

GEMINIS

[ABORDAGENS MULTIPLATAFORMAS]

A MÚSICA CLÁSSICA COMO ELEMENTO NARRATIVO PRODUTOR DE SENTIDO EM CARTOONS

MARINA LA ROCCA CÓSER

*Mestre em "Forme e Tecniche dello Spettacolo:Cinema" pela Universidade La Sapienza de Roma. Graduada em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente cursa uma especialização em Digital Audio / Video Editing também na Universidade La Sapienza de Roma.
E-mail: marinacoser@gmail.com*

ROGÉRIO FERRER KOFF

*Doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001). Atualmente é Professor da Universidade Federal de Santa Maria.
E-mail: rkoff@terra.com.br*

RESUMO

Este trabalho estuda como a música toma forma de narrativa imagética ajudando a produzir sentido em desenhos animados, através da análise dos cartoons *The Cat Concerto*, de Hanna Barbera, estrelando Tom & Jerry; e *Rhapsody Rabbit*, de Friz Freleng, estrelando Pernalonga. Ambos, de 1946, construídos sobre a “*Rapsódia Húngara nº2*”, de Franz Liszt, de 1847.

Palavras-Chave: cartoon, imagem e som, produção de sentido, The Cat Concerto, Rhapsody Rabbit, Hungarian Rhapsody n.2.

ABSTRACT

This paper studies how music acquires an image narration form, helping to produce sense on cartoons. Through the analysis of the cartoons “The Cat Concerto” by Hanna Barbera, starring Tom & Jerry; and “Rhapsody Rabbit” by Friz Freleng, starring Bugs Bunny. Both cartoons, from 1946, were built upon Franz Liszt’s “Hungarian Rhapsody n.2”, from 1847.

Keywords: music, cartoon, image and sound, sense production, The Cat Concerto, Rhapsody Rabbit, Hungarian Rhapsody n.2.

1 – INTRODUÇÃO

Nos *cartoons*, um recurso largamente utilizado como elemento narrativo produtor de sentido é a música erudita. Entender como a música se relaciona com a imagem, bem como se é possível trabalhá-la a fim de sincronizá-la com a imagem são problemas desafiadores que devem ser pesquisados. Para o comunicador é de suma importância saber como e se a música pode ser trabalhada a fim de colaborar com a produção de sentido desejado.

A fim de desenvolver este trabalho, foi realizada uma pesquisa bibliográfica exploratória abrangendo um breve histórico do som no cinema, a mostrar como e quando o som se uniu a essa linguagem, qual a sua importância; como se dá a relação música-cinema; uma contextualização da música clássica em desenhos animados; e ainda um breve histórico do compositor e da *Rapsódia Húngara nº2*, para entender melhor em que contexto a música em questão surgiu e, assim, saber se ela sofreu alterações tanto de estrutura e forma quanto de significado para se aplicar em tamanha sincronia com ambos os *cartoons* aqui trabalhados. Posteriormente, os dois desenhos foram analisados compasso a compasso, quadro a quadro, buscando saber como a música foi trabalhada para estar em sincronia com a imagem e, assim, produzir sentido junto a ela. Chegando, então, na comparação do desenvolvimento dos dois desenhos em relação à música, a fim de ver como a música pode tomar diferentes sentidos dependendo da entonação, da interpretação (tanto na execução quanto na representação imagética) e, por que não, da sua leitura em forma de imagem.

2 – DESENVOLVIMENTO

2.1 – CINEMA SONORO – UM BREVE ESTUDO

Mesmo enquanto mudo, o cinema sempre se pretendeu sonoro. Desde o seu surgimento, em 1895, com os irmãos Lumière e seus trabalhadores saindo da fábrica ou

mesmo seu trem chegando à estação, em 1896, o cinema sugere sons, produz sensações sonoras. Em pouco tempo, as projeções passaram a ter um acompanhamento sonoro ou mesmo musical, improvisado por músicos ou realizado por atores (efeitos sonoros ou ainda narração), com o objetivo de promover um maior entendimento da história e, ainda, abafar o ruído do projetor.

Apenas em 1927 é que o cinema veio a conhecer fisicamente o som, introduzindo-o, então, como um novo elemento de montagem, a fim de integrar o ver e o ouvir junto ao cinema. Com o advento do som na montagem, houve um abuso dos *talking-films*, filmes repletos de diálogos, deixando clara a intenção de exibir o novo recurso. Além disso, muitos barulhos desnecessários se faziam presentes na cena, sem critério de seleção.

Devemos aqui estabelecer uma distinção entre aqueles efeitos sonoros que são divertidos somente pela virtude de sua novidade (que logo se esvai), e aqueles que nos ajudam a entender a ação, e que excitam emoções que não poderiam ter sido levantadas somente pela visão das imagens. (CLAIR, 1985, p.93 *apud* MANZANO, 2003, p.95)

A partir da conscientização da função e de como se aproveitar do advento sonoro junto ao cinema, o próximo passo é estabelecer a relação com a música, a qual se dará num nível horizontal e vertical, e que ajudará numa prática mais intrínseca de aplicação do som ao cinema sonoro.

2.2 – CINEMA E MÚSICA

A linguagem cinematográfica é herdeira de toda uma tradição dramático-musical da cultura ocidental, em que a música, em diversas manifestações, se combina com a fala, com a estrutura dramática, com o gesto, com a ação e com o movimento. A primeira grande característica entre música e cinema é o fato de ambos se desenvolverem no tempo. Ambos são uma sucessão de eventos que, isolados, não possuem conexão entre si e, quando aproximados, ganham um novo sentido, o que dá a dimensão de horizontalidade dos dois meios. O Cinema é formado ainda pela música, pela imagem em movimento, pela palavra e também pelos efeitos sonoros, levando-nos à dimensão de verticalidade, se desenvolvendo como uma polifonia. A construção audiovisual está baseada, portanto, em duas dimensões que ganham sentido através de um movimento unificado, em que sons e imagens interrelacionam-se de maneira dinâmica no decorrer da linha do tempo.

2.3 – MÚSICA ERUDITA EM CARTOONS

O uso da música do século XIX em filmes e *cartoons* é uma consequência direta da prática de acompanhamento musical no cinema mudo.

Quando empregada em formas como comercial ou *cartoons*, em que se tem poucos segundos para comunicar uma mensagem, a música precisa chegar rapidamente ao seu objetivo. É necessário, portanto, um imediatismo gestual da música.

Peças com motivos facilmente identificáveis propiciaram, aos acompanhadores, compositores e animadores, meios simples de conectar um som com uma idéia visual, permitindo-os dar um senso de plenitude a cada gesto, tanto forma visual quanto auditiva. (GOLDMARK, 2005, p. 110)

Ao usar os chamados *light classics* (músicas clássicas mais conhecidas e apreciadas pelo público em geral), o diretor podia isolar cada gesto musical a fim de trabalhá-lo. Essa técnica, de modo à música pontuar a ação das personagens de forma a estarem em perfeita sincronia e, por vezes, anunciando o que está por vir (ou criando uma expectativa que pode não vir a se concretizar), é chamada de *mickeymousing*. Surgida na década de 20, consiste em a música “imitar” a ação (ou vice-versa).

Friz Freleng (diretor do *cartoon* Looney Tunes, aqui estudado), sobre a *Rapsódia Húngara nº2*, de Franz Liszt, usada juntamente ao *cartoon Rhapsody Rabbit*, certa vez afirmou:

(...) um dos meus números favoritos. Eu a conheço e posso manipulá-la. Posso fazê-la parar, como um maestro. Ou posso deixá-la mais devagar. Isso é ótimo nessa peça: você pode usar uma frase, você pode repetí-la, e ainda assim a peça funciona. (...) Eu tinha de conhecer a música, pois desenhei a ação ainda antes de ter o pianista para tocá-la. (...) eu não sabia quem era o pianista ou o quão bom ele era, e o dirigi. E eu dizia ‘toque isso rápido’ e tinha alguns trechos que ele dizia ‘eu nunca toquei algo tão rápido assim em minha vida’ e eu disse ‘bem, não está rápido o bastante’. Você tem que conhecer a música, pois tem de visualizar as personagens fazendo algo e ainda assim não perder o enredo da estória. (LOONEY TUNES, 2005, extras)

Desse modo, Freleng pôde desmontar a música e reuni-la de forma a se ajustar melhor conforme a necessidade do *cartoon*. Tal habilidade deu ao diretor um grande poder, pois ele além de controlar a imagem visual, podia dar a forma necessária à narrativa musical.

Apesar de possuírem enredos similares, cada um dos desenhos aqui analisados possui suas particularidades, diferenciando-se nos detalhes. Ambos foram construídos em cima da música *Rapsódia Húngara nº2*, de Franz Liszt, de 1847. Cada um dos cartoons, no entanto, trabalhou a música à sua própria maneira, isto é, interpretou-a de modo a encaixar com a ação idealizada pelo diretor. Desta forma, temos duas leituras diferentes da mesma música com interpretações, entonações, cortes e cenas diferentes. Analisando cada um dos desenhos, foi possível encontrar algumas passagens bastante interessantes, como o que veremos a seguir:

Os trechos dos compassos 235-239 e 243-246 são sonoramente bastante parecidos, tendo apenas o acréscimo dos arpejos antes da nota real, ao invés da *apoggiatura*. No entanto, Tom, ao executá-los em *The Cat Concerto*, os toca de maneira completamente diferente. O trecho de 235 a 237 é realizado sonoramente bastante leve e brincalhão, tendo, visualmente, a nota mais aguda sendo realizada por Tom com o dedinho se espichando, visto que essa nota pede um salto bastante grande da mão (Figura 1). Os compassos 243-246, no entanto, são realizados por Tom, brabo, tocando muito forte. Como é um trecho curtinho, com o intuito de trabalhá-lo melhor, Tom o repete, indicação não existente na partitura. Inclusive, Tom, ao invés de realizar os arpejos existentes na partitura, transforma-os em acordes, isto é: toca as notas que seriam uma de cada vez, todas juntas, acrescentando ainda maior força às notas e à sonoridade, a fim de causar maior efeito (Figura2).



Figura 1 - Para realizar as apoggiaturas existentes no trecho dos compassos 235-239, o dedinho de Tom se espicha para alcançar o salto necessário, porém tal salto é feito de maneira lúdica, tendo uma extensão duas vezes maior do que a real da música.



Figura 2 - Tom toca o trecho 243-246, brabo, de maneira bastante forte

Já em *Rhapsody Rabbit*, temos os compassos 4 e 65 que, idênticos, apresentam uma leitura/interpretação completamente diferentes. O compasso 4 é feito de maneira sonora e visual bastante tranqüila, visto que é o começo da música (Figura 3); Pernalonga está concentrado e o Ratinho, seu adversário, ainda não entrou em cena, enquanto que o compasso 65 é interpretado sonora e visualmente de forma bastante forte e com garra, a prenunciar a eminente morte do Ratinho, pois Pernalonga acaba de preparar uma armadilha para o seu adversário (Figura 4).



Figura 3 - Compasso 4 interpretado visual e sonoramente de maneira calma e tranqüila



Figura 4 - Compasso 65, diferentemente do compasso 4, é interpretado visual e sonoramente com caráter forte, com garra, com que prenunciando a morte do Ratinho por ter a ratoeira em primeiro plano

Ao comparar os desenhos entre si, é possível notar que, desde o princípio, eles se desenvolvem com caráter diferente. *The Cat Concerto* se apresenta de maneira mais séria: o riso, por exemplo, é provocado pelas situações causadas no decorrer da performance, uma vez que Jerry se encontra atrapalhando o concerto de Tom. Já *Rhapsody Rabbit*, desde o começo, apela para o humor, forçando situações engraçadas, como, por exemplo, a sátira que é feita aos solistas logo no início do cartoon: o fato de Pernalonga entrar no palco e tirar 3 pares de luvas de suas mãos, até ficar com o par de luvas ideal; o ajeitar o banco (que acaba na mesma altura); a tosse de alguém da plateia, etc. Dessa forma, já é possível notar a música ajudando a construir sentidos diferentes: enquanto um *cartoon* possui caráter basicamente humorístico, o outro se apresenta de maneira séria, mesmo sendo construídos em cima da mesma obra musical.

Comparando um *cartoon* com o outro, é possível encontrar trechos da música que resultam em divergências (ou interpretações diferentes). É o caso dos compassos 203-210 (Figura 5), em que Pernalonga realiza curtindo a música, tocando com os pés ao piano (mostrando-a “fácil”, inclusive por ser uma melodia bastante conhecida do público), de maneira bastante ágil (Figura 6), enquanto que *The Cat Concerto* tira proveito da existência de notas repetidas para causar tensão: apresenta a mão de Tom tocando sobre a ratoeira, em notas do extremo da armadilha colocada pelo seu adversário (Figura 7), correndo imenso perigo de ter seu dedo preso, o que de fato acontece nos compassos seguintes (compasso 209).



Figura 5 - Compassos 203 a 210



Figura 6 - Pernalonga tocando com os pés



Figura 7 - Tom alternando os dedos ao redor da ratoeira

Além de trechos dissonantes, podemos encontrar, também, consonâncias, como, por exemplo, o compasso de número 24, que apresenta uma tercina de notas repetidas (Figura 8). Em *Rhapsody Rabbit*, essa tercina é interpretada por um nó nos dedos do pianista (Figura 9). Já em *The Cat Concerto*, é usada para acordar Jerry, que se encontra dormindo sobre os martelinhos do piano (Figura 10). Segundo Eisenstein (2002, p.67), uma das funções da repetição é proporcionar uma crescente intensidade, o que, em ambos os casos, é traduzido visualmente por uma situação de tensão: o nó nos dedos, bem como o acordar de forma súbita o ratinho que se encontra dormindo em paz. Em ambos os desenhos, para reforçar essa idéia de crescente intensidade, a tercina é estendida, sendo acrescentadas ainda mais repetições da mesma nota.



Figura 8 - Compasso 24 do pianista ao repetir



Figura 9 - Nó nos dedos do inúmeras vezes a mesma nota

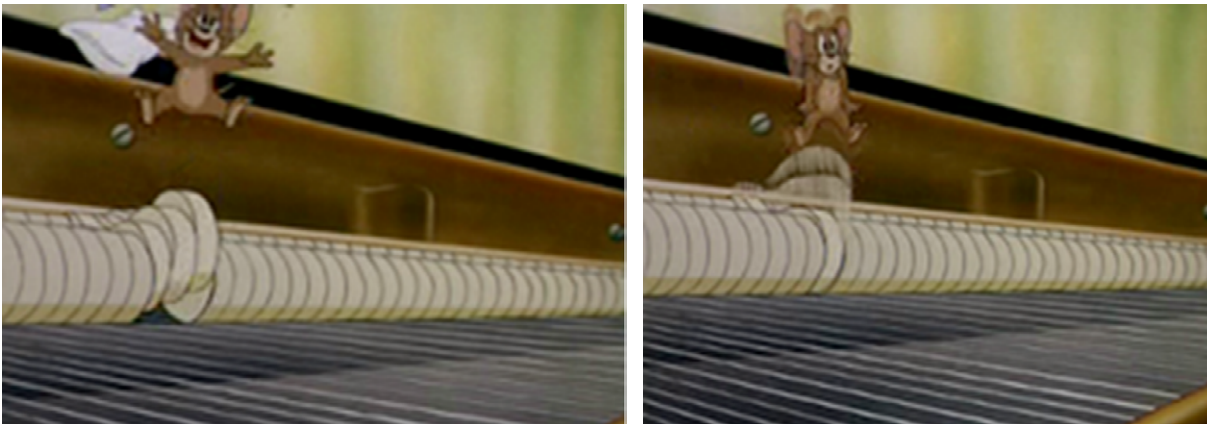


Figura 10 - Quiáltera de três acorda Jerry e o faz quicar sobre a mesma tecla através dos martelinhos do piano

Temos, aqui, ainda, o caráter de cada um dos *cartoons* reforçado: *The Cat Concerto*, com a seriedade, apresenta esse trecho com tensão: o inimigo de Tom foi acordado subitamente; *Rhapsody Rabbit*, com o humor, traduz essa tensão de forma humorística: o pianista se atrapalha, causando um nó nos próprios dedos.

3 – CONCLUSÃO

Através da análise, estudo e comparação dos desenhos, foi possível observar que ambos os *cartoons* apresentam passagens muito semelhantes. Para a realização de cada desenho, a música recebeu diferentes cortes, isto é: diferentes trechos da música foram utilizados, até mesmo em ordens diversas, sem fazê-la perder a identidade. Os efeitos sonoros (entenda-se por ruído e não música), nos dois *cartoons*, são pouquíssimos. A trilha sonora se dá, portanto, basicamente pela música. Nos dois desenhos a música é manipulada pelo diretor de maneira a deixar explícita a sua intenção, ficando claro que a música pode ser interpretada conforme a intenção que se quer dar, de modo a permitir à imagem reforçar a música a passar tal idéia. O modo de tocar, a interpretação e a sonoridade são propriedades muito fortes para a produção de sentido. Se alguém toca algo com raiva, passa a sensação de raiva para o ouvinte, mesmo que não haja imagens (nem mesmo a do intérprete). Se tocar alegremente, passará a sensação de alegria.

É necessário salientar que ambos os *cartoons* analisados trabalham com humor e, portanto, possuem um clima similar. No entanto, como vimos, *The Cat Concerto* possui um desenvolvimento mais sério do que *Rhapsody Rabbit*. No desenho de Pernalonga, muitas vezes a situação humorística é caricata, apenas brincando com trechos da música (ou ainda do músico), nota-se também que a participação do Ratinho é bem menor do que a participação de Jerry em *The Cat Concerto*

Colocando os desenhos lado a lado, foi possível ver que, também entre

eles ocorrem leituras diferentes e com intenções sonoras e interpretações visuais diferentes de um mesmo compasso ou ainda trecho da música. Dessa forma, pôde-se notar que uma mesma frase musical pode ganhar novos e diferentes sentidos dependendo tanto da interpretação sonora da música, quanto da intenção do diretor, como da interpretação visual.

É importante, no entanto, salientar que, mesmo a música sendo uma criação com suas próprias características e indicações do autor para a execução de cada trecho, ela pode ser trabalhada a fim de criar ou reforçar um novo sentido sem, no entanto, perder a sua identidade. Para tornar isso possível, o músico deve ter entendimento do que se quer passar, isto é: se ele achar que, para produzir dado sentido, ele precisa fazer tal trecho um pouco mais *rubato* ou mesmo mais *staccato*, ele pode fazê-lo, em concordância com o que lhe está sendo dirigido e com aquilo que acontecerá visualmente.

Além disso, durante a pesquisa, encontramos diversas obras audiovisuais criadas em cima da *Rapsódia Húngara nº2* ou mesmo de trechos dela. Dessas obras, tive acesso aos dois *cartoons* aqui analisados; aos desenhos: *C Flat or B Sharp?*, com Tiny Toons; *Convict Concerto*, com Pica-Pau; *The Opry House*, com Mickey Mouse; *Who Framed Roger Rabbit*; um trecho de *A Car-Tune Portrait* e ainda ao comercial da cerveja Stella Artois. Todos estes trabalharam em cima da mesma música, proporcionando diferentes interpretações e leituras para diversos trechos da peça, o que reforça que é possível trabalhar uma mesma música de diferentes maneiras, a fim de produzir o sentido desejado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Artigos:

ALENCAR, M. **Quando Sons e Imagens são Equivalentes**. In: Sessões do Imaginário. Disponível em: <caioba.pucrs.br/famecos/ojs/include/getdoc.php?id=360&article=114&mode=pdf>. Acesso em: 14 jan. 2007.

LANGIE, C. **A Participação Afetiva no Cinema**. In: Sessões do Imaginário. Disponível em: <<http://caioba.pucrs.br/famecos/ojs/sitemap.php>>. Acesso em: 14 jan. 2007.

SILVA, J. C. da. **Sobre o Imaginário**. Disponível em: <www.eca.usp.br/nucleos/filocom/josimey.doc>. Acesso em: 14 jan. 2007.

*Dissertações:

SALLES, F. **Imagens Musicais ou Música Visual**: um estudo sobre as afinidades

entre o som e a imagem baseadas no filme Fantasia (1940) de Walt Disney. 139f.
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica: Artes) – PUC/SP, São Paulo, 2002.

***DVD's:**

LOONEY TUNES: Aventuras com a Turma Looney Tunes Vol.
3. Produzido por Warner Bros. DVD, color. EUA, 2005.

***Livros:**

AUMONT, J., et al. **A Estética do Filme.** São Paulo: Papirus, 1995.

BAZELON, I. **Knowing the Score.** New Yorke: Arco, 1975. In:
CARRASCO, Ney. *Syngkhronos: A Formação da Poética Musical do Cinema.* São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.

BERCHMANS, T. **A Música do Filme.** São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

CARRASCO, N. **Syngkhronos: A Formação da Poética Musical do Cinema.** São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.

CLAIR, R. **The Art of Sound.** In: MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-Imagem no Cinema.* São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

DELEUZE, G. **Conversações.** Rio de Janeiro: 34, 1992.

EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I. & ALEXANDROV, G. V.
A Statement. In: MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-Imagem no Cinema.* São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

EISENSTEIN, S. **O Sentido do Filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GOLDMARK, D. **Tunes For 'toons: Music and the Hollywood Cartoons.** EUA: University of California Press, 2005.

KENNEDY, M. **Dicionário Oxford de Música.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

LOPES, M. I. V. de. **Pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Loyola, 2001.

MANZANO, L. A. F. **Som-Imagem no Cinema.** São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

ROSENFELD, A. **Cinema: Arte & Indústria.** São Paulo: Perspectiva, 2002. In: MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-Imagem no Cinema.*

São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003, pp 26-28.

SADIE, S.; TYRELL, J. **The New Grove Dictionary of Music**. EUA: Oxford University Press, 2001.

SADOUL, G. **O Advento do Cinema Falado**. In: MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-Imagem no Cinema*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003, pp. 85-86.

SANTAELLA, L.; NOTH, W. **Imagem: Cognição Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TRAGTENBERG, L. **Música de Cena**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1999.