak, a Dança Russa, a Dança Árabe, a Dança Chinesa e a Dança dos Mirlitons) e III – Valsa das Flores[32].

A história acontece durante uma festa de Natal de uma família rica. O balé se inicia com a demonstração da decoração da árvore de natal e dos enfeites natalinos na casa. A menina Clara ganha de presente um boneco quebra-nozes de seu padrinho. Mas seu irmão Franz, enciumado, quebra o brinquedo e Clara fica desesperada. Os convidados vão embora, mas a menina não consegue dormir.

Clara vai verificar como está seu boneco e se depara com milhares de camundongos lutando contra os brinquedos, que adquirem vida. Ela vence o Rei dos Ratos e salva o quebra-nozes. O boneco se transforma em um lindo príncipe que a leva para o Reino dos Doces. Nesse trecho do balé, Tchaikovsky retrata bem em sua música o clima infantil e lúdico. No segundo ato, Clara e o príncipe atravessam uma floresta a caminho do reino e nesse momento acontece a Dança dos Flocos de Neve. No terceiro ato, a menina e o príncipe chegam ao Reino dos Doces e são recepcionados pela Fada Açucarada, que ordena uma grande festa.

Começa, então, o desfile de várias danças: a russa, a árabe, a chinesa, a dos Mirlitons e a valsa das flores. Depois, Clara volta para casa. Olha pela janela e percebe que tudo não passou de um sonho. O nacionalismo, como

[32] Cf. UPTON, G., BOROWSKI, F. 1959: p.397

característica do período romântico da música, é bem retratado por Tchaikovsky nas diversas danças nacionais, através da busca pelas realidades distantes, representada nas diferentes danças.

A abertura do balé é caracterizada pela dispensa dos violoncelos e dos contrabaixos. A marcha é anunciada pelos instrumentos de sopro, que são seguidos pelos de corda, pelas flautas e pelos violinos. A Dança da Fada Açucarada é marcada pelo som do piano. Cada uma das danças das nações representadas no balé também é caracterizada pelos instrumentos da orquestra.

> *A Dança Russa possui todos os característicos do balouçar monótono peculiar às melodias populares eslavas. A Dança Árabe é não menos característica. Escrita em tom menor, a melodia se desdobra em terceiras, com essas floridas cadências que constituem o* sine qua non *da música árabe. A Dança Chinesa, em contraste extremo com a árabe, é uma espécie de caricatura que parece preencher sua finalidade e é executada pelo flautim e pela flauta.* Lês Mirlitons *são fornecidos por uma espécie de* polka staccato, *habilmenmte trabalhada, enquanto que a* Danse dês Fleurs *é uma valsa que, em certos trechos, possui um pouco da ondulação própria de* Strauss[33].

Na seqüência, a próxima composição a inspirar as imagens nos artistas da Walt Disney é *Aprendiz de Feiticeiro,* do compositor do século XIX Paul Dukas. Ela abre espaço para um encadeamento de imagens que constrói uma narrativa, formando uma história definida. Mickey Mouse, um dos mais famosos personagens do mundo Disney, é em *Fantasia* o

[33] UPTON, G., BOROWSKI, F. 1959: p.397

aprendiz que está ansioso para começar a praticar a profissão, mas que acaba levando um grande susto ao tentar usar sua mágica antes mesmo de aprender a controlá-la.

A história do aprendiz de feiticeiro vem do século II, mas se tornou popular a partir de um poema de Johann Wolfgang von Goethe. Mais de um século depois, o compositor francês inspirou-se nela para compor o poema sinfônico que se tornou sua obra prima. Apesar de ter composto várias obras respeitáveis, até a criação de sua obra prima estreada em Paris, em 1897, Dukas não havia sido reconhecido pelo público. *Aprendiz de Feiticeiro* foi aclamado como um marco da música descritiva.

Cada parte da narrativa é ilustrada musicalmente pelo compositor. Os movimentos são sugeridos durante os vários trechos da música: a marcha da vassoura, a água enchendo o salão, a confusão do aprendiz, a machadada na vassoura e o seu renascimento e a chegada do mestre.

A composição seguinte apresentada em *Fantasia* é *Sagração da Primavera,* de Igor Stravinsk. Nascido em 1882 na Rússia, o compositor de estilo moderno começou a estudar com o músico russo famoso Nicolai Rimsky-Korsakov. A música de Stravinsk ascendeu a revolta e surpreendeu a todos com sua liberdade rítmica e a ausência de melodia, desencadeando violentas polêmicas. Suas obras compreendem balés, oratórios, cantatas e óperas. A *Sagração da Primavera* é considerada sua

obra prima. Foi estreada em maio de 1913 em Paris e entrou para a história como um dos maiores escândalos da música.

A composição era extremamente complexa e difícil de se entender, polirrítimica e politonal, agressiva e selvagem. Marcou o fim do predomínio milenar da melodia e da harmonia sobre o ritmo. Stravinsk se inspirou em uma visão que teve sobre um ritual pagão para compor *Sagração da Primavera*. Sábios anciãos teriam assistido uma garota dançar até morrer; sacrificando-a, queriam harmonizar-se com o deus da primavera. A obra é um balé que contém duas partes: I – Adoração da Terra e II – O Sacrifício.

A primeira parte abre uma introdução lenta. Logo o ritmo começa a impor-se. Sonoridades assustadoras provocam o terror. Em alguns trechos são sugeridos momentos de meditação sobre tudo o que foi surpreendente até então. Das notas principais, Stravinsk faz nascer novas melodias e apresenta ritmos e combinações de notas inacreditáveis. A "Adoração da Terra" contém uma Introdução, Os Augures da Primavera, a Dança das Adolescentes, o Rapto, as Rondas Primaveris, os Jogos das Cidades Rivais e o Cortejo do Sacerdote.

Na parte II, a introdução salienta um clima estranho, com harmonias elaboradas. Aparecem acordes dissonantes. Os ritmos são bastante variados e a orquestra se mostra em constante evolução. Por fim, a composição traz uma corrente sonora brilhante, fazendo jorrar a seiva primaveril. "O

Sacrifício" se desenvolve com a Introdução, a cena do Círculo Místico das Adolescentes, a Glorificação da Eleita, a Evocação dos Antepassados, a Ação Ritual dos Antepassados e termina com a Dança Sagrada.

Em *A Pastoral,* Beethoven tenta contar uma história definida: a vida no campo que ele conheceu. Nascido em 1770 na Alemanha, o compositor foi saudado como o mestre de improvisação no piano e um dos maiores gênios que a música já produziu. Suas principais obras são as 9 sinfonias, das quais são mais conhecidas a Heróica (número 3), a Sinfonia do Destino (número 5), a Nona Sinfonia, também conhecida por Sinfonia Coral, e a Pastoral (número 6).

Beethoven desempenhou um papel decisivo na evolução da forma sinfônica, da arte do quarteto de cordas e da sonata para piano. Explorou os mais profundos dramas emocionais e espirituais com ousadia musical jamais vista durante o transcorrer de um século. Suas obras incluem sinfonias, concertos, sonatas para piano, quartetos, missas, um oratório e uma ópera. Beethoven viveu a passagem do classicismo para o romantismo. A herança musical que deixou constitui peça fundamental na evolução da música ocidental.

A Pastoral foi composta em 1808 e é a sinfonia de Beethoven mais diferente de todas por ter uma espécie de programa, dando nomes a cada movimento. São cinco partes: I – Alegres impressões suscitadas com a chegada ao campo; II

-Cena à beira de um regato; III - Alegre reunião de camponeses; IV – Trovoada e Tempestade; e V – Canto dos Pastores, Sentimentos de alegria e gratidão depois da tempestade.

Essa composição é o resultado de seu amor pela natureza e de seus constantes passeios à zona rural. Traz imagens musicais de riachos, correntes, temporais e chamadas de pássaros. Os instrumentos produzem o efeito da atmosfera do entardecer e o clima de tranqüilidade. São eles também que fazem evocar nos ouvintes a sensação de terror dos trovões, do ar carregado e da tempestade, conduzindo-os logo em seguida para o último andamento, quando retorna o ambiente de alegria e o sentimento de alívio.

A "Dança das Horas", de Amilcare Ponthielly é, na verdade, um balé extraído da ópera *La Gioconda*, de 1876. Ponthielly nasceu em agosto de 1834, na Itália. Tornou-se organista em Cremona e maestro de banda em Piacenza. Foi maestro da Catedral de Bergamo, onde escreveu diversos trabalhos sacros, e mais tarde professor de composição no Conservatório de Milão.

La Gioconda é um drama lírico que conta a história de uma cantora de baladas que acaba por se matar para fugir à perseguição de um espião. É divido em quatro atos, mas ficou mundialmente conhecida pelo trecho "Dança das Horas",

apresentado ao mundo pelo compositor até então desconhecido no cenário internacional.

A última apresentação de *Fantasia*, com a *Noite do Monte Calvo,* de Modeste Moussorgsky *e Ave Maria,* de Franz Schubert, combina duas composições diferentes, produzindo um grande contraste. É a mistura do sagrado e do profano, através da representação do bem e do mal.

Mussorgsky aprendeu a tocar piano com a sua mãe e com nove anos já se apresentava em frente à casa dos pais para os vizinhos. Seguiu a carreira militar, mas nunca deixou a música de lado. Tentou compor várias sinfonias e óperas, mas não tinha uma base teórica para tanto. Em 1867 foi dispensado de seu posto militar por causa de seu alcoolismo. Nessa época compôs *Uma Noite no Monte Calvo*.

O poema sinfônico é inspirado no conto de Gogol, *Noite das Bruxas*. Nesse monte reúnem-se demônios, espíritos malignos, bruxas e almas condenadas que dançam durante a madrugada. Esse trecho da música é bem retratado por Mussorgsky, através do uso das cordas e das vozes sobrenaturais ouvidas ao longe. Os espíritos das trevas fazem a glorificação de Satanás em pessoa e celebram o mal. O fim da festa das bruxas é marcado pelo soar do sino da igreja do vilarejo. A mistura do sagrado e do profano na música de Mussorgsky é retratada e continuada em *Fantasia*, com a

seqüência de apresentação da *Ave Maria,* de Franz Schubert, que se funde com a composição anterior.

Schubert nasceu em 1797 na Áustria e ficou mundialmente conhecido pela sua famosa Sinfonia Inacabada, escrita em 1822. Herdeiro do classicismo de Mozart, ele tinha o espírito de renovação que o levaria ao Romantismo. Schubert escrevia em qualquer lugar e a qualquer hora. Suas composições são melancólicas e extremamente melodiosas. Escreveu obras orquestrais, vocais, música de câmara, música para piano, pequenas missas e *lieder*, um tipo de canção alemã.

Seguindo a tradição dos maiores e principais compositores eruditos do cenário mundial, Schubert também dedicou várias de suas obras a temas religiosos. Uma delas é a *Ave Maria* retratada em *Fantasia*. A música relata a saudação e exaltação do Anjo Gabriel a Maria, a Mãe de Deus. É conhecida internacionalmente e muito tocada e cantada hoje dia em casamentos e celebrações da Igreja Católica.

3.2. **Ícones e símbolos**

As oito composições apresentadas em *Fantasia* foram trabalhadas visualmente pelos artistas da Walt Disney sob determinados aspectos e através de uma leitura proposta das peças musicais feita por meio de cores e movimentos. Na verdade, Disney aponta uma interpretação possível dentro da

variada gama de significados sugeridos pelas composições escolhidas.

Algumas músicas são interpretadas em *Fantasia* levando-se em conta a própria intenção do compositor ao escrevê-las. Outras, porém, fogem da idéia inicial do autor, mas conservam a atmosfera sugerida pela sua harmonia, propondo um contexto que mantém o conteúdo emocional e característico da composição. A partir dessa colocação é possível traçar uma análise de cada episódio contido em *Fantasia* e de todo o conjunto de animação do longa-metragem, comparando a intenção do compositor e a interpretação dos artistas da Walt Disney.

Tocata em Fuga em Ré menor de Johann Sebastian Bach é um exemplo de música absoluta. Assim, o episódio tenta retratar essa particularidade da composição através dos traços e desenhos pintados na tela. A idéia de começar o filme com a *Tocata e Fuga* não foi ocasional. A abertura do longa-metragem representa uma introdução do espectador no universo de *Fantasia,* através da experiência de interpretação de cor e imagem, embaladas musicalmente.

O desenho parte de elementos figurativos que aos poucos vão se tornando abstratos. Por ser música absoluta e conseqüentemente marcada pela abstração, *Tocata e Fuga*, de Bach, é retratada em *Fantasia* com a valorização do abstrato. A própria fuga é objetivada pela abstração. Assim, a perseguição de linhas melódicas marcada pelo estilo é

enfatizada na animação pela mudança de figuras, de cores e de movimentos nas diferentes frases musicais.

O diálogo criado pelas notas e pelos variados temas na composição é representado visualmente através de um diálogo de imagem. Os traços parecem conversar entre si por meio de seus movimentos na tela. O episódio começa com uma imagem do céu. Nuvens brancas misturadas com um azul claro e com um cinza bem discreto preenchem toda a tela. O som do violino é marcado por gotas de chuva e o arco do instrumento é lembrado pela chuva caindo.

Subitamente, aparecem desenhos abstratos, de acordo com o ritmo da música. Surgem pontos de luz, traços, formas geométricas... A melodia também vai determinando o andamento dos riscos e objetos que parecem dançar na tela. O caminho melódico da música é representado por um traço que vai passeando pela tela, sendo que o ritmo do movimento da imagem casa perfeitamente com o andamento da música.

Os desenhos são aleatórios. Pontos brilhantes parecem cair sobre a tela. Quando os graves são tocados pela orquestra, as manchas de cores fortes, vermelhas e laranjas, ganham espaço e reforçam o clima pesado dos trechos da composição. A fuga é objetivada principalmente pelos movimentos dos traços.

Walt Disney interpreta a *Suíte do Quebra Nozes,* de Pyotr Tchaikovsky, conservando algumas de suas idéias e

significados. Os artistas do desenho animado utilizam para isso determinados elementos aleatórios do balé e representam algumas das danças nacionais, não necessariamente na ordem em que são apresentadas em *O Quebra Nozes*. Os protagonistas do "balé natural" interpretado por Disney são as flores, os peixes e cogumelos.

A decoração e a iluminação da árvore de Natal é representada em *Fantasia* pelas fadinhas que vão trazendo cores e brilhos para as folhas e galhos da floresta, com toques leves sugeridos pela melodia da música. As pedrinhas brilhantes que surgem na floresta se comparam às bolas da árvore de Natal. De forma suave e criativa, marcada pelo andamento musical e pela entrada dos instrumentos, a imagem geral da floresta dá ao espectador a visão de que tudo está pronto, como se a árvore de Natal e a decoração já estivessem preparadas para as festividades natalinas.

Aos poucos, vários vaga-lumes preenchem a tela. Dançando e brincando entre si e com seus movimentos eles acompanham o ritmo da música e lembram o clima festivo da preparação para o Natal. As cores e o gelo que cobre as folhas também fazem referência ao inverno que caracteriza o tempo natalino.

A dança dos cogumelos em *Fantasia* representa a "Dança Chinesa" de *O Quebra Nozes*. De repente, seis cogumelos ganham vida e começam a dançar. A simbologia é reforçada ainda pela

parte de cima do cogumelo que se parece com um chapéu chinês. Esse episódio é cativante por causa de um pequenino cogumelo que não acerta o passo da coreografia e se perde no meio dos outros, tornando a seqüência divertida.

A "Dança Árabe" é representada em *Fantasia* pelos peixes. No momento em que a composição faz sobressair acordes tensos, uma imagem escura e dois olhinhos desconfiados aparecem para representar o clima de suspense. Os peixes formam figuras e dançam inspirados pelo ritmo tocado. Seus movimentos lentos e sensuais lembram as coreografias características da dança árabe. Os véus usados pelas mulheres dessa nação são imitados pelas barbatanas dos peixes que envolvem seu corpo e complementam seus movimentos.

A "Dança Russa" também é representada em *Fantasia*. O trecho da composição em ritmo acelerado embala orquídeas que ganham vida e começam a dançar fazendo coreografias em conjunto. O desenho das flores lembra perfeitamente o estilo de vestuário russo. Quando o trecho da música acaba, no mesmo instante as orquídeas se transformam em folhas reais novamente.

Sempre quando um instrumento se destaca no meio da orquestra, sendo ele mais grave ou mais agudo, mais melódico ou rítmico, algum desenho ou traço também fica em evidência na tela, acompanhando-o. Assim, com movimentos leves, cores claras e suaves, a "Dança da Fada Açucarada" também é

recordada em *Fantasia*, com o bailado da fadinha que passeia pela floresta e vai destacando a beleza da natureza em suas cores e formas.

Disney também não deixa de representar a famosa "Valsa das Flores". No andamento musical, folhas laranjas são levadas pelo vento e outras brancas caem aos poucos e se movimentam como bailarinas. O trecho valsado conduz os movimentos da fadinha que patina no gelo e vai congelando as folhas, à medida que as toca. É o inverno do tempo natalino retratado em *O Quebra Nozes* mais uma vez destacado em *Fantasia*.

Não incluído no conto de Goethe, o humor é um elemento introduzido por Disney na narrativa de *O Aprendiz de Feiticeiro*. A história se resume em um aluno das artes mágicas que aproveita a ausência de seu mestre para praticar um feitiço às escondidas.

Cansado de trabalhar, ele faz com que uma vassoura adquira pernas e braços, pegue um balde e busque água no rio. Ele resolve deitar e descansar um pouco, enquanto a vassoura faz o seu trabalho. Tudo parece ser perfeito. Até que o aprendiz descobre que não sabe fazer com que a vassoura pare. A água já está transbordando por todo canto e a vassoura não pára de encher o balde. O aprendiz fica irritado e, tentando fazer com que a vassoura pare, ele a destrói com um machado.

Quando ele pensa ter detido sua travessura percebe que cada pedaço de madeira se transforma em uma nova vassoura. Elas não param de buscar água. Nesse momento o mestre chega e, furioso, consegue resolver a situação. A história é um tradicional conto que termina dando uma lição de moral.

Cada personagem é marcado pela própria intensidade e harmonia da composição. Os intervalos tensos dos acordes são usados no episódio para enriquecer o momento em que Mickey começa um movimento tentando pegar a vassoura. Ela vai andando ao som dos instrumentos e do ritmo da música. A marcação do tempo é usada por Disney para destacar o andar dos personagens. Mickey vai, então, acompanhando a melodia, o ritmo da música e o andar da vassoura com os dedos, movimentando o corpo em sintonia com a composição.

O silêncio marca o momento em que o aprendiz de feiticeiro dorme. Durante seu sonho, ele começa a imaginar uma grande tempestade. O bater dos pratos na orquestra simboliza a água que bate na rocha e os trovões. Quando os graves aparecem na música, a imagem é o desespero de Mickey tentando parar sua criação. O clima de conflito e medo é reforçado pelos acordes e intervalos tensos. O renascimento da vassoura é caracterizado pelo fagote, que dá continuidade à melodia de forma crescente.

O surgimento das novas vassouras combina perfeitamente com a harmonia da composição de Paul Dukas. Elas vão

marchando de acordo com o ritmo e melodia dos instrumentos. Sempre que aparecem as vassouras voltam os fagotes e a mesma melodia. Os toques do violino ajudam a marcar a caída de Mickey no redemoinho e confere um caráter de realidade à cena. O bater de pratos da composição é enfatizado pela chegada do feiticeiro. O instrumento também complementa e ressalta o movimento das mãos para dividir as águas. A pausa da composição marca o momento de encontro entre o aprendiz e o feiticeiro.

O clima de desconforto entre os dois é representado por apenas alguns sons suaves ao fundo. Encerrando esse episódio, Stakovsky aparece novamente e dialoga rapidamente com Mickey, em uma experiência que mistura a "fantasia" e a "realidade", como em *Fantasia*.

A composição seguinte é *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. Walt Disney não usa a composição representando o balé em sua forma original, mas apresenta em imagens a criação da vida na Terra, baseada nos estudos científicos sobre o surgimento do planeta.

A música começa lenta e o episódio se inicia com a tela escura. Uma imagem do espaço com bilhões de estrelas vai acelerando à medida que o ritmo também vai ficando mais rápido. Quando os graves se sobressaem e os intervalos tensos são explorados os vulcões começam a entrar em erupção. A lava

que vai descendo é levada pela melodia da música e acompanha o andamento da harmonia.

Em um novo trecho musical, surgem os primeiros seres vivos da Terra. As cores escuras e fortes são destaque quando os sons ficam graves e as mais leves e alegres aparecem quando os agudos ou médios são tocados. Surgem os primeiros dinossauros. Seus movimentos são acompanhados pelos recursos musicais. A atmosfera da música é de tranqüilidade e por isso sobressaem os instrumentos mais suaves. Tudo isso representa a primeira parte da música: a "Adoração da Terra".

A parte seguinte – "O Sacrifício" – é lembrada pelos artistas de Walt Disney, mas caracterizada por uma forma diferente. Surge o Tiranossauro Rex que quebra o clima de tranqüilidade e acompanha a mudança do trecho musical. A volta dos graves, do ritmo acelerado e da harmonia tensa é marcada pela briga entre os dinossauros. A mistura que Stravinsky faz com a harmonia e a variação dos ritmos é destacada no desenho através dos recursos visuais de cores e movimentos. A rachadura da terra e toda a destruição são marcadas pelos instrumentos mais graves.

A caminhada dos dinossauros é usada para acompanhar o ritmo crescente da música, como uma marcha. A terra seca acaba virando um deserto. Os animais são "sacrificados" pela falta de água e comida e acabam morrendo. O andamento da composição fica mais rápido e os diferentes timbres da

orquestra se misturam; é a tempestade. Mas, quando ela termina, volta o clima de tranqüilidade na música e encerra-se o episódio.

Neste momento, a orquestra volta à cena e Stakovsky faz uma brincadeira com os diferentes timbres dos instrumentos e o desenho animado, apresentando a trilha do som.

> *Um dos mais importantes personagens de* Fantasia *é uma artista muito modesta. É uma personalidade da tela cujo talento nunca foi devidamente apreciado. Vamos dar-lhe a oportunidade que ela merece. Senhoras e senhores: a trilha do som (...). Observando a trilha do som, descobrimos que cada sonoridade produz um desenho diferente*[34].

Nesse trecho do filme, o regente vai apresentando e experimentando de forma descontraída os diversos sons de instrumentos com timbres e efeitos diferentes. A particularidade de cada um é expressa de forma visual pelo desenho. Essa é uma das partes mais interessantes e características do filme.

É uma demonstração didática do caráter físico da música, através de suas vibrações sonoras representadas em imagens. Observando essa experiência, tem-se uma idéia de como os diferentes sons são capazes de produzir efeitos variados. É justamente nesse ponto de *Fantasia* que os artistas de Walt Disney conseguem demonstrar a intenção de toda a produção desenvolvida, na medida em que evidenciam que

[34] FANTASIA. 1940

a imagem é capaz de representar ou mesmo simbolizar a musicalidade. Através dessa demonstração, eles levam os espectadores a perceberem a imagem associada ao som de uma nova forma.

Em *A Pastoral,* Beethoven tenta contar uma história definida: a vida no campo que ele conheceu. Mas os desenhistas e produtores de *Fantasia* vão mais além e criam novas idéias a partir do tema da composição. Eles visualizam uma cena mitológica, tendo como cena o Monte Olympus, a morada dos deuses.

Apesar da interpretação Disney ser um pouco diferente da idéia original de Beethoven, todas as partes da composição são lembradas durante o episódio, através de cenas que fazem referência ao tema proposto. Assim, a primeira parte da música – "Alegres impressões suscitadas com a chegada ao campo" – é retratada no desenho através da primeira cena do episódio, quando aparecem pôneis e unicórnios correndo pelo campo, acompanhados pelos toques suaves dos violinos. Os cupidos são embalados pela composição e seguem dançando e tocando flauta, brincando com os pôneis.

A harmonia elegante da música sugere a tranqüilidade da vida em um campo. Em uma combinação admirável, os artistas da Walt Disney conjugam o som da flauta da orquestra com o tocar de um dos cupidos na história. Os centauros femininos dançam na água inspirados pelos trechos melódicos, lembrando a

segunda parte da composição de Beethoven: “Cena à beira de um regato”. Eles também representam a fragilidade e a beleza feminina, sugeridas na composição pelos toques suaves dos instrumentos.

O momento romântico do namoro entre os centauros é igualmente ressaltado pela harmonia musical. É a representação da terceira parte de *A Pastoral*: “Alegre reunião de camponeses”. Cada trecho da composição é enfatizado por uma nova cena e um novo contexto, destacando o clima sugerido pela combinação dos instrumentos.

A quarta parte da composição de Beethoven também é retratada em *Fantasia*. O clima de tensão proposto pela harmonia da música é reforçado pela cena que recorda a “Trovoada e Tempestade”. Nesse momento, os graves se sobressaem e dão força ao clima de destruição. Sons de trovões podem ser ouvidos ao fundo complementando a harmonia da composição.

A instauração do conflito recebe a participação de Zeus, figura da mitologia grega que complementa a interpretação da composição de Beethoven proposta em *Fantasia.* Ele ataca os centauros, pôneis e unicórnios, em uma representação da humanidade, que correm desesperadamente à procura de abrigo e proteção.

Mas, quando a chuva acaba, a alegria retorna e a atmosfera de tranqüilidade e harmonia na natureza é novamente

retratada musicalmente e através das imagens. O arco-íris pintado no céu simboliza a paz que volta a reinar no campo depois da tempestade. Esse momento do episódio faz referência à quinta parte da composição: "Canto dos Pastores, Sentimentos de alegria e gratidão depois da tempestade". Disney termina o episódio mostrando a chegada da noite que cobre os campos. Todos adormecem; é o fim de mais um dia. As estrelas e a lua aparecem e enfeitam o céu, dando o toque final na beleza e harmonia da natureza. Tudo acaba bem, perfeito e tranqüilo.

A "Dança das Horas" de Amilcare Ponthielly é representada por um balé bem fora do comum. Hipopótamos, avestruzes, jacarés e elefantes roubam a vez dos delicados bailarinos e dão um ar de comicidade ao segmento do filme. Animais pesados e desajeitados são embalados por uma música suave e elegante em perfeita harmonia. O contraste fica ainda mais evidente com o aparecimento de bolhas de sabão que se misturam às coreografias dos hipopótamos e elefantes. A fragilidade e a delicadeza sugeridas pela música e representadas pelas bolhas de sabão enfatizam o contraste da dança de animais tão pesados e grosseiros. Tudo é cômico. Até a *tutu* dos hipopótamos e a sapatilha nos pés gordos dos elefantes. O balé fica ainda mais irreverente com a chegada dos jacarés que dançam com os hipopótamos e juntos com os outros animais formam uma coreografia grotesca.

A última apresentação de *Fantasia*, com a *Noite do Monte Calvo,* de Modeste Moussorgsky e a *Ave Maria,* de Franz Schubert, tem o contraste temático do sagrado e profano, do bem e do mal reforçado pelos recursos visuais. Na primeira composição, as notas graves e o clima tenso são predominantes e reforçados visualmente pelas cores escuras e fortes que envolvem Satanás em pessoa. Os fantasmas sobem para o céu embalados por uma melodia suave que depois vai se intensificando, acelerando o ritmo da música. As chamas do fogo se transformam em seres que dançam. Depois em animais e mais tarde em diabinhos. O clima tenso gerado pela combinação dos instrumentos é representado por imagens que amedrontam.

Nesse episódio, os artistas da Walt Disney conservam o tema e a idéia do compositor e fazem uso do caráter descritivo da música. As batidas do sino irritam os diabinhos e Satanás, simbolizando o confronto entre o sagrado e o profano. Os fantasmas e espíritos malignos voltam para a cidade. A melodia suave e o clima de tranqüilidade encerram a história. Satanás se esconde.

Neste momento, as composições de Modeste Moussorgsky e de Franz Schubert se fundem em *Fantasia*. O mesmo efeito se dá com as imagens. É como se a história de Moussorgsky continuasse com Schubert. Depois de uma noite assombrada, quando bruxas, fantasmas e espíritos maus se reúnem para

dançar, chega o dia, trazendo a luz, a paz, e fazendo reinar o bem entre os homens.

A *Ave Maria* é representada visualmente em *Fantasia* por uma procissão de fiéis que seguem cantando, quando o dia ainda está amanhecendo. Eles parecem fazer parte do coro da música. As cores claras, suaves e os movimentos leves conferem um aspecto de tranqüilidade e harmonia à cena. De repente, uma luz forte é destacada e pela janela se vê um jardim. Quando o sol aparece há a predominância de cores claras e suaves e, nesse clima, são encerrados o último episódio e a magia de *Fantasia*.

O mundo vive um tempo de guerra. O público encontra nesta cena emblemática o triunfo do bem sobre o mal. O demônio, personificando a guerra, recolhe-se no seio das profundezas. Os fiéis em procissão, tendo vencido as sombras, entram no reino da luz numa celebração da paz.

3.3. **Imagens e Imaginações**

Quando em 1940 Walt Disney lançava *Fantasia*, o cenário internacional se confundia com o clima de terror disseminado com a Segunda Guerra Mundial. Os sentimentos que tomavam as famílias eram o medo e a incerteza. Durante o período dos conflitos, o estúdio de Disney suspendeu quase toda a atividade comercial e concentrou-a em ajudar ao esforço de guerra com películas de treinamento e uma campanha que, através de pôsteres, incitava a segurança nacional. E, inacreditavelmente, a senha das forças aliadas no Dia D, em junho de 1944, era "Mickey Mouse”.

Nessa época, 94% da equipe Disney produziu diversos trabalhos especiais para o governo, incluindo filmes de treinamento e propaganda para os serviços militares. O restante do pessoal voltou-se para a produção de comédias, consideradas essenciais para o moral civil e militar diante do momento vivenciado. Disney produziu uma série de filmes com o objetivo de levantar o estado de ânimo dos soldados, familiares e de toda a nação americana. *Fantasia* veio, então, como um ideal de esperança num tempo de conflitos políticos e sociais.

Os tempos mudaram. O cenário internacional depois do fim da Segunda Guerra Mundial se transformou. A principal grande mudança foi a divisão do mundo em países socialistas e

capitalistas, realidade que também hoje já não é mais a mesma. Apesar de tantas mudanças, *Fantasia* continua conquistando um público bem diversificado, incluindo classes sociais e faixas etárias variadas. O filme atravessou décadas, mas não envelheceu nem perdeu sua originalidade.

De 1940 para cá, muita coisa aconteceu e contribuiu para a evolução e a transformação da história do cinema. As novas tecnologias empregadas nos filmes, os roteiros ousados, o investimento cada vez maior nas produções e tantas outras mudanças fizeram com que a sétima arte alcançasse um público maior e mais diversificado do que nunca.

Nesse meio tempo, surgiram vários movimentos cinematográficos pelo mundo, como o Neo-Realismo Italiano, a Nouvelle Vague, na França, o Expressionismo Alemão, e o Cinema Novo, no Brasil. A indústria do cinema se disseminou pelos continentes e se transformou em conteúdo histórico e cultural, caracterizando os costumes e as tradições de cada povo.

Em 1997, 21 filmes superaram os US$ 100 milhões em lucros de bilheteria com sua exibição fora do mercado norte-americano. *Titanic*, a maior bilheteria de todos os tempos, foi mais além: obteve US$ 601 milhões de lucro somente nos EUA. O emprego cada vez maior da alta tecnologia, dos efeitos especiais e dos recursos computadorizados no cinema também

fez evoluir o desenho animado. O grande destaque, atualmente, são os chamados filmes de animação.

Com tudo isso, *Fantasia* ainda tem lugar de destaque como um clássico do cinema e Walt Disney ainda é a maior e melhor produtora de filmes do gênero no mundo. *Fantasia* traz em si as características desse "império" e sobrevive ao tempo e às críticas. A utilização de elementos universais na narrativa e a aliança da música com a imagem conquistam um público heterogêneo.

O filme, dividido em partes e conduzido pelas composições, leva o espectador a mergulhar em um mundo de emoções, trabalhando no campo dos sentimentos e da imaginação dos indivíduos. A utilização das cores e a organização da narrativa despertam no espectador a sensação de encantamento. Os movimentos sugeridos pela música e a divisão das partes conferem dinamismo ao longa-metragem e promovem um envolvimento do público.

Se para Marshall McLuhan o cinema enrola o mundo[35], Walt Disney enrola sonhos e faz com que eles se tornem reais para os espectadores. A viagem ao mundo da "fantasia" mistura ficção e aspectos da realidade, humor e temas sérios, fragilidade e selvageria, elementos burlescos e elegantes.

A combinação de temas também coloca em debate diversas interpretações de opostos, como bem e mal, sagrado e profano,

[35] Cf. MCLUHAN, M. 1964: p.319

noite e dia, feminino e masculino, morte e vida, criação e destruição, medo e coragem, feio e belo e outros.

A música dialogando com a imagem fixa momentos de encantamento. *Fantasia* torna-se um filme para todas as idades e épocas. Conquista um público variado por oferecer a variedade; torna-se clássico por reunir símbolos universais e absorver diversas culturas, englobando significados de várias civilizações.

> *A procura de um público variado implica na procura de variedade na informação ou no imaginário; e a procura de um grande público implica na procura de um denominador comum*[36].

Dessa forma, *Fantasia* reúne elementos de caracterização e simbologia facilmente identificáveis pelo público e reproduz aspectos do imaginário comum. A música como um componente universal seduz o espectador e o direciona para a linguagem proposta pelo filme.

O som, como uma manifestação imaterial, é representado mais fielmente pelos sentimentos, estados de espírito, climas e sensações, que fazem referência a esse estado de abstração. Trabalhando com essa característica, o filme faz com que o público se projete na narrativa, através da identificação de situações ou temas, ainda que ligados ao campo imaginário, das sensações e reflexões. É o que Marshall McLuhan pretende

[36] MORIN, E. 1975: p.28

afirmar quando diz que a tecnologia é uma parte do corpo humano, uma extensão de seus membros[37].

Essa experiência humana é retratada por McLuhan em uma comparação feita com o mito grego de Narciso, no qual o jovem fica deslumbrado com o seu próprio reflexo no lago e se lança na água, afogando-se, para tentar alcançá-lo. "*Os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer material que não seja o deles próprios*"[38]. Assim, a música funciona como um denominador comum, conduzindo a narrativa e determinando a participação do público. *Fantasia* traz em si os elementos-padrão que garantem o sucesso de audiência dos filmes como produções da indústria cultural.

A presença dos temas amorosos, da ação, do humor, do *happy end* e dos astros, presentes na maioria das produções cinematográficas, também pode ser apreciada em *Fantasia*, ainda que de forma simbólica. O namoro dos centauros em *A Pastoral*, de Beethoven, não deixa que o romantismo fique de fora da narrativa. O humor introduzido por Disney em *O Aprendiz de Feiticeiro,* de Dukas, e na *Dança das Horas,* de Ponchielly, marcam definitivamente os episódios.

O astro de *Fantasia* é, com certeza, Mickey Mouse, o personagem Disney que vive o mais importante e significativo papel em toda a sua história no cinema. É ele quem empresta sua imagem com o chapéu de mágico para caracterizar o longa-

[37] Cf. MCLHUAN, M. 1964: p.88
[38] MCLUHAN, M. 1964: p.59

metragem. Mickey se torna o emblema do filme. As estrelinhas e a lua em seu chapéu simbolizam a magia de um mundo de sonhos que conduz o público à "fantasia". Ele é o personagem ingênuo que faz uma travessura, causando uma identificação da criança, que logo se transporta para o universo encantado criado em *Fantasia*.

A ação também está presente no filme e pode ser apreciada em diversos episódios, como na cena que recorda a "Trovoada e Tempestade" em *A Pastoral*, de Beethoven, na parte "O Sacrifício" em *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky, e também em *O Aprendiz de Feiticeiro*, quando Mickey tenta, desesperadamente, conter sua travessura.

Depois de todas as aventuras vividas pelos personagens de *Fantasia*, dos momentos de desconforto e temor na interpretação de *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, e *Uma Noite no Monte Calvo*, de Modeste Moussorgsky, o *happy end* surge como mais um ingrediente característico da indústria cultural no filme, representado pela interpretação visual da *Ave Maria*, de Franz Schubert, que encerra o longa-metragem em um clima de esperança e paz.

Esses e mais outros elementos de *Fantasia* fazem com que o filme se torne uma grande produção e conquiste um público considerável, como outros clássicos do cinema: *Guerra nas Estrelas; 2001: uma Odisséia no Espaço; ET o Extraterrestre* e etc.

Entretanto, a originalidade é ainda o grande diferencial e mérito de *Fantasia*. Em uma iniciativa audaciosa, Walt Disney ousou em criar uma nova utilização da linguagem cinematográfica, conduzida pela música, fortalecendo a posição do desenho animado como um nicho da indústria cinematográfica.

> *O filme deve, cada vez, encontrar o seu público, e acima de tudo deve tentar, cada vez, uma síntese difícil do padrão e do original: o padrão se beneficia do sucesso passado e o original é a garantia do novo sucesso, mas o já conhecido corre o risco de fatigar enquanto o novo corre o risco de desagradar*[39].

Por essa forte característica, *Fantasia* arrancou elogios e críticas do seu público, sendo por uns aclamado e por outros condenado. Por bem ou por mal, o filme conseguiu estabelecer novos conceitos para a produção cinematográfica mundial. Por uma mágica combinação, o espectador é levado a viver uma experiência marcante dos sentidos visual e auditivo. A oportunidade vivida o transporta para novos significados. Aliás, *Fantasia* confere uma caracterização determinante e particular a cada uma das músicas interpretadas.

Desde a exibição e a distribuição do filme pelo mundo, as oito composições que dão vida ao longa-metragem nunca mais foram ouvidas da mesma forma por quem viu o desenho animado.

---

[39] MORIN, E. 1975: p.22

Antes, porém, são diretamente relacionadas à representação e ao simbolismo criados por Walt Disney.

Assim, impossível é agora ouvir *O Aprendiz de* Feiticeiro, de Paul Dukas, e não se lembrar do travesso Mickey Mouse. Escutar o trecho "A Dança das Horas", extraído da famoso ópera *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielly, é imediatamente se recordar da divertida cena da dança dos hipopótamos, elefantes e jacarés.

A *Suíte de Quebra Nozes*, de Tchaikovsky, também não será mais ouvida como antes. A característica dança dos cogumelos interpretando a "Dança Chinesa" do balé sempre será recordada com sorrisos. A "Dança Russa", com a coreografia alegre e encantadora feita pelas orquídeas, também já é automaticamente rememorada quando se houve o trecho da música.

Walt Disney, ao explanar as oito composições em *Fantasia*, estabeleceu para cada uma delas significados característicos. Porém, os símbolos criados e relacionados no filme não são, de maneira alguma, a interpretação correta ou única que se pode fazer das músicas trabalhadas.

Disney traduziu de forma visual as imagens mentais sugeridas pelos ritmos e melodias de cada composição. Como um meio subjetivo, a música trabalhou as emoções e as experiências de vida dos artistas envolvidos na criação do filme, estabelecendo critérios para a formulação de códigos

objetivos. Assim, tornou possível a concretização das sensações e sentimentos despertados pela música.

Uma outra equipe de profissionais poderia interpretar as composições de outra maneira, levando em consideração outros recursos, outros critérios e chegando a um resultado bem diferente. Um indivíduo que não desfrutou do trabalho desenvolvido por Disney em *Fantasia* ao se deparar com as músicas utilizadas no filme estabelecerá, com certeza, uma relação diferente com o mundo real.

Trabalhando com os sentidos, o homem comunica sua vida interior aos outros indivíduos e ao mundo exterior. Mas as áreas diretamente afetadas não são as únicas que sofrem impacto nessa comunicação. Assim, quando se houve uma música, trabalha-se também o sentido da visão, pois é ele quem exterioriza o efeito causado no interior do homem pelo que vem de fora, através da imaginação e imagens mentais criadas.

Dessa maneira, as imagens, os movimentos, as cores, os desenhos e as formas em *Fantasia* são, na verdade, o efeito imaginário causado pelos diferentes ritmos e melodias contidos em cada composição do filme.

É uma tentativa de "... *acompanhar os contornos da mente do autor, em velocidades diversas e com vários graus de ilusões de compreensão*"[40]. É, portanto, a exteriorização do resultado causado interiormente pelo impacto dos

[40] MCLUHAN, M. 1964: p.320

movimentos rítmicos e melódicos, aliados aos temas musicais de cada composição e aos critérios estabelecidos pelos diretores e produtores do longa-metragem.

Cada cena em *Fantasia* traz em si um resultado objetivo da capacidade de afetação subjetiva de cada trecho musical. Portando, de maneira alguma, as criações visuais do desenho animado são perdidas ou desconectadas da expressão musical.

Todos os movimentos, principalmente dos personagens, como Mickey Mouse e o feiticeiro em *O Aprendiz de Feiticeiro*, as fadinhas em *Suíte do Quebra Nozes*, os cupidos, centauros e pôneis em *A Pastoral*, os dinossauros em *A Sagração da Primavera*, as avestruzes, os elefantes, hipopótamos e jacarés em "A Dança das Horas" e os fantasmas e espíritos malignos em *Uma Noite no Monte Calvo* são perfeitamente harmonizados com o emprego dos instrumentos musicais.

São esses que determinam os principais movimentos individuais dos personagens e cenários, pois conferem destaque a cada um deles. Disney se utiliza muito dessa característica no filme da música erudita, na qual os instrumentos musicais são destaque em determinados momentos e trechos da composição, para tornar ainda mais vivas, reais e encantadoras cada uma das cenas.

Um exemplo forte e marcante desse recurso pode ser encontrado no episódio de *A Pastoral*, de Beethoven, quando um dos cupidos toca flauta dentro da narrativa, embalado pelo

som original do instrumento na composição, no momento em que este é destaque entre os demais.

Outra cena interessante é a do personagem Mickey Mouse em *O Aprendiz de Feiticeiro.* Ele usa do movimento dos dedos e do corpo para acompanhar o andamento da música. A vassoura, em uma das cenas mais interessantes do filme, caminha conduzida pelo fagote, que vai determinando suas passadas.

O sincronismo da música com as imagens revela a profunda aliança e complementaridade de ambas expressões. As cores também são fiéis ao sentido sugerido pelos ritmos e melodias. Essas referências são estabelecidas por um critério de assimilação. Dessa forma, cada episódio se torna completo por conseguir retirar de cada música seus principais motivos e transportá-los para a narrativa.

Os mínimos detalhes de cada composição são explorados e identificados visualmente. Nada passa despercebido. Os momentos de pausa na música são valorizados na narrativa, as escalas descendentes são ilustradas musicalmente pelas quedas e as ascendentes pelos movimentos para o alto e a variação dos timbres é representada por desenhos e formas diferentes.

As espessuras das linhas e dos pontos são caracterizadas pelas linhas melódicas que definem os traços. Os diferentes ritmos musicais determinam a movimentação das figuras, a alternância das cenas e a evolução da narrativa.

Cada instrumento é explorado, cada trecho é valorizado em sua singularidade.

Essa ligação da expressão sonora com a visual se torna tão perfeita em *Fantasia* que é naturalmente apreciada pelos espectadores. O seccionamento de trechos musicais em certas cenas do filme é considerado praticamente impossível de acontecer.

O casamento do som e da imagem é construído de forma tão integral que por ora não se sabe se a música foi feita para complementar uma cena ou se ocorreu o contrário. A combinação dos detalhes faz com que o trabalho seja visto como um único conjunto.

Apesar de ser organizada em diversas partes e, por isso mesmo, expressar intenções diferentes, *Fantasia* se torna um só conteúdo, uma só alma, por conseguir fazer com que cada imagem e cada nota musical seja mais do que uma partícula e se torne a expressão de um todo, como linhas que emaranhadas confeccionam uma só peça.

4. CONCLUSÃO

Ao fim desse estudo detectamos características que fazem com que seja possível a aplicação da linguagem musical. Essa é única e pertence a um universo constituído de elementos próprios, não podendo, portanto, ser comparada a outras como a linguagem verbal, a visual etc.

Porém, o grande destaque do trabalho é o fato de que a música, como uma manifestação abstrata, associada a uma outra linguagem não abstrata é capaz de sugerir significados reais e assumir uma função objetiva. Sendo assim, ela se torna apta a construir sentidos que podem ser decodificados pelos indivíduos, ainda que de forma subjetiva.

Essa característica é definida em *Fantasia* através da associação da música com a imagem. O abstrato e o concreto, ou a fantasia e o real, se misturam e constróem um sentido, uma leitura, uma interpretação dos códigos sonoros utilizados no filme. Como destacado no desenvolvimento do trabalho, essa visão é apenas uma das muitas possibilidades de representação da aplicação da linguagem musical.

A música, como um elemento abstrato, emprestou ao filme a capacidade de o espectador se envolver emocionalmente. *Fantasia* é uma experiência pessoal. Somos levados em uma viagem ao nosso imaginário. Nossos sentimentos são conduzidos de forma a tornar viva a linguagem musical.

Ao mesmo tempo, o caráter objetivo das imagens torna possível o nosso envolvimento intelectual. Conhecendo os

compositores e as músicas utilizadas no filme sabemos que as interpretações das composições feitas em *Fantasia* seguem critérios e definições, têm um emprego racional e não são totalmente aleatórias. Os desenhos, traços e movimentos acompanham uma linha de pensamento, que ora está relacionada com o estilo da música, ora faz referência à intenção do autor ao compô-la, ou à representação feita por Disney.

O conhecimento dos diferentes compositores, passando por Beethoven, John Sebastian Bach, Tchaikovsky, Franz Schubert, Igor Stravinsky, Amilcare Ponchielly, Paul Dukas e Modeste Moussorgsky, que emprestaram suas composições ao filme, faz com que *Fantasia* tenha um novo significado para o espectador.

Ver *Fantasia* a partir dos vários estudos traçados nesse trabalho é enxergá-lo de uma nova forma, sob outro ângulo. É compreender e relacionar os detalhes musicais e visuais e participar dessa forma de linguagem não como alguém que simplesmente olha de fora, mas que se integra ao contexto. Inserindo-se nessa "realidade", experenciamos a capacidade de afetação da música em nós, participamos da construção do sentido de cada composição e episódio do filme.

O conhecimento e a utilização do aspecto objetivo ou intelectual, ao analisar o longa-metragem, levou-nos também a refletir intenções de Walt Disney ao representar determinadas

composições. O filme é impregnado de ações propagandistas do governo americano. Em um tempo de guerra, *Fantasia* proporciona o encantamento do público não só pela sua riqueza técnica ou emocional, mas causa simpatia pelos símbolos que representam a alma americana. Faz um apelo comercial e proporciona um desafio estético.

Sobretudo, verificamos que a fundamental característica de construção de sentido da linguagem musical se dá pela sua associação, seja com experiências de vida, com sentimentos ou com outras linguagens. Assim, as composições utilizadas em *Fantasia* dissociadas das imagens possuem outro significado, da mesma forma que as imagens separadas das músicas permitem outras leituras. Quando relacionamos fantasia e realidade, aspectos físicos e emocionais, produzimos novos sentidos.

Dessa forma, a música é capaz de nos envolver totalmente, por conter ao mesmo tempo elementos concretos e abstratos. Ela envolve não só a cada indivíduo, mas a uma sociedade inteira, uma realidade, uma época, uma fase da vida, construindo um universo dentro de cada ser humano, um jeito de ser.

5. BIBLIOGRAFIA

01) ARAÚJO, Inácio. *Cinema:* o mundo em movimento. São

Paulo: Scipione, 1995.

02) ARBEX, Daniela Fernandes. *A Música no Cinema.* Juiz de Fora: UFJF; Fac. de Comunicação Social, 1. sem. 1995. 67 p. mimeo. Projeto Experimental de Conclusão de Curso.

03) CAMARGO, Maria Lígia Marcondes de. *Música/Movimento:* um universo em duas dimensões; aspectos técnicos e pedagógicos na Educação Física. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994.

04) CANDÉ, Roland de. *A Música*; linguagem, estrutura, instrumentos. Lisboa: Edições 70, /s.d/.

05) CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. 8. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

06) FANTASIA. Direção: Samuel Armstrong, James Algar, Bill Roberts, Paul Satterfield, Hamilton Luske, Jim Handley, Ford Beebe, T.Hee, Norman Ferguson e Wilfred Jackson. Participação de Leopold Stokowski e The Philadelphia Orchestra. Direção: Walt Disney. Fita de vídeo (120 min), VHS, son, color. 1940.

07) HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons*: caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução de Residenz Verlag. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

08) MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.

09) MORAES, J. Jota de. *O que é música?* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos)

10) MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX:* o espírito do tempo. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 3. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1975.

11) NATTIEZ, J-J. et al. *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega Universidade. S/d.

12) PINHEIRO, Rose Mara. *Assim na vida, como na música*. Juiz de Fora: UFJF; Fac. de Comunicação Social, 2. sem. 1990. 117 p. mimeo. Projeto Experimental de Conclusão de Curso.

13) RAWLINGS, F. *Música para filmes*. Tradução de Filipe Montenegro. Lisboa: Prelo, /s.d/.

14) RAYNOR, Henry. *História Social da Música*; da Idade Média a Beethoven. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

15) ROMÃO, José Eustáquio. *Introdução ao Cinema*. Juiz de Fora, 1981.

16) SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?* 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos)

17) SCHURMANN, Ernst F. *A Música como linguagem:* uma abordagem histórica. 2. ed. São Paulo: Brasiliense,1990.

18) TAME, David. *O Poder Oculto da Música*; a transformação do homem pela energia da música. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

19) UPTON, George P., BOROWSKI, Felix. *O Livro das Grandes Sinfonias*. Tradução de E. Carreira Guerra. Porto Alegre: Ed. Globo, 1959.

OUTRAS FONTES:

20) ALGUMAS PALAVRAS sobre música. Disponível em: <http://www.berlioz.com.br/sobre_musica.asp>. Acesso em: 22 maio. 2002.

21) BERTHOUMIEUX, Serge. *A Sagração da Primavera de Stravinsky*. Tradução de Rui Vieira Nery. Disponível em: <http://www.terravista.pt/ancora/2254/ destaque/strvnsk2.htm>. Acesso em: 10 julho. 2002.

22) FORTALANI, Joana. *O Império Walt Disney*. Disponível em: <http://www.cyclades.com.br/ Roberto/gif/texto 03.html>. Acesso em: 15 junho. 2002.

23) <http://intermega.globo.com/musicaclassica/bach.htm>. Acesso em: 22 maio. 2002.

24) <http://www.allegrobr.com>. Acesso em: 04 julho. 2002.

25) <http://www.geocites.com/Pipeline?Rapids/632/NOZES.htm>. Acesso em: 06 julho. 2002.

26) <http://www.sebastianbach.hpg.ig.com.br/index.html>. Acesso em: 23 junho. 2002.

27) MARTINEZ, Angel. *Prelúdio:* a vida dos grandes compositores de música clássica e seus melhores trabalhos. Disponível em: <http://www.geocites.com/Vienna/Strasse/8454>. Acesso em: 04 julho. 2002.

28) MELO, Kelly. *Obras Primas:* Quebra Nozes. Disponível em: <http://kellymelonet.hpg.ig.com.br/obras6.htm>. Acesso em: 06 julho. 2002.

29) OS PRIMEIROS passos. Disponível em: <http://frk.webbr.net/mop1-hm.htm>. Acesso em 06 julho. 2002.

30) SALLES, Filipe. *Imagens Musicais ou Música Visual:* um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme Fantasia (1940) de Walt Disneuy. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br>. Acesso em: 13 agosto. 2002.

31) <www.classical-composers.net>. Acesso em 23 junho. 2002.