

M —

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

O violino no cinema: análise da banda sonora do filme “A Lista de Schindler”

Alexandra Florim Nunes de Sá Camboa

01/2021



M MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

O violino no cinema: análise da banda sonora do filme “A Lista de Schindler”

Alexandra Florim Nunes de Sá Camboa

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização em Violino

Professor Orientador
Daniel Filipe Pinto Moreira

01/2021

“Without John Williams, bikes don’t really fly, nor do brooms in Quidditch matches, nor do men in red capes. There is no Force, dinosaurs do not walk the Earth, we do not wonder, we do not weep, we do not believe.”

Steven Spielberg na 44^a Gala Tributo do Achievement Award a John Williams

(American Film Institute, s.d.)

Agradecimentos

Aos meus pais por serem os meus verdadeiros heróis da vida real; aos meus irmãos por andarem desde sempre comigo ao colo; ao Rúben por tantos anos de apoio, companheirismo, compreensão, amizade e amor; aos amigos de longa e curta data que me ajudaram a ser a melhor versão de mim mesma. Aos Professores que me acompanharam ao longo da minha vida e que, em alturas diferentes, estiveram sempre ao meu lado e fizeram com que este dia existisse.

Ao Professor Orientador Daniel Moreira por toda a dedicação e orientação que, no meio do caos, me ajudou a tornar esta etapa bonita e possível.

Resumo

Nas últimas décadas, a música para cinema ganhou uma especial atenção por parte de múltiplos autores, surgindo assim cada vez mais literatura séria sobre o assunto. Uma das conclusões principais deste campo de estudos florescente é que a música para cinema não funciona da mesma forma em diferentes períodos históricos e culturas.

Neste trabalho, analiso a banda sonora do filme neoclássico *A Lista de Schindler* (1993), composta por John Williams e realizado por Steven Spielberg – uma banda sonora em que o violino tem um papel central. A análise deste filme seguirá as funções gerais da música para cinema apresentadas por Kathryn Kalinak e os elementos narrativos e musicais característicos do cinema neoclássico e das bandas sonoras de John Williams. Será dado um foco especial à representação das emoções visto que é a música que nos ajuda a dar significado às imagens, conectando-nos às mesmas e expressando emoções que guiam a nossa reação ao filme. Por último e talvez o mais importante, pois foi o que me levou a estudar este tema, o trabalho procura responder à questão “Porquê o violino?”.

Palavras-chave

Música para cinema, *A Lista de Schindler*, John Williams, violino, análise

Abstract

Over the last few decades, film music has been given much attention by a number of authors, so that a growing body of serious literature on the subject has arisen. One of the main conclusions of this flourishing research field is that film music does not work in the same way across time periods and cultures.

In this dissertation, I analyze John Williams's soundtrack for the neoclassical film *Schindler's list* (1993), directed by Steven Spielberg – a soundtrack in which the violin plays a central role. The analysis of this film will follow the general functions of film music as discussed by Kathryn Kalinak, as well as the narrative and musical elements characteristic of the neoclassical cinema and of John William's soundtracks. A special focus will be given to the representation of emotions since it is music that helps us to give meaning to the images, connecting us to them and expressing emotions that guide our reaction to the film. Lastly and perhaps most importantly, since it was what led me to study this theme, the dissertation tries to answer the question "Why the violin?".

Keywords

Film music; *Schindler's List*; John Williams; violin; neoclassicism; analysis.

Índice

| | |
|---|-----------|
| <i>Índice de Ilustrações</i> | 11 |
| <i>Introdução</i> | 13 |
| <i>Capítulo 1 – Enquadramento teórico e histórico</i> | 15 |
| 1.1 O que faz a música de cinema? | 15 |
| 1.1.1 Criação de cenário de tempo e de lugar | 18 |
| 1.1.2 Representação das emoções | 20 |
| 1.2 Como é que a música de filme funciona? | 24 |
| 1.2.1 Tonalidade | 25 |
| 1.2.2 Melodia | 27 |
| 1.2.3 Harmonia | 28 |
| 1.2.5 Timbre..... | 31 |
| 1.3 Música diegética e não diegética | 33 |
| <i>Capítulo 2 - Música no cinema clássico de Hollywood</i> | 35 |
| 2.1 Música no cinema clássico | 37 |
| 2.1.1 Invisibilidade | 37 |
| 2.1.2 “Inaudibilidade” | 37 |
| 2.1.3 Emoção | 38 |
| 2.1.4 Pontuação ou sinalização narrativa (Narrative cueing) | 38 |
| 2.1.5 Continuidade formal e rítmica | 39 |
| 2.1.6 Unidade..... | 39 |
| 2.1.7 Quebrar as regras | 41 |
| 2.2 Estilo “moderno” de música para cinema | 42 |
| 2.3 O estilo neoclássico de John Williams | 43 |
| <i>Capítulo 3 - Análise da música do filme</i> | 47 |
| 3.1 O filme | 47 |
| 3.2 Análise das funções gerais da música no filme | 48 |
| 3.2.1 Cenário de tempo e lugar | 48 |
| 3.2.2 Representação das emoções | 49 |
| 3.2.3 Música diegética e não diegética | 54 |
| 3.3 O neoclassicismo na banda sonora de a Lista de Schindler | 56 |
| <i>Conclusão</i> | 63 |
| <i>Bibliografia</i> | 65 |
| <i>Anexos</i> | 66 |
| Quadro analítico do filme | 66 |
| Gráfico analítico do filme | 71 |

Índice de Ilustrações

| | |
|----------------|----------------------|
| Figura 1 | 22 |
| Figura 2 | 22 |
| Figura 3 | 28 |
| Figura 4 | 6160 |

Introdução

Enquanto violinista, desde muito cedo quis desenvolver um projeto que unisse a música a uma outra arte performativa. O meu interesse por literatura, teatro e cinema fez com que imaginasse possíveis cenários em palco, levando-me a fazer uma pesquisa sobre o assunto. Entre todas essas artes, o cinema foi desde o início a minha prioridade, talvez por já ter música na sua génese. Outra razão que motivou este projeto foi por ter uma formação exclusivamente erudita e interessar-me perceber até que ponto a música funciona de forma diferente no contexto do cinema, abrindo assim o leque a novas interpretações e estilos e performance. Além disso, música de cinema está hoje em dia cada vez mais presente nas salas de espetáculo.

Para começar, reuni alguns filmes cuja banda sonora tivesse como principal instrumento o violino. Nessa pesquisa vi uma entrevista do Itzhak Perlman sobre a banda sonora do filme *A Lista de Schindler* – da qual Perlmann é dedicatário e intérprete. Nesta entrevista, Perlman contou que John Williams lhe ligou a revelar que ia começar a compor para um novo filme e, após terem trocado algumas impressões sobre o tema do filme, Williams questionou-o: “Eu ouço um violino. Isso é o que eu ouço. Tocarias?”¹ (Perlman, 2015). Esta citação levantou-me uma série de questões: desde logo, porquê o violino e não outro instrumento? Que características específicas tem o violino que fizeram com que seja o instrumento ideal para esta banda sonora?

A investigação a que isto levou fez surgir outras questões mais gerais. Na verdade, a música para filmes não funciona exatamente da mesma forma através do tempo, através de culturas e, por vezes, mesmo no interior de determinada cultura (Kalinak, 2010). Interessou-me sobretudo perceber que estas escolhas de Williams (e Spielberg) não dependem só de características gerais do violino (ou do cinema), mas que se inserem dentro de um certo estilo cinematográfico (e musical) com regras e convenções próprias. Como pude concluir através deste trabalho, o contexto estilístico aqui em causa é o do chamado cinema clássico (ou neoclássico). As escolhas de Williams e Spielberg não teriam o mesmo significado, nem seriam provavelmente as mesmas, nem funcionariam da mesma forma, por exemplo, num contexto de cinema experimental ou modernista. Assim sendo, de que forma é que a banda sonora enfatiza a expressividade das imagens e da

¹ Em inglês no original: “I hear a violin. That’s what I hear. Would you play that?”. Todas as traduções são da minha responsabilidade, salvo indicação expressa em contrário.

narrativa, tendo em conta as convenções do estilo cinematográfico em que o filme se insere?

Antes de direcionar esta dissertação para a análise da banda sonora de *A Lista de Schindler* em concreto, é necessário fazer um enquadramento teórico e histórico da música no cinema. Esse é o objetivo da primeira parte da tese, sendo que numa segunda parte foco a minha pesquisa na música no cinema neoclássico de Hollywood, o contexto estilístico em que a abordagem cinematográfica e musical de Spielberg e Williams se insere. Por fim, analiso exaustivamente toda a banda sonora com base na pesquisa anteriormente feita para tirar conclusões sobre a mesma. Esta dissertação teórica está intimamente relacionada com o meu recital final de mestrado, onde interpreto *As Três peças para violino e piano de A Lista de Schindler* de John Williams.

Capítulo 1 – Enquadramento teórico e histórico

1.1 O que faz a música de cinema?

Com a chegada do som ao cinema, sérios problemas teóricos foram levantados: por um lado, devido às repentinas mudanças tecnológicas, por outro porque as novas práticas musicais do cinema sonoro vieram contrariar as já existentes no cinema mudo. Em meados da década 30, começou-se a prestar mais atenção à música para cinema, quer nos Estados Unidos, quer noutros lugares, começando a surgir cada vez mais literatura séria sobre o assunto; até então, não tinha havido uma reflexão teórica sobre este tema. Contudo, com o desenvolvimento tecnológico que se sentiu na década de 30, foi possível descentralizar esta temática da indústria, movendo-a para a academia, e começando assim a surgir, depois da 2ª Guerra Mundial, críticos cada vez mais letrados e sofisticados (Neumeyer, 2014, p. 2). Foi então que, em 1947, Hans Eisler e Theodor Adorno publicaram uma das primeiras referências sobre a música de cinema, intitulada *Composing for the Films*, e que se considera hoje como o ponto de partida da literatura para o estudo sistemático deste tema.

Outras referências importantes para o crescimento e desenvolvimento da reflexão sobre a arte musical cinematográfica são os livros *Film Music: A Neglected Art* (1977) de Roy Prendergast e *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987) de Claudia Gorbman. Este último é normalmente referido como o verdadeiro início dos estudos contemporâneos sobre a temática (Neumeyer, 2014, pp. 2-5). Trata de uma abordagem histórica, teórica e metodológica da música no estilo clássico de Hollywood, sendo que – a palavra “unheard” (não ouvida) no título se refere justamente à natureza da música no cinema clássico, em que ela tem por objetivo não ser ouvida de forma consciente.

Na sequência do livro pioneiro de Gorbman, vários autores publicaram outros estudos relevantes, como Anahid Kassabian (2000), Kathryn Kalinak (1992) e Royal S. Brown (1994), por exemplo. Com toda esta literatura emergente, os estudos musicais para cinema ganharam importância no mundo académico.

Kathryn Kalinak é uma das autoras que mais se debruçou sobre esta temática, tendo escrito vários livros, nomeadamente um que se destaca pela sua importância: *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (1992). Mais tarde, publicou um livro intitulado *Film Music: A Very Short Introduction* (2010), dividido numa parte teórica sobre a música para cinema e outra histórica. (Kalinak, 2010, p. xiii). Kalinak mostra que a

música de cinema não funciona exatamente da mesma forma em diferentes períodos históricos e culturas e, por vezes, nem mesmo dentro de uma só cultura é o seu uso uniforme. Apesar de Kalinak se centrar no Ocidente na sua abordagem à história da música de cinema, ela tem a preocupação de dar muitos exemplos de culturas não-ocidentais, explicando, por exemplo, que os códigos que regulam a projeção das emoções dependem do contexto cultural em causa. Ainda assim, apesar das diferenças, a música de cinema é caracterizada, em geral, pela força de atribuir significado e expressar emoções, limitando e guiando a nossa reação às imagens e conectando-nos às mesmas (Kalinak, 2010, p. xiii).

Para perceber os conceitos acima mencionados, é necessário entender os efeitos comuns da música para cinema, ou seja, o que esta faz, quais as suas funções. Dentro das suas inúmeras obras sobre a música no cinema, é no livro *Film Music: A Very Short Introduction* que Kalinak explica de forma mais sintética essas funções, sendo essa a fonte principal que irei seguir no meu texto. Independentemente de ser escolhida a partir de música pré-existente ou composta propositadamente para o filme, a música para cinema pode cumprir uma série de diferentes funções em contexto cinematográfico, como: 1) estabelecer um cenário, especificando um determinado tempo e/ ou lugar; 2) criar ambiente (*mood*) e atmosfera; 3) chamar atenção para elementos dentro e fora do ecrã que clarificam o enredo e a progressão da narrativa; 4) intensificar ou antecipar desenvolvimentos narrativos e contribuir para a forma como nós reagimos aos mesmos; 5) ajudar-nos a perceber as motivações e os pensamentos das personagens; 6) contribuir para a criação de emoções que são, por vezes, apenas vagamente realizadas nas imagens, tanto para a parte emocional das personagens como para os espectadores sentirem; e 7) unificar uma série de imagens que podem parecer separadas entre si e dar um certo ritmo a essa sucessão de imagens (Kalinak, 2010, p. 1). Não significa isto que a música faça tudo isto ao mesmo tempo, contudo, várias destas funções podem estar presentes em simultâneo.

Para analisarmos o modo como a música funciona num excerto em concreto, vamos tomar como exemplo o filme *Laranja Mecânica* (1971) do realizador Stanley Kubrick. O filme é baseado num romance de Anthony Burgess e conta-nos a história de Alex, um carismático sociopata cujos seus interesses passam essencialmente por música clássica, violações e tudo o que se possa considerar de crimes “ultra-violentos”. Numa cena em particular, Alex e o seu gangue – composto por Pete, Georgie e Dim – entram na casa do célebre escritor F. Alexander e batem violentamente nele, enquanto Alex viola a sua mulher. A cena é acompanhada pela canção “I’m singing in the rain” cantada pelo próprio

Alex e claramente demonstra como a música consegue controlar a forma como reagimos a um filme.

“Singing in the rain” é uma canção numa tonalidade em modo maior, com melodia e harmonia alegres – melodia num registo médio-agudo, com frases curtas, repetitivas e fáceis de memorizar e harmonia sem dissonâncias, ao redor da tónica e dominante - e os ritmos simples – com predominância da colcheia com ponto e semicolcheia, que tornam a canção muito “dançável”. Ao ouvirmos a música sem nenhuma imagem, percebemos que é uma canção alegre, inofensiva e facilmente associaríamos imagens de um casal apaixonado ou um grupo de crianças a brincar. Contudo, como mencionado anteriormente, esta música aparece-nos numa cena de violência grave. Se víssemos as imagens sem música, a cena de tortura certamente iria provocar uma tensão muito grande ao espectador, no entanto, ao juntarmos “Singing in the rain”, a canção tem a função de nos distanciar tenuemente dessa violência, ou seja, a canção altera o clima de pânico esperado pela narrativa. A cena passa de ser de natureza horripilante, para um cenário de ironia quase cínica. Nesta análise, sigo de perto o comentário feito por Kalinak a um outro exemplo deste género, retirado de *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino, em que a música nos pode também distanciar de uma cena de terror (Kalinak, 2010, pp. 2-3). De facto, os dois excertos funcionam de modo muito análogo.

Outro motivo que ajuda a intensificar a ironia e afasta ainda mais o público da violência da ação é o facto de ser uma canção muito conhecida. Isto torna-se numa forma particularmente eficaz de gerar uma atmosfera específica pois garante que um certo conjunto de associações são ativados. Neste caso, a canção é conhecida pela generalidade da audiência por ser um tema do filme *Singing in the rain* (1952), em que a personagem que canta está muito feliz por ter conquistado tudo aquilo que desejava: amor e sucesso no trabalho. Quando ouvimos a canção, associamo-la a essa atmosfera e inconscientemente transportamos esse sentimento para as novas imagens, redobrando o sentimento de ironia anteriormente mencionado, pois ainda se sente mais que Alex está a ter muito prazer naquilo que está a fazer.

Por último, a letra da canção ajuda-nos a perceber algumas das características da personagem que a canta. Neste exemplo, elucida-nos que é um sádico sem consciência moral alguma, já que após ter espancado o escritor, despedido a sua mulher e destruído parte da casa é que ele se sente “Preparado para amar” (“ready for love”). A letra mostra-nos também que se trata de uma situação banal e prazerosa para ele: “Estou feliz novamente”

(...) “Tenho um sorriso na minha cara” (“I’m happy again” (...) “I’ve a smile on my face”).

“I’m singin’ in the rain
Just singin’ in the rain
What a glorious feeling
I’m happy again.
I’m laughing at clouds.
So dark up above,
The sun’s in my heart
And I’m ready for love.

Let the stormy clouds chase.
Everyone from the place
Come on with the rain
I’ve a smile on my face
I walk down the lane
With a happy refrain
Just singing,
Singing in the rain.”

Concluindo, “Singing in the rain” realizou uma variedade de funções neste excerto, ajudando a criar e estabelecer uma atmosfera, auxiliando na caracterização da personagem e modelando uma resposta emocional para a audiência.

Das funções discutidas por Kalinak, algumas são especialmente importantes para a análise da banda sonora de *A Lista de Schindler*. Por isso, impõe-se explorar um pouco mais em detalhe essas funções, nomeadamente a criação de cenário de tempo e de lugar e a representação das emoções.

1.1.1 Criação de cenário de tempo e de lugar

Uma das mais importantes funções da música para cinema é criar um cenário de tempo e de lugar. Para além de Kalinak, James Wierzbicki aborda também esta questão dizendo que “[a música cinematográfica] estabelece aspetos como o local, período temporal ou estereótipos étnicos, fazendo referência a música pré-existente e bem conhecida que o

público irá, com muita probabilidade, associar ao que está a ser representado”² (Wierzbicki, 2009, p. 142).

Por exemplo, o excerto do filme *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) utiliza a música pré-existente “Der Hohenfriedberger” de Frederico II da Prússia, (ca. 1750) numa cena em que Barry, um soldado no meio da guerra, rouba as roupas, os cavalos e a identidade a um oficial do exército de hierarquia superior. O que acontece é que, a partir desse momento, Barry começa uma trajetória de ascensão social. O que torna este excerto musical particularmente eficaz é o facto de esta música traduzir uma certa ideia de aristocracia e de grandiosidade que aliada às imagens, traduz essa ascensão social. Além disso, o filme passa-se no século XVIII e a música é da mesma época; e mais ainda, Barry, nesta cena em particular, acaba de entrar em território da Prússia e a marcha que se ouve é historicamente atribuída ao Rei Frederico II da Prússia. Este é o exemplo de uma música que não só se adequa pelo seu carácter expressivo, mas que também nos coloca literalmente no tempo e no espaço que nos é representado pelas imagens. O exemplo mencionado é de música instrumental pré-existente, contudo também pode ser feita com música vocal em que a letra ainda acrescenta mais significado (Moreira, 2020a).

Ainda sobre este tema, Roy M. Prendergast diz-nos que “a música consegue criar uma atmosfera mais convincente de tempo e espaço, ou musicalmente falando, «cor». (...) Gaitas de foles lembram imagens da Escócia, o oboé facilmente sugere uma cena pastoral, (...) música rock pode implicar um temática jovem, e assim por diante”³ (Prendergast , 1977, pp. 213-214). Esta ideia é particularmente relevante na medida em que dá foco ao aspeto associativo entre cores musicais e criação de cenários temporais e espaciais distintos: a cada cor (a da gaita-de-foles, a do oboé, a do rock) corresponde um certo cenário (Escócia, campo, juventude). Prendergast define a “cor” como os aspetos sensuais/sensoriais da música, por oposição aos mais estruturais. Penso que com o termo “cor”, refere-se sobretudo à questão do timbre. Este último diz respeito à qualidade do som que distingue um instrumento ou voz de outro/a e é um elemento musical com muito significado em todo o mundo e com forte importância na percepção do efeito da música

² “[Film music] establishes such things as locale or time period or ethnic stereotypes by making reference to pre-existing and fairly well-known music that an audience would likely associate with whatever is being depicted.”

³ “Music can create a more convincing atmosphere of time and place, or musically speaking, ‘color’. (...) Bagpipes call up images of Scotland, the oboe easily suggests a pastoral scene, (...) rock music may imply a youthful theme, and so on.”

cinematográfica.

Outra técnica que a música para filmes usa para nos ajudar a estabelecer um cenário de tempo e de lugar é usar material musical característico do sítio que queremos representar. Sobre isto, Roy Prendergast afirma o seguinte:

A cor musical pode ser alcançada de várias formas. Uma delas é usar material indígena do local do filme. (...) Uma técnica relacionada é usar técnicas musicais que são popularmente associadas a terras e povos estrangeiros; por exemplo, usar a escala pentatónica para alcançar uma atmosfera oriental. A música «chinesa» escrita (...) não é, claramente, autêntica música chinesa, contudo representa a nossa noção ocidental de como soa a música chinesa.⁴
(Prendergast, 1977, p. 214)

Por exemplo, Hollywood criou uma forma de representar musicalmente um estereótipo do povo índio através de um conjunto de características musicais: quatro semicolcheias iguais com acento no primeiro tempo, normalmente tocado por tambores ou metais graves; o uso de paralelismos de quarta ou quinta perfeita; e o uso de uma melodia modal. Estas características podem ser encontradas, por exemplo, no filme *The Searchers* (1956), de John Ford (Kalinak, 2007, p. 72).

Concluindo, a criação de um cenário de tempo e de lugar é uma das funções principais da música no cinema. Através da instrumentação, da época, do estilo e do timbre da música, esta consegue-nos transportar para um sítio e uma época específica, por vezes de modo mais direto e explícito do que nas imagens ou na narrativa.

1.1.2 Representação das emoções

Depois de ter abordado a capacidade da música para criar um cenário de tempo e de lugar, irei agora apresentar, de forma mais detalhada, a sua capacidade de criar ambiente, atmosfera e um contexto emocional, um tópico que, à semelhança do anterior, vai ser útil para a análise do filme de Spielberg. Como vimos, uma das funções da música no cinema

⁴ “Musical color can be achieved in a variety of ways. One is to use musical material indigenous to the locale of a film. (...) A related technique is the use of musical devices that are popularly associated with foreign lands and people; for example, using the pentatonic idiom to achieve an Oriental color. The ‘Chinese’ music written (...) is not, of course, authentic Chinese music rather represents our popular Occidental notions of what Chinese music is like.”

é “estabelecer um ambiente e criar uma atmosfera”⁵ (Kalinak, 2010, p. 1). Segundo Noël Carroll, “a música possui certas qualidades expressivas que são introduzidas para modificar ou para caracterizar pessoas ou objetos, ações ou eventos, cenas ou sequências no ecrã”, afirmando o autor que “dizer que a música é expressiva é dizer que projeta qualidades que se podem descrever em termos antropomórficos ou em emocionais.”⁶ (Carroll, 1996, p. 141). Aqui, é particularmente importante reter a ideia de que a música tem qualidades expressivas que vão caracterizar e/ ou modificar aquilo que vemos no filme. Além disso, o antropomorfismo mencionado significa que ao ouvirmos certa música, personificamo-la, ou seja, atribuímos-lhe qualidades humanas, como, por exemplo, quando dizemos “a música é triste” ou “a banda sonora é delicada”. É evidente que isto não é verdade em sentido literal, porém, indica que ela projeta qualidades que nós, frequentemente, descrevemos nestes termos emocionais.

Para além da música ter qualidades expressivas, podemos ainda afirmar que tem a capacidade de aceder ao espectador de forma mais direta e intensa do que outros meios artísticos. Sobre isto, Carroll diz-nos que “muitas vezes pensa-se que o sistema simbólico da música tem um acesso mais direto ao domínio das emoções do que qualquer outro sistema simbólico.”⁷ (Carroll, 1996, p. 141). Esta ideia de que a música tem um poder emocional muito particular e um acesso mais direto a essa esfera do que qualquer uma das outras artes é uma ideia muito antiga (Bonds, 2014, pp. 19-29), contudo tem também um impacto muito importante no contexto particular do cinema. Significa isto, em concreto, que a música vai ser muitas vezes utilizada para dar ao filme um carácter emocional mais direto e intenso que talvez não pudesse ser alcançado por nenhuns outros elementos que o integram.

Para esclarecer este tópico, vou usar o exemplo do genérico inicial do filme *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock. Intitula-se de “Prelude” e foi escrito por Bernard Herrmann, um compositor que ficou particularmente conhecido pelas suas colaborações com Hitchcock. Ao vermos e ouvirmos o genérico, sentimos que a atmosfera emocional é extremamente agressiva e violenta, indicando-nos - num momento em que ainda nada sabemos sobre o enredo – que vamos ver um filme em que o medo e terror vão estar

⁵ “It can fashion a mood and create atmosphere.”

⁶ “The music possesses certain expressive qualities which are introduced to modify or to characterize onscreen persons and objects, actions and events, scenes and sequences. (...) To say that the music is expressive is to say that it projects qualities describable in anthropomorphic, emotive terms.”

⁷ “The symbol system of music is also sometimes thought to have more direct access to the emotive realm than any other symbol system.”

presentes.

Alfred Hitchcock é conhecido como o mestre do suspense, e, na minha opinião, a música cria um ambiente de ansiedade e tensão que nos prepara para assistirmos a um *thriller*. É interessante refletir que os elementos visuais⁸ presentes também nos transmitem uma sensação de violência, não sendo só a música a criar essa atmosfera agressiva. Neste caso, as formas geométricas com movimentos horizontais e verticais (ver figura 1) que aparecem de forma brusca no ecrã fazem um paralelismo perfeito com a agressividade constantemente repetida pelos instrumentos de cordas (Moreira, 2020b) (ver figura 2).



Figura 1

Allegro (molto Agitato)
con ardore
(non-dit.)

Violins I
Violins II
Violas
Cellos
Basses

Figura 2

⁸ Da autoria de Saul Bass.

Ainda do ponto de vista da representação das emoções, Noël Carroll diz-nos que:

normalmente, a música não vocal expressa qualidades emocionais, mas qualidades não-explicitas, ambíguas e amplas. É fácil encontrar uma explicação teórica para isto. As emoções são direcionadas, dirigidas a pessoas, objetos, ou estados de coisas e eventos. De facto, é em virtude dos objetos em relação aos quais as emoções são direcionadas, que nós podemos individualizar as emoções. (...) Para ser explícita, uma emoção tem de se referir a algo. (...) E claro, é este tipo de referência que maior parte das vezes não está presente na música, em particular, na música instrumental.⁹ (Carroll, 1996, pp. 141-142)

Com isto, o autor quer dizer que a música consegue projetar qualidades emocionais, contudo, essas qualidades não são específicas (têm um certo grau de ambiguidade e de incerteza) e o filme vai complementar esse lado que a música não representa, através de múltiplos elementos referenciais que permitem especificar o objeto e o motivo da emoção. Este argumento partiu de um mais antigo divulgado por Eduard Hanslick no século XIX que diz a música não consegue especificar o objeto em relação ao qual a emoção se aplica, nem o motivo adjacente à emoção. Hanslick reconhecia que a música projeta a dinâmica interior da emoção; só que como a emoção tem também, para além dessa componente mais sensitiva, uma componente cognitiva e mais racional (o objeto e o motivo), concluiu que a música não representa as emoções, pois só as representa parcialmente (Bonds, 2014, pp. 141-143).

Na verdade, os filmes reúnem um conjunto de elementos referenciais como a imagem cinematográfica, o diálogo, a narrativa e/ ou o som sincronizado e, estes sim, podem especificar um contexto mais particular para as emoções. Esta é a base para o casamento entre música e filme, uma ligação em que a música é o meio mais abstrato e os outros mais referenciais. Assim, os elementos cinematográficos atribuem o tipo de referência que é necessária para particularizar a vasta expressividade do sistema musical (Carroll, 1996, p. 142). Com isto, a mesma música num filme pode ter dois significados completamente diferentes, já que esse significado depende sempre dos elementos

⁹ “Typically, nonvocal music is expressive of emotive qualities but ones that are inexplicit, ambiguous and broad. A theoretical explanation of why this should be is also readily available. Emotions are directed, directed at persons, objects, states of affair and events. Indeed, it is in virtue of the objects to which emotions are directed that we individuate emotions. (...) To become explicit, that is, the emotion must be referred to something. (...) And, of course, it is this sort of reference that is most commonly absent from music, that is, nonvocal music.”

cinematográficos anteriormente mencionados para que se possa definir uma emoção específica.

Isto leva-nos a esta última reflexão de que a influência é recíproca entre música e filme, pois “se acrescentar música aos filmes reforça o controlo expressivo sobre a ação, é também o caso que as imagens do filme intensificam o impacto da música ao particularizar a sua ressonância afetiva. As cordas inquietantes e lancinantes de *Psycho*, tornam-se cruéis, dolorosas e assassinas quando são combinadas com a faca descendente de Norman Bates.”¹⁰ (Carroll, 1996, p. 142)

Em conclusão, a música para cinema tem o papel importante de criar ambiente e atmosfera, ajudando a estabelecer ou reforçar as emoções da narrativa. Contudo, a música instrumental, em particular, necessita de outros elementos cinematográficos para que lhe possam ser atribuídas emoções concretas, de tal modo que o seu significado pode mudar substancialmente consoante o contexto visual e narrativo com o qual uma mesma música aparece combinada.

1.2 Como é que a música de filme funciona?

Após ter investigado o efeito da música de cinema e seguindo ainda a estrutura do livro *Film Music: A Very Short Introduction* de K. Kalinak, é necessário entender como é que essa funcionalidade da música de cinema se processa de modo mais concreto. É que música cinematográfica, à semelhança da música absoluta erudita, depende de estruturas, formas e padrões com significados, tornando-a assim inteligível. E, assim como conseguimos entender um filme pelos elementos cinematográficos que o realizador usou – como o plano de pormenor (*extreme close-up*) ou o *fade-in* -, também conseguimos “ler” a música através dos seus elementos formais – como harmonia, ritmo ou dinâmica.

Apesar da música ser um fenómeno universal, ela não é de todo uma linguagem universal, compartilhada por todas as pessoas ao longo do tempo – durante a história da humanidade, e através das diferentes culturas do mundo, ela foi sendo constituída por uma grande quantidade de diferentes formas. No entanto, a música ocidental exerceu uma forte

¹⁰ “If adding music to the movies enhances one’s expressive control over the action, it is also the case that the movie imagery intensifies the impact of the music by particularizing its affective resonance. The unnerving, shrieking in *Psycho* are cruel, painful and murderous when matched with Norman Bates’s descending knife”.

influência global no final do século XIX e início do século XX, no momento em que a música cinematográfica se começou a desenvolver, fazendo com que desempenhe um papel muito importante na indústria cinematográfica por todo o mundo (Kalinak, 2010, p. 10).

Seguidamente, irei abordar individualmente os cinco elementos musicais que, segundo Kalinak, ajudam a clarificar como é que a música de filme funciona: tonalidade, melodia, harmonia, ritmo e timbre.

1.2.1 Tonalidade

Por definição, “Tonalidade pode ser definida como um sistema musical que anda à volta de um único tom ou nota que funciona como centro de gravidade: é um ponto focal em torno do qual o resto das notas são organizadas e que serve como o lugar onde uma peça musical começa e termina.”¹¹ (Kalinak, 2010, p. 10). No mundo ocidental, a tonalidade provoca tensão e distensão consoante a música se aproxima ou se afasta do seu centro tonal. A tonalidade pode ser dividida em duas formas de organização musical: modo maior e modo menor, que carregam em si associações, no entanto essas associações podem ser quebradas, transmitindo-nos emoções distintas.

Embora não haja nada intrinsecamente “feliz” ou “triste” em música composta numa tonalidade maior ou menor, por norma, no ocidente, associamos felicidade e alegria às tonalidades maiores enquanto que, por outro lado, associamos tristeza e melancolia às menores. Contudo, esta convenção pode por vezes ser contrariada, como acontece com a música de Ennio Morricone para o filme *O Bom, o Mau e o Vilão* (1966) de Sergio Leone, em que o compositor usou tonalidades menores em temas rápidos e excitantes e temas em modo maior que são lentos e tristes (Kalinak, 2010, p. 16).

¹¹ “Tonality may be defined as a musical system revolving around a single tone or note, which functions as a center of gravity: it is a focal point around which the rest of the notes are organized and which serves as the place where a piece of music begins and ends.”

Quanto ao efeito afetivo do modo menor na música em geral, Leonard Meyer diz-nos que:

O modo menor está, não só associado a sentimentos intensos em geral, mas também com o delinear de tristeza, sofrimento e angústia em particular. (...) Estados de contentamento calmo e alegria são tomados como os estados humanos emocionais normais e são, por isso, associados a progressões musicais mais normativas, por exemplo, as melodias diatónicas do modo maior e as progressões regulares da harmonia maior. Angústia, miséria e outros estados afetivos extremos são desvios e vêm associados aos desvios mais fortes do cromatismo em geral e do seu representante do ponto de vista modal que é o modo menor.¹² (Meyer, 1956, p. 227)

Um dos aspetos interessantes a entender é como se traduz musicalmente a oposição entre o modo maior e o modo menor. Enquanto que o modo maior tem uma base muito estável da escala diatónica, o modo menor é mais variado, instável e cromático. Embora muitas vezes se diga que a base do modo menor é o modo menor natural, na prática, há vários graus do modo menor que são móveis, não só o 6º e 7º graus, mas também, na prática, o 2º. Portanto, o modo menor não tem apenas as regulares sete notas, mas pelo menos nove ou até dez, o que o torna quase cromático. Assim, o que acontece é que quando ouvimos música em modo menor, estamos situados num contexto de uma maior irregularidade (devido à sua mobilidade) e por isso mais afastador da normativa mais simples do modo maior. Fazendo estas associações com os estados emocionais de angústia e sofrimento como desvios em relação a uma norma mais calma e mais estável, percebemos a maneira que Meyer faz esta ligação (Meyer, 1956, pp. 226-227).

No entanto, Meyer não considera de modo algum universal esta associação entre o modo menor e os sentimentos mais negativos. Aliás, numa outra parte do texto diz:

Eventualmente, todas as teorias que tentam dizer que há uma base natural para esta oposição afetiva entre o modo maior e menor são confrontadas pelo facto esmagador que a tríade menor não tem significado afetivo particular, não tem conotações tristes em música não ocidental, em música folclórica, ou na música

¹² “The minor mode is not only associated with intense feeling in general but with the delineation of sadness, suffering, and anguishing in particular. (...) States of calm contentment and gentle joy are taken to be the normal human emotional states and are hence associated with the more normative musical progressions, i. e. the diatonic melodies of the major mode and the regular progressions of major harmony.! Anguish, misery and other extreme states of affectivity are deviants and become associated with the more forceful departures of chromaticism and its modal representative, i. e. the minor mode.”

*dos primitivos. Isto parece indicar que (...) tal como a maior parte das respostas musicais, a resposta ao modo menor não é natural ou universal, mas sim apreendida.*¹³ (Meyer, 1956, p. 223)

A conclusão é que estas associações convencionais entre modos musicais e estados emocionais não resultam de uma construção cultural completamente arbitrária, pois dependem de certas características do próprio material.

1.2.2 Melodia

Um dos elementos mais privilegiado na música para cinema é, sem dúvida, a melodia. Apesar de não ser uma técnica exclusivamente ocidental – a música indiana utiliza também melodia através de *rāgas* (padrão melódico) -, é, indubitavelmente, um dos elementos centrais da música cinematográfica de Hollywood (Kalinak, 2010, p. 11), talvez por ser o elemento mais fácil para o espectador identificar e memorizar. Não é por acaso que se ouvirmos o tema principal da banda sonora de *Star Wars* ou *Pirata das Caraíbas*, não precisamos de ver as imagens para imediatamente reconhecermos o filme.

Vários compositores usam este elemento musical para compor as suas músicas para filmes pois é um dos mais significativos em termos de ajudar a intensificar, clarificar ou criar emoções, assim como ajudar a dar uma noção de unidade formal pela sua repetição ao longo do filme em associação com determinadas personagens, lugares ou sentimentos. Vejamos o seguinte exemplo: na música “Flying theme” de John Williams para o filme *E.T.: O Extraterrestre* (1982), a melodia presente nos violinos ajuda-nos a criar uma sensação de felicidade, de vitória, de aventura, de missão cumprida. Esse efeito é conseguido pela conjugação do andamento *allegro* e da melodia dos violinos, que vai ficando cada vez mais aguda. Quando Elliot está a fugir da perseguição policial que quer levar o seu amigo E. T., há um momento fantasioso que faz com que a bicicleta comece a voar, representado musicalmente pelos violinos que acompanham a subida do voo da bicicleta com notas cada vez mais agudas. Há mais do que uma perseguição, por isso o motivo pode ser encontrado sempre que as bicicletas começam a voar.

¹³ “Eventually all these theories are faced with the single overwhelming fact that the minor triad has no peculiarly affective significance, carries no sad connotations in non-Western music, in folk music, or in the music of primitives. This would seem to indicate (...) that like most musical responses the one to the minor mode is not natural or universal but learned.”

1.2.3 Harmonia

Harmonia é o elemento musical que tem a ver com a coordenação de notas a tocar simultaneamente (Kalinak, 2010, p. 12). No mundo ocidental, a harmonia privilegia certas combinações de notas ou acordes, em detrimento de outras, conseguindo criar ou tensão através das dissonâncias ou alívio através de resoluções que nos distanciam da dissonância. Em relação à melodia, a harmonia é muitas vezes menos reconhecida, contudo, o seu efeito é muito poderoso e é sentido mesmo por aqueles que não têm conhecimentos musicais suficientes para a descrever (Kalinak, 2010, p. 12)

Voltemos ao exemplo do genérico inicial de *Psycho*. Logo no início, ouvimos o acorde com base menor (Si b menor) ao qual é acrescentado uma sétima maior, produzindo uma sonoridade não só sombria - sugerida pelo acorde menor -, mas também cheia de tensão – sugerida pela dissonância adicional de sétima maior, até porque esta sétima nunca vai ser resolvida (ver figura 3). Este acorde é identificado pelo autor Royal S. Brown como o “acorde de Hitchcock”, pois é comum nas bandas sonoras que B. Herrmann compôs para os filmes do realizador (Moreira, 2020b). Assim como a tonalidade, é convencional que harmonias menores nos façam sentir ambientes melancólicos e tristes, tensão e horror, enquanto que harmonias maiores nos façam sentir felicidade e estabilidade.

The image shows a musical score for the piece "Allegro (molto Agitato)". The score is written for Violins I and II, Violas, Cellos, and Basses. The tempo is marked "Allegro (molto Agitato)" and the performance instruction is "con sordina" (with mutes). The key signature is one flat (B-flat minor) and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The first measure shows the initial chord, which is a B-flat minor chord with a major seventh (B-flat, D-flat, F, A). The second measure continues the chord. The third measure shows the chord resolving to a B-flat major chord (B-flat, D, F, A). The fourth measure shows the chord resolving to a B-flat major chord (B-flat, D, F, A). The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mp* (mezzo-piano). The score is numbered 1, 2, 3, 4 at the bottom.

Figura 3

Já na trilogia de Senhor dos Anéis, no tema “The Shire” de Howard Shore, a melodia é diatónica num movimento gradual e contínuo e a harmonia é também simples e estável, usando acordes com progressões funcionais como I-iii-IV-I ou IV-V-I-V. Sendo

assim, anda sempre à volta dos graus mais importantes e estáveis (I, IV e V), não contendo dissonâncias e dando assim uma sensação de tranquilidade pedida pela associação da imagem e da narrativa. Aqui as imagens representam o reencontro entre pai e filho a chegar ao “the shire” que é um sítio sereno e harmonioso.

1.2.4 Ritmo

O ritmo refere-se à organização da música ao longo do tempo. Na música ocidental, a sua base é a pulsação, que marca a passagem do tempo e, por oposição a outras músicas do mundo, é caracterizada por uma forte regularidade, fazendo com que possam ser realmente poderoso o efeito de desvios em relação a essa regularidade (Kalinak, 2010, pp. 12-13).

O ritmo é particularmente importante na música cinematográfica, pois é o elemento que ajuda a “unificar uma série de imagens que poderiam parecer desligadas por si próprias, assim como atribuir um ritmo ao seu desenvolvimento”¹⁴ (Kalinak, 2010, p. 1). Para perceber esta ideia, torna-se mais esclarecedor se tentarmos ver um excerto de um filme sem som. Neste contexto, o espectador percebe apenas que há desenvolvimento narrativo devido ao movimento das personagens, cenários, etc. Apesar disto, as imagens parecem estranhamente paradas e os seus movimentos quase arbitrários quando não há nenhum som envolvente. Para além disto, temos uma sensação grande de desconcentração perante as imagens que temos à frente, pois a música ajuda-nos a limitar o que devemos focar na imagem. Se numa imagem tiver uma criança e um cão, sem a música eu posso concentrar-me por exemplo no cão e este não ser o mais importante da narrativa e, assim, já ter perdido algum aspeto importante que vá comprometer a minha compreensão do filme. Quando nos falta esse elemento de associação, torna-se mais difícil perceber um filme.

Quando vemos o mesmo excerto com o som, de repente, as imagens ganham vida e ritmo. É como se o ritmo da música transferisse essa noção de articulação temporal para o próprio filme. Esta é já uma noção antiga que Kalinak nos relembra: “em 1936, Kurt London tinha indicado que era a capacidade da música para providenciar unidade através de ritmos regulares, previsíveis e audíveis, o que a tornava indispensável ao filme, um meio

¹⁴ “Film music can unify a series of images that might seem disconnected on their own and impart a rhythm to their unfolding.”

que é composto por planos individuais, de duração, estrutura e conteúdo irregulares.”¹⁵ (Kalinak, 2010, pp. 23-24).

Apesar do cinema ter os seus próprios meios de criar uma noção de ritmo, por exemplo através da montagem, se virmos um filme sem som, não conseguimos ter essa noção. Isto acontece por duas razões: 1) parece ser sempre mais humano quando um ritmo é traduzido de modo sonoro, ao invés de um ritmo que seja só visual; e 2) pelo facto dos vários planos de um filme não terem durações distribuídas de modo regular, dentro de uma pulsação ou de um compasso (Moreira, 2020c). Os planos no cinema têm normalmente durações muito diferenciadas e irregulares, não apresentando qualquer padrão repetitivo; na verdade, a duração dos planos depende essencialmente da narrativa. Devido a esta irregularidade, é a música que traz uma ideia rítmica mais regular e mais previsível. Sobre isto, Kalinak diz-nos o seguinte: “Jean Mitry (...) identificou na estrutura rítmica fundamental da música, a característica que atribui ao filme aquilo que lhe falta: a noção de temporalidade. Através do ritmo, a ordenação articulada do tempo da música é transferida para o próprio filme”¹⁶ (Kalinak, 2010, p. 24).

Para além disto, há ainda um outro aspeto importante, que é que a música não traz só ritmo, mas também continuidade. Um aspeto a notar quando vemos uma cena sem som, é que as mudanças de plano parecem muito bruscas, arbitrárias e repentinas. O que acontece quando ouvimos com a música é que esta vem quase que anular essas descontinuidades, porque enquanto temos na própria imagem uma sucessão de diferentes planos e até, numa determinada altura, uma separação entre cenas diferentes, esta descontinuidade é suavizada pelo facto de a música continuar sempre. Por exemplo, no filme *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2001) – um filme de David Heyman e música de John Williams – a primeira música intitula-se “The arrival of baby Harry” e começa precisamente no início do filme, acompanhando todas as mudanças de plano e todos os movimentos da câmara até à primeira mudança de cena que é quando Harry (a personagem principal) é já um adolescente, terminando a música no início desta cena. Este segmento é quase como um “prelúdio cinematográfico”, pois dura muito pouco tempo e serve simplesmente para nos dar uma

¹⁵ “In 1939 Kurt London posited that it was music’s ability to provide unity through regular, predictable, and audible rhythms that made it indispensable to film, a medium comprised of individual shots, irregular in length, structure, and content.”

¹⁶ “Mitry identified music’s ‘fundamental rhythmic structure’ as that which imparts to film ‘what it lacks: the notion of temporality,’ Through rhythm, music’s ordered articulation of time is transferred to film itself.”

informação importante para o resto do filme. No entanto, com a música, nós não sentimos esta rutura entre esta introdução e o início propriamente dito da narrativa do filme, assim como não sentimos a mudança abrupta entre o Harry bebé e o Harry adolescente, pois a música uniu essa descontinuidade presente no filme. Significa isto que a música, pela sua característica horizontal, dada muitas vezes pela melodia, ajuda a disfarçar a(s) rutura(s) que são criadas pela estética visual da montagem.

Esta noção de continuidade é realmente uma das funções mais importantes da música no cinema. Roy Prendergast disse também que “a música pode ajudar a construir o sentido de continuidade num filme. A música pode juntar um meio visual que pela sua própria natureza está continuamente em perigo de cair em pedaços”¹⁷ (Prendergast , 1977, pp. 221-222).

1.2.5 Timbre

Apoiando-me, mais uma vez, na autora Kathryn Kalinak, “timbre refere-se à qualidade do som que distingue um instrumento ou voz de outro. (...) É uma poderosa propriedade musical em todo o mundo”¹⁸ (Kalinak, 2010, p. 13).

Uma das técnicas que ajuda a sentirmos essa diferença tímbrica é, sem dúvida, a instrumentação. Esta “pode ser pensada como a arte de escolher diferentes timbres, escolhendo um instrumento ou voz em vez de outro para criar efeitos específicos, usando violinos em vez de trompas, por exemplo”¹⁹ (Kalinak, 2010, p. 13). Contudo, ouvir todas estas qualidades musicais enquanto vemos um filme, pode tornar-se uma tarefa difícil para o espectador. Uma das formas mais fáceis de as ouvir é através de convenções musicais que nos levam a significados específicos através do poder da associação. As convenções musicais tornaram-se indispensáveis na música cinematográfica de Hollywood e funcionam de forma associativa (associando violino à paixão, por exemplo), independentemente de os ouvintes estarem ou não conscientes dessas convenções. Consequentemente, os compositores de música para cinema dependem dessas convenções

¹⁷ “Music can help build a sense of continuity in a film. Music can tie together a visual medium that is, by its very nature, continually in danger of falling apart.”

¹⁸ “Timbre refers to the quality of sound that distinguishes one instrument or voice from another. (...) Timbre is a powerful worldwide musical property.”

¹⁹ “Instrumentation can be thought as the art of selecting different timbres, choosing one instrument or voice over another to create specific effects, using violins instead of horns, for example (...).”

para controlar e guiar o efeito emocional dos espectadores e, assim, produzir reações previsíveis e controladas ao longo do filme (Kalinak, 2010, p. 14).

Vamos considerar o seguinte exemplo: a canção “Beauty and the Beast” composta por Alan Menken e Howard Ashman para o filme *Beauty and the Beast* (1991), em particular para a cena em que Monstro e Bela estão a dançar e pretendem declarar o seu amor. O uso desta canção no filme mobiliza várias convenções musicais que representam uma temática romântica: o uso de tonalidade maior, harmonias estáveis, uso predominante de violinos (instrumento associado à paixão por ser normalmente visto como o mais expressivo da orquestra), direccionalidade da melodia para um registo cada vez mais agudo. Estas convenções são tão fortes que mesmo que a audiência não as reconheça, é impossível não sentirem o romantismo/ lirismo (Kalinak, 2010, pp. 14-15). Neste caso em particular, o uso de letra enfatiza ainda mais o romantismo; contudo, mesmo sem ela, já vimos que a canção por si só já teria todos os elementos para criar a atmosfera romântica pretendida.

Como já foi mencionado, as convenções musicais ajudam a criar uma variedade de emoções e sentimentos, porém, o compositor pode também quebrar e contradizer essas convenções para, por exemplo, criar um efeito perturbador ou de terror. No filme *Shining* (1980) de Stanley Kubrick, numa das cenas finais em que Jack tenta matar Wendy com um machado, ouve-se um dos andamentos da sinfonia nº 2 de Krzystof Penderecki, uma obra pré-existente. Como em *Psycho* (1960), exemplo que Kalinak apresenta no seu livro, uma das convenções quebradas é o uso das cordas num contexto de terror em oposição ao seu significado mais habitual como indicador de paixão e/ou lirismo. Esta música funciona perfeitamente para a cena de terror em questão pois usa elementos convencionais de representação de terror como a ausência de melodia, ritmos rápidos e imprevisíveis, harmonias estridentes e dissonantes e, na instrumentação, violinos com sonoridades muito agudas a contrastar com os baixos em sonoridades muito graves que tocam com técnicas específicas como glissandos e *con legno*, as quais inibem o lirismo convencional das cordas (Kalinak, 2010, p. 15). Aqui o compositor, ao contrariar as convenções musicais, conseguiu criar e intensificar o efeito musical de terror e pânico presente nas imagens.

Resumidamente, as convenções musicais servem para criar reações previsíveis à audiência, sendo frequentemente utilizadas para direccionar a sua resposta a nível emocional e psicológico durante o filme (Kalinak, 2010, p. 14). Por fim, estas várias funções e elementos da música para cinema não são desligados uns dos outros, ou seja, não são independentes, mas, pelo contrário, interdependentes. É então normal que não funcionem

uns sem os outros. Isto não significa, porém, que todos tenham de ser utilizados ao mesmo tempo.

1.3 Música diegética e não diegética

Quando queremos descrever eventos que ocorrem no mundo da história ou da narrativa, referimo-nos a eles como diegéticos e é a partir desta noção que aparecem os conceitos de música diegética e não diegética no contexto do cinema. Estamos na presença de música diegética, então, quando a sua origem se situa na diegese, ou seja, no mundo da história representada no filme. Trata-se de música que as personagens conseguem ouvir, podendo até ter um papel ativo em relação a ela (cantá-la, dançá-la, etc). Pelo contrário, música não diegética é aquela que tem origem fora do mundo da narrativa, não sendo, por isso, ouvida pelas personagens. Por norma, ouvimos muito mais música não diegética num filme do que música diegética, sendo a não diegética aquela que mais habitualmente se utiliza para realçar uma ação ou provocar emoções no espetador (Bordwell & Thompson, 2008, pp. 278-279).

Os exemplos que quero dar para percebermos a diferença entre ambas as partes do mesmo filme: *Pulp Fiction* (1994) do realizador Quentin Tarantino. A canção *Surf Rider*, escrita por Bob Bogle, Nole Edwards e Don Wilson, interpretada pela banda “The Lively Ones” e ouvida na cena final do filme, quando Vincent e Jules estão a ir embora do café onde se encontravam, é claramente um exemplo de música não diegética. De facto, nenhuma das personagens reage à música, assim como nenhuma personagem secundária. Iguamente não há na imagem do filme nenhuma fonte sonora reconhecível para esta música; além disso, a música continua ininterruptamente para os créditos finais e, obviamente, as personagens não conseguem ouvir a música dos créditos. Ainda no mesmo filme, temos o exemplo de música diegética na cena em que Mia Wallace e Vincent decidem participar num concurso de dança. Obviamente que aqui a música é diegética pois faz parte da narrativa, sendo que as personagens reagem à sua audição e até é uma personagem secundária do filme – o apresentador do concurso - que manda ligar a música. Curiosamente, este filme é composto quase só com música diegética, o que contraria o padrão mais habitual que mencionei anteriormente, tratando-se assim de uma exceção ao princípio referido.

É de realçar que não só a música pode ser classificada como diegética ou não

diegética: os sons e as falas das personagens também entram nessa classificação. Por exemplo, o filme de animação *Shrek* (2001) começa com uma narração não diegética, pois não é falada nem ouvida por nenhuma personagem. Já os ruídos ouvidos a seguir à narração – o arrote, por exemplo – são diegéticos pois acontecem dentro do mundo da história.

Por vezes, a música e o som podem começar diegéticos e acabar não diegéticos ou vice-versa. Tal acontece frequentemente na mudança de cenas, em que a música, inicialmente diegética, continua a ser ouvida mesmo quando a imagem já se situa num contexto em que ela deixa de fazer parte da diegese, tornando-se então não diegética.

Com tudo isto, ficamos a perceber quais os elementos musicais que fazem com que a música de cinema funciona. Seguidamente, irei abordar mais especificamente como a música no cinema funciona no contexto específico do cinema clássico e neoclássico de Hollywood, pois é neste último que *A Lista de Schindler* se insere.

Capítulo 2 - Música no cinema clássico de Hollywood

No início da década de 30, devido à Grande Depressão, Hollywood passava uma grave crise económica, o que, culturalmente, resultou no despedimento de muitos artistas – músicos, atores e técnicos, entre outros – e em muitos casos no encerramento de estúdios, teatros e salas de cinema. Em 1933, contudo, com a eleição de Franklin D. Roosevelt para Presidente dos Estados Unidos e a sua política de implementação de mecanismos de recuperação e reforma da economia norte-americana, a esperança por dias melhores foi recuperada e os americanos começavam-se a sentir mais confiantes. No cinema não foi exceção: os estúdios voltaram novamente às filmagens (Wierzbicki, 2009, p. 135).

Durante a segunda metade da década de 30, quando a economia começou a reerguer-se, deu-se também um grande desenvolvimento tecnológico trazendo maior qualidade e inovação para o cinema – nas luzes, nas câmaras, nos microfones, etc. A par de Hollywood, várias cidades centrais europeias com estúdios de produção cinematográfica também acompanharam este desenvolvimento tecnológico, que acabou por se tornar numa interação muito próxima. Sobre isto, o crítico de cinema francês André Bazin disse:

Entre 1938 e 1939 os filmes falados, particularmente em França e nos Estados Unidos, atingiram um nível de perfeição clássica como resultado, por um lado, do amadurecimento de diferentes tipos de drama desenvolvidos, em parte, nos últimos dez anos e, em parte herdado do cinema mudo e, por outro lado, da estabilização do progresso tecnológico.²⁰ (Wierzbicki, 2009, p. 136)

Nos anos 70, académicos americanos traduziram a expressão de Bazin “nível clássico de perfeição” em “estilo clássico” de produção cinematográfica, um estilo que, embora tivesse muitos imitadores internacionais, tinha origem em Hollywood (Wierzbicki, 2009, p. 136). Mais tarde, os teóricos de cinema David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson esclareceram este conceito de “clássico” introduzido por Bazin, dizendo que “os filmes de Hollywood adquiriram «todas as características da arte clássica»²¹ (Wierzbicki, 2009, p. 136). O auge do cinema clássico é então normalmente localizado

²⁰ “By 1938 or 1939 the talking film, particularly in France and the United States, had reached a level of classical perfection as a result, on the one hand, of the maturing of different kinds of drama developed in part over the past ten years and in part inherited from the silent film, and, on the other, of the stabilization of technological progress.”

²¹ “Hollywood filmmaking had acquired ‘all the characteristics of a classical art’.”

entre a década de 30 e a década de 60, com o aparecimento de novas técnicas e ideias que levaram a que se estabilizasse esse estilo cinematográfico.

Segundo Bordwell e Thompson no seu livro *Film Art: An Introduction* (2008), esse estilo “é clássico por causa da sua história longa, estável e influente e é de ‘Hollywood’ pois assumiu a sua forma mais elaborada nos filmes de estúdio americanos” (Bordwell & Thompson, 2008, p. 94)²².

Para percebermos o conceito de filme clássico, é indispensável, em primeiro lugar, entender como funciona a sua narrativa. Em termos gerais, narrativa define-se como “uma cadeia de eventos em relações de causa-efeito ocorrendo no tempo e no espaço.” (Bordwell & Thompson, 2008, p. 75)²³. Por outras palavras, a narrativa implica sempre, para que tenha lógica, as noções de tempo, espaço e causalidade, ainda que estes três componentes funcionem de maneira distinta em diferentes sistemas narrativos que o cinema foi desenvolvendo ao longo da sua história.

Na narrativa clássica de Hollywood, o componente da causalidade é central e depende, principalmente, de personagens individuais como agentes causais (“individual characters as causal agents”); causas naturais ou sociais podem afetar a ação, mas a narrativa centra-se nas causas psicológicas pessoais, em especial traços psicológicos e escolhas e decisões individuais (Bordwell & Thompson, 2008, p. 94). Além disso, as motivações, objetivos, desejos das personagens são, em geral, bastante explícitas e claras num filme clássico. Por norma, num filme deste estilo, há ainda uma oposição dramática entre o protagonista e o antagonista, em que este último tenta impedir o primeiro de chegar ao seu objetivo final. Ainda assim, por mais esforço que seja feito, o protagonista acaba normalmente por conseguir o que deseja.

Devido à clareza da causalidade, um típico filme clássico é aquele que não deixa dúvidas quanto à sua narrativa ou ao pensamento e motivações das personagens. Isso não significa que não possam ser filmes cheios de surpresas e *suspense*. Contudo, o mais importante a salientar é que, no final, o filme tende a resolver todas as incertezas que possam surgir no meio do caminho, fazendo com que os espectadores entendam o que aconteceu, como e porquê.

²² “This mode is ‘classical’ because of its lengthy, stable, and influential history, and, ‘Hollywood’ because the mode assumed its most elaborate shape in American studio films”.

²³ “(...) a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space.”

2.1 Música no cinema clássico

Ainda que muitos autores tenham abordado a música no cinema clássico – como por exemplo Kalinak no seu livro *Settling the Score* (1992) -, a formulação mais completa das características do cinema clássico continua ainda a ser, provavelmente, a de Claudia Gorbman no seu livro *Unheard Melodies* (1987). De acordo com esta autora, a música no cinema clássico apresenta sete características fundamentais: 1) invisibilidade; 2) “inaudibilidade”; 3) significante de emoção; 4) pontuação ou sinalização narrativa (“narrative cueing”); 5) continuidade; 6) unidade e 7) quebrar as regras (Gorbman, 1987, pp. 73-91). Há convenções mais complexas que outras, mas cada uma destas tem uma explicação que vou passar a esclarecer.

2.1.1 Invisibilidade

A invisibilidade na música no cinema clássico significa que os materiais físicos responsáveis pela produção da música – como a orquestra ou microfones, por exemplo – não devem estar visíveis. O som e a música devem parecer simples e naturais, simplesmente surgindo sem que ninguém dê conta de onde vêm. Este conceito aplica-se, claro, à música não diegética, cuja origem deve, portanto, ser literalmente invisível (Gorbman, 1987, pp. 73-74).

2.1.2 “Inaudibilidade”

Quanto à inaudibilidade, significa que a audiência não deve ouvir a música de uma forma consciente, ou seja, a música não se deve sobrepor auditivamente ao diálogo, às imagens ou à narrativa, de modo a que o espectador possa focar explicitamente a sua atenção nestes últimos elementos. A música está lá, mas num filme clássico, deve ter um efeito inaudível. Em termos técnicos, o seu ambiente, ritmo e volume devem situar-se num segundo plano em relação aos elementos primários da narrativa (como o diálogo). Para que isto aconteça, a música deve ser apropriada à cena em questão: se a música nos der uma sensação totalmente contrária do que vemos, faz com que o espectador repare de imediato nela, quebrando o seu foco na imagem e na narrativa e pondo em causa, assim, o princípio da inaudibilidade. O pretendido é que a atenção do espectador esteja focada na componente

verbal do filme - diálogo - enquanto a componente musical passa despercebida (Gorbman, 1987, pp. 76-77). Por exemplo, no filme *Casablanca* (1942), com música de Max Steiner, a música “The letters” que acompanha a cena em que Ilsa aponta uma arma a Rick; apesar de a música estar presente, ela não é o elemento cinematográfico que está em maior destaque. O facto de a música ser “inaudível” não significa que não tenha impacto no ouvinte: a sua função é a de ajudar a criar ambiente, enfatizando o que está representado pelas imagens e diálogo. É interessante notar que, neste aspeto em particular, enquanto que na música sinfónica de concerto se espera uma atenção mais focada do ouvinte em relação à música, a música num filme clássico pretende passar despercebida e ser subordinada ao diálogo e imagem.

2.1.3 Emoção

Em termos de emoção, as bandas sonoras dos filmes clássicos devem transparecer ambientes específicos e enfatizar as emoções sugeridas pela narrativa. Através das funções gerais da música para cinema enumeradas por K. Kalinak, já é sabido que uma delas é estabelecer ambiente e criar uma atmosfera, tornando mais cativante uma cena de perseguição, ou mais romântico um encontro entre apaixonados, por exemplo. A música não diegética é, nos termos de Gorbman, um “significante de emoção”, não só pelo facto de representar claramente as emoções expressas pelas personagens do filme, mas também porque clarifica o público de que as personagens estão, de facto, a sentir essas emoções (Gorbman, 1987, p. 79).

2.1.4 Pontuação ou sinalização narrativa (“Narrative cueing”)

O quarto elemento cinematográfico que Gorbman enumera é o “indicador narrativo” e a sua função é dividida em duas partes: referencial – apresentando ao espectador os limites da narração – e conotativo – ilustrando e enfatizando as imagens através do que chamamos associação conotativa.

Quanto à função referencial, a música ajuda-nos a limitar a nossa perceção quanto ao género cinematográfico que o filme tem. Para isto, por norma, a música acompanha os créditos iniciais e aí já podemos entrar no ambiente que será o filme – se será uma comédia ou um romance, por exemplo. Seguidamente, a música ajuda-nos a delimitar o tempo e o lugar e a perceber os sentimentos, motivações e pensamentos das personagens (*point of*

view). Em conclusão, a música não diegética define elementos como o local, tempo histórico e/ou etnias através de referências a música pré-existente que facilmente o público iria associar ao que quer que estivesse a ser representado no ecrã. Através do aspeto associativo falado anteriormente, conseguimos “ouvir” Viena através das valsas de Strauss, ou representar musicalmente a sensualidade de uma mulher com um “smooth jazz” tocado pelo clarinete ou saxofone e ainda situarmo-nos no século XVIII ao ouvirmos um excerto musical de Bach (Gorbman, 1987, pp. 82-84).

A sua função conotativa significa que uma banda sonora clássica ajuda a interpretar o significado da imagem, ou seja, expressa ambientes que, em conjunto com todos os outros elementos que constituem um filme, ajudam a interpretar a narrativa, especificando o que está realmente a acontecer, sem deixar margem para dúvidas. É importante ter em consideração que o objetivo de um filme clássico é, como vimos, que a narrativa seja o mais transparente e óbvia possível, tendo então a música um papel fulcral nesse sentido (Gorbman, 1987, pp. 84-85).

A forma como isto é possível é porque a música tem um enorme poder de influenciar o nosso estado de espírito (*mood*) (Gorbman, 1987, p. 85). Se, por exemplo, num só cenário de guerra nós virmos e ouvirmos essa cena uma vez com uma música cômica e outra vez com uma música mais melancólica, certamente os estados de espíritos e a forma como percebemos o filme nos irão guiar de formas completamente diferentes. Na primeira versão, certamente para um filme cômico de aventura, na segunda para um drama.

2.1.5 Continuidade formal e rítmica

O quinto ponto enumerado por Gorbman refere-se à continuidade formal e rítmica que a música concede a um filme clássico. Neste contexto, a música ajuda a suavizar as discontinuidades provocadas pelas mudanças de cena ou de plano que são visíveis num filme e ainda cria pontes entre cenas ajudando nas transições entre as mesmas (Gorbman, 1987, p. 89).

2.1.6 Unidade

Em geral, a música para filmes não usa formas clássicas da música de concerto, como a forma sonata ou a estrutura da fuga, por exemplo. Essas seriam estruturas muito rígidas e o seu desenvolvimento exigiria muito tempo e uma posição demasiado destacada para a

música em relação aos padrões habituais do filme clássico de Hollywood (Audissino, 2014, pp. 33-34). Consequentemente, a música para cinema teve de desenvolver os seus próprios tipos de estrutura formal. Dado que essa estrutura depende muito do conteúdo da narrativa, não é de surpreender que não se tenha transformado numa forma musical específica. Em vez disso, a música nos filmes clássicos recorre a técnicas e estratégias formais como “tema e variações”, *leitmotif*, *mickey-mousing* e *dialogue underscoring* (Audissino, 2014, p. 34).

Uma das técnicas mais comuns é o *leitmotif*. Por definição, trata-se da associação e/ou identificação de uma personagem, situação ou ideia através de um motivo musical que é repetido e desenvolvido ao longo da narrativa. É fulcral então, não só que se trate de um tema musical recorrente, mas também que tenha uma associação narrativa consistente ao longo do filme (como estar associado sempre à mesma personagem, situação, ideia ou relação entre personagens) (Audissino, 2014, p. 34). Por exemplo, nos filmes *Star Wars* com música de John Williams, sempre que aparece a personagem Darth Vader, ouvimos ouvir a “Marcha Imperial” e, assim, essa música fica associada a essa personagem.

Esta técnica é particularmente importante no cinema clássico. Depois de ter dominado Hollywood no período áureo do cinema clássico (1930-1960), o uso do *leitmotif* tornou-se mais raro nas décadas de 60 e 70. Contudo, foi mais tarde recuperada por realizadores e compositores como Steven Spielberg e John Williams, os quais voltaram ao estilo clássico não só do ponto de vista narrativo e cinematográfico, como também musical. O cinema de Spielberg (com música de Williams) é, por isso normalmente enquadrado no estilo neoclássico de Hollywood.

Uma outra técnica típica dos filmes clássicos é o *mickey-mousing*, uma técnica que consiste em representar musicalmente, com uma perfeita sincronização, os gestos visuais das imagens do filme (Audissino, 2014, p. 34). Esta é particularmente encontrada nas curtas-metragens de *Tom & Jerry* quando, por exemplo, Jerry corre com velocidade e se ouve sincronamente a caixa chinesa ou quando está a nascer um hematoma na cabeça de Tom e se ouve um glissando ascendente nas cordas agudas à medida que esse hematoma cresce. O uso desta técnica não se limita, porém, ao cinema de animação: as bandas sonoras clássicas de Max Steiner, por exemplo, empregam frequentemente este recurso, em filmes como *King Kong* (1933) e *The Informer* (1935).

Por último, os compositores dos filmes clássicos usavam o acompanhamento de diálogo (*dialogue underscoring*), uma prática muito recorrente em que a banda sonora

funciona claramente como música de fundo. O seu objetivo aqui era dar ainda mais emoção ao diálogo, mas sem nos distrair dele. A sua composição é particularmente meticulosa visto que os compositores estudavam o timbre de voz, o volume, etc, para que pudessem compor música que não se sobrepusesse ao diálogo (Audissino, 2014, pp. 35-36).

2.1.7 Quebrar as regras

Por último, a “quebra de regras” a que a autora se refere é que um princípio pode ser quebrado se for em benefício de outro. O título é um pouco enganador no sentido que parece que contrariar as regras é um objetivo em si mesmo, mas não é isso: em certos momentos, certas técnicas podem ter de ser subordinadas a outras ou até deixar de operar para que a música funcione num certo sentido. Por exemplo, quando usamos a técnica de *mickey-mousing* é, muito provavelmente, para esta ser notada, o que acaba por desobedecer à regra da inaudibilidade. A música cinematográfica serve de mediadora entre muitos tipos de contradições textuais e, por isso, é parte integrante dessa oposição. Assim, temos de assumir que as regras mencionadas anteriormente não são de carácter obrigatório e umas podem ter de assumir um papel subordinado em relação a outras em certos momentos (Gorbman, 1987, p. 91).

Em conclusão, é interessante notar que, na realidade, os pontos 3, 4, 5 e 6 já tinham sido discutidos, de algum modo, no capítulo anterior, a propósito das funções gerais do cinema. A questão da emoção é muito parecida com a função de representação das emoções no cinema, certas componentes do *narrative cueing* coincidem com a criação de tempo e de lugar, e o ritmo e a unidade formal são também abordados pelo ritmo nos elementos musicais que dão significado à música cinematográfica. Aqui, para além da invisibilidade e a inaudibilidade que são característicos do cinema clássico, também nos traz o conceito que todas estas funções estão ao serviço de um ideal de clareza e transparência da narrativa. Através das suas técnicas, a música deve encaixar perfeitamente com a narrativa, ajudando a atingir o seu grande objetivo: clarificar as ideias do filme para que não haja margens para dúvidas.

2.2 Estilo “moderno” de música para cinema

No final da década de 1950, podemos começar a sentir uma mudança no estilo clássico de cinema. Consequentemente, a música de cinema teve também mudanças em termos da linguagem, técnica e significado musical, nascendo assim um novo estilo apelidado de “estilo moderno” (Audissino, 2014, p. 57).

Na década de 60, o cinema europeu ganhou destaque em relação ao cinema de Hollywood. Uma das grandes mudanças em relação ao cinema clássico é que a narrativa e a causalidade deixam de ser tão importantes, para passar a dar mais destaque ao estilo e à temática (Audissino, 2014, p. 57). Já não se queriam filmes com ações desenvolvidas através de um pensamento único, direcionado para uma resolução no final e seguindo as relações esperadas de causa-efeito, e esperava-se mais uma representação visual da complexidade do interior psicológico das personagens. Com isto, a música já não necessitava de estar coordenada de forma tão direta com a narrativa, sendo assim largamente abandonadas técnicas como *mickey-mousing* ou o *leitmotif*, por exemplo, em favor de formas menos lineares e mais ambíguas. Por exemplo, em *Hiroshima, mon amour* (1959), um filme de Alain Resnais com música de Giovanni Fusco e Georges Delerue, já não são usados *leitmotifs*, nem sincronismos entre música e ação, precisamente para não enfatizar (de forma redundante) aquilo que já estava dito pelo texto e pelas imagens (Audissino, 2014, p. 59).

O cinema em Hollywood foi extremamente influenciado pelo cinema europeu e consequentemente pela música europeia na década de 60. Alguns dos melhores representantes deste novo estilo foram o italiano Ennio Morricone (1928–2020), apesar de não ter composto só para Hollywood, e os americanos John Barry (1933–2011) e Henry Mancini (1924–94), por exemplo. Uma das transformações desta nova música para cinema foi o facto de se querer dar um maior destaque à música para que a audiência a pudesse escutar de forma mais atenta. Sobre isto, Morricone disse:

A música dá uma sensação de profundidade vertical e dinamismo horizontal, que só é possível se a música estiver rodeada de silêncio. Isto é necessário porque a nossa audição, e consequentemente o nosso cérebro, não conseguem ouvir nem entender muitos sons de origens diferentes em simultâneo. Nunca iríamos conseguir ouvir quatro pessoas a falar ao mesmo tempo. É absolutamente necessário, se o realizador quiser utilizar a música da forma

correta, isolar a música e dar à audiência o tempo necessário para a ouvir da melhor forma.”²⁴ (Audissino, 2014, p. 60)

Assim, tanto Morricone como outros compositores quebram a regra da “inaudibilidade” característica do estilo clássico e colocam a música em primeiro plano.

Por último, a orquestra sinfónica já não é mais a formação instrumental padrão para as bandas sonoras do estilo moderno. A linguagem tornou-se muito mais variada, usando jazz, pop, soul e técnicas composicionais emergentes do século XX como o dodecafonismo ou atonalismo. O objetivo aqui era adotar estilos mais abrangentes e populares para conseguir atrair mais público, especialmente o mais jovem. A música sinfónica não desapareceu completamente, mas foi sem dúvida usada cada vez menos (Audissino, 2014, pp. 61-62).

Para terminar, esta mudança estilística não foi repentina, pois, até meados da década de 60, ainda se ouviam características da música para cinema clássico em vários filmes como *Spartacus* (1960) ou *King of Kings* (1961), com música, respetivamente, de Alex North e Miklós Rózsa. A mudança foi evidentemente sentida e estabelecida a partir de 1965, quando todas ou quase todas estas características mencionadas do cinema moderno começaram a ser utilizadas com mais frequência. O importante é perceber, também, como é que a abordagem neoclássica de John Williams à música cinematográfica se relaciona com o modelo clássico e com o modelo moderno.

2.3 O estilo neoclássico de John Williams

John Towner Williams nasceu em Nova York no ano de 1932. O seu pai era percussionista e, por isso, desde cedo Williams começou a aprender música e a acompanhá-lo nos estúdios de gravação, participando até em algumas dessas sessões. Desde cedo que decidiu dedicar-se exclusivamente ao piano, para tentar alcançar uma carreira como pianista clássico. Assim, teve aulas privadas com o orquestrador de Hollywood e pianista Robert Van Eps, tendo assim o seu primeiro contacto direto com a área da música para cinema. Foi assim que descobriu que tinha uma capacidade fora do vulgar de compor e

²⁴ “Music gives it a sense of vertical depth and horizontal dynamism, which can only be possible if music is surrounded by silence. This is necessary because our hearing, and therefore our brain, cannot listen and understand more sounds of a different nature simultaneously. We will never understand four people speaking at the same time. It is absolutely necessary, if the director wants to consider music in the right way, to isolate music and give the audience the time to listen to it in the best way.”

orquestrar, levando-o a estudar composição e contraponto com Mario Castelnuovo Tedesco.

Poucos anos mais tarde, surgiu uma vaga para pianista no estúdio Columbia Pictures e John ganhou o lugar, entrando assim para o mundo da música no cinema enquanto instrumentista da orquestra. Gradualmente, Williams foi deixando a carreira pianística para começar a trabalhar como orquestrador e maestro para o mesmo estúdio. A grande mudança foi quando recebeu um contrato para trabalhar como compositor num estúdio televisivo. Foi durante este período de balanço entre tocar piano e compor que John teve contacto e aprendeu muito com os grandes mestres compositores da época: Alfred Newman, Dimitri Tiomkin, Franz Waxman e Bernard Herrmann. Esta aprendizagem com os compositores clássicos foi de enorme importância para a formação do estilo neoclássico em que John Williams se insere. Se analisarmos os seus filmes da década de 60, vemos que, em comparação com a maioria dos seus colegas, usam ainda muitas técnicas clássicas (como *leitmotif* ou *mickey-mousing*).

Foi em meados da década de 70, que Williams obteve um grande sucesso juntamente com uma geração de novos realizadores como George Lucas e Steven Spielberg, numa época que se intitulou de “New Hollywood”. Nesta época, a indústria cinematográfica de Hollywood voltou a ganhar um lugar de destaque internacionalmente, mas tornou-se apenas numa parcela de negócios das grandes empresas que atuavam no mercado e consequentemente, a indústria cinematográfica de Hollywood foi gerida por companhias internacionais de entretenimento. Resumidamente, o mais importante era obter lucros. *Star Wars* foi considerado por alguns autores como o primeiro produto baseado nesta nova estética de espetáculo pois teve um grande impacto a nível mundial, conseguindo explorar todas as possibilidades de obtenção de lucros, não só através do filme em si, mas também de todo o *merchandising* associado (o qual obteve mais lucros do que a própria bilheteira). O “New Hollywood” não é propriamente um estilo, mas um determinado período da História do cinema caracterizado por uma transformação industrial, comercial e de estruturas que, abertamente, se inspirou no estilo clássico de Hollywood, imitando-o. Por isso, pode ser rotulado de estilo “neoclássico” (Audissino, 2014, pp. 86-92). O uso do termo “neoclassicismo” no contexto do cinema vai ao encontro do seu significado nas artes em geral, em que designa um movimento cultural que recuperou as formas do passado (neste caso do classicismo) em contraste aos excessos do estilo moderno (Audissino, 2014, p. 117). Assim como noutras manifestações artísticas, o termo neoclássico remete para a

recuperação de características clássicas, o mesmo acontece na música de cinema com John Williams.

Na música, o neoclassicismo foi igualmente a recuperação do passado clássico, ao nível do estilo e das formas, em conjugação com alguns aspetos do estilo moderno, como certas progressões harmónicas e dissonâncias características do século XX. Na música para cinema, em particular de John Williams não foi diferente: ele recuperou, desde logo, técnicas composicionais, a linguagem e os significados e funções da música no cinema clássico. Um exemplo de um filme com banda sonora neoclássica é *Jaws* (1975), em que Williams recuperou as técnicas clássicas de *leitmotif* e *mickey-mousing*, como quando as cordas tocam um glissando ascendente que coincide com um *zoom in* a uma personagem do filme (Audissino, 2014, p. 114). A banda sonora do filme *Os Salteadores da Arca Perdida* é um exemplo claro do uso de *leitmotif*, sendo que um deles é o tema de Indiana Jones. Em todos estes filmes, Williams utilizou música sinfónica com uma linguagem próxima do romantismo tardio, conforme era típico nos filmes clássicos. Mas para Williams, o neoclassicismo não passa simplesmente por reavivar o passado. Na linguagem musical, por exemplo, Williams recuperou o estilo romântico tardio mas este é influenciado também por dialetos do século XX como a atonalidade, acordes de jazz, ou ritmos sincopados, conforme se pode ouvir na banda sonora de *1941* (Steven Spielberg, 1979) (Audissino, 2014, pp. 122-123).

Em conclusão, depois de uma época de mudança do estilo clássico para o estilo moderno, compositores como John Williams recuperaram muitos dos elementos dominantes característicos do classicismo, criando, assim, um novo estilo intitulado neoclássico. Este novo estilo, acompanhado de modernismo com a inclusão de linguagens típicas do século XX, veio a mudar o paradigma do cinema, trazendo uma nova experiência para os espetadores cinematográficos.

Capítulo 3 - Análise da música do filme

3.1 O filme

A Lista de Schindler (1993), de Steven Spielberg, um dos filmes mais distinguidos de todos os tempos. Vencedor de sete Óscares da Academia, incluindo os de melhor filme e melhor realizador, venceu igualmente o melhor filme nos Prémios BAFTA, o melhor diretor e melhor filme dramático nos Globos de Ouro, entre muitos outros.

O filme apresenta a inesquecível e verídica história do enigmático alemão Oskar Schindler (1908-1974), um membro e espião do partido Nazi, mulherengo e especulador de guerra, que salvou a vida a mais de 1100 judeus durante o Holocausto. O filme retrata, assim, o triunfo de um homem que fez a diferença no drama daqueles que, graças a ele, sobreviveram a um dos capítulos mais negros da história da humanidade. A narrativa decorre, então, durante a Segunda Guerra Mundial, num período em que grande parte da Europa se encontra sob domínio do líder nazi Adolf Hitler, cujo objetivo último era eliminar as raças que, a seu ver, eram impuras, assim como os homossexuais e os indivíduos com deficiência.

No início, Oskar Schindler começa por estar ligado ao partido nazi – podemos até ver o seu crachá de ouro ao peito com a cruz suástica. Mas, quando um dia decide acompanhar os soldados nazis numa das suas missões de roubar, maltratar e matar judeus antes de estes serem enviados para campos de concentração, depara-se com uma criança no meio de dezenas de adultos, completamente perdida e desorientada e, perante a situação, o seu lado mais sensível e humano vem ao de cima. Este momento é frequentemente mencionado como a cena da menina do casaco vermelho, visto que, num filme totalmente rodado a preto e branco, o casaco da menina é a única exceção, aparecendo mesmo com cor vermelha. A adição da cor nesta cena ajuda os espetadores a perceber não só o momento como também a motivação que fez com que Schindler mudasse de ideias. A menina de casaco vermelho é, assim, a representação simbólica dos milhões de vítimas judias expostas a massacres inimagináveis. Assim, com a ajuda do seu contabilista judeu Itzhak Stern, Schindler decidiu usar toda a sua fortuna e trunfos – como subornos e/ ou estatuto social – para, disfarçadamente, salvar mais judeus.

3.2 Análise das funções gerais da música no filme

Para analisar a banda sonora do filme, irei começar por observá-la sob o ponto de vista das funções gerais da música no cinema propostas por Kathryn Kalinak. A meu ver, de todas as funções apresentadas pela autora, as que são especialmente importantes em *A Lista de Schindler* são a criação de tempo e lugar e o papel da música na representação das emoções. Outro parâmetro importante, também introduzido no capítulo 1, é a relação entre a música diegética e não diegética.

3.2.1 Cenário de tempo e lugar

Em primeiro lugar, como vimos anteriormente, a música cinematográfica tem a capacidade de criar um cenário de tempo e de lugar, o que nos ajuda a estabelecer um contexto histórico-cultural do filme. Começando pelo tempo/época, sabemos que o filme se passa no início e durante a 2ª Guerra Mundial (1939-1945). Algumas músicas diegéticas deste filme, nomeadamente “Por una cabeza” (00:04:22-00:07:51), “To ostatnia niedziela” (01:56:50-01:56:58) e “Szomorú Vasárnap” (00:03:10-00:04:22), foram compostas muito pouco tempo antes do início da guerra, sendo então exemplos de músicas pré-existentes: as duas primeiras em 1935 e a terceira em 1933. Apesar de auditivamente não conseguirmos, obviamente, precisar com esta exatidão os anos de composição, conseguimos perceber que são músicas que facilmente inseriríamos no século XX. Um dos fatores que nos permite chegar a essa conclusão é a instrumentação, com o uso do saxofone em “Por una cabeza” (00:04:22-00:07:51), indicando-nos que não pode ser uma música muito antiga. Uma outra razão prende-se com o facto de ouvirmos a música alemã de cabaret “Im Grunewald ist Holzauktion” (00:07:52–00:08:27), dando-nos a indicação que só pode ser depois de 1901, visto que este estilo só foi desenvolvido a partir desse ano (“Cabaret”, 2021).

Quanto ao lugar, as músicas diegéticas pré-existentes ajudam-nos a estabelecer um cenário de lugar visto que, por exemplo, no início do filme (00:07:52-00:08:27 e 00:09:13-00:10:11), quando os alemães nazis estão na festa, só ouvimos música popular alemã, o que nos pode dar a sensação de estarmos na Alemanha. Contudo, o primeiro som/música que ouvimos no filme são cânticos em hebraico, usados nas cerimónias judaicas, os quais associamos naturalmente à Polónia. A junção entre os dois tipos de música – a alemã e a judaica - inevitavelmente dá-nos a referência da invasão alemã na Polónia, situando-nos,

assim, no tempo e no lugar do filme. O uso da instrumentação é novamente uma referência, mas desta vez de lugar, visto que o uso do violino e do acordeão está muitas vezes presente na música diegética tocada pelos judeus no filme. O acordeão é um instrumento original da Alemanha (“Acordeão”, 2021) e como os nazis só queriam ouvir música alemã e queriam impor tudo aquilo que era originário do seu país, a música foi representada por um instrumento alemão.

Sobre a música não diegética, esta ajuda-nos a criar uma sensação de lugar, não particularmente da Polónia, mas situa-nos no leste europeu com as músicas “Schindler’s Workforce” (00:17:27-00:29:22) e “Making the List” (02:20:51-02:25:49), por exemplo. O uso da pandeireta (ao qual nós associamos à etnia cigana de países do leste europeu como a Roménia) e o carácter “Bartokiano” e oriental que se sente nestas músicas fazem com que rapidamente a música nos transporte para locais como a Hungria ou a Moldávia. Em conclusão, a música do filme ajuda-nos a criar um cenário de tempo e lugar que nos ajuda a reconhecer um contexto histórico-cultural conhecido por todos. Por nos situar nesse contexto da 2ª Guerra Mundial, quase que podemos fazer uma ligação à parte das emoções, visto que infelizmente já sabemos que foi uma época negra da História da humanidade: ou seja, o cenário de tempo e de lugar aqui evocado traz logo uma carga emocional pesada e negativa.

3.2.2 Representação das emoções

Neste filme, quanto à representação das emoções, a música diegética e a música não diegética têm funções muito diferentes. Ainda que, de acordo com James Buhler, a música diegética não tenha por norma uma função de narração – justamente por ser um elemento da narrativa, não conta a história, mas sim faz parte dela (Buhler, 2001, pp. 40-41) -, penso que seja importante referir que a música diegética em *A Lista de Schindler* representa predominantemente momentos de festejo e de alegria, enquanto que a não diegética é que “faz jus” aos momentos de tristeza, nostalgia, esperança e/ou desespero sentidos pela personagem coletiva do filme, os judeus.

Segundo as palavras do próprio John Williams no texto introdutório da partitura das *Três peças para violino e piano da Lista de Schindler*, “a nobre história do filme, (...) deu-me a oportunidade de criar não só música dramática, mas também temas que refletissem os

aspectos mais sensíveis e nostálgicos da vida dos judeus durante aqueles anos turbulentos”²⁵. À exceção da música pré-existente “La Capricieuse”, Op. 17 de E. Elgar (00:29:29-00:30:33), que tem uma função específica para esta cena em particular do filme (a de tornar a escolha das secretárias num momento cómico, caprichoso e talvez, atrevido), todas as músicas não diegéticas são dolorosas, introspetivas e emotivas, representando os sentimentos dos judeus, que incluem não só o terror e desespero, mas por vezes também esperança, perdão e a conformidade com a situação.

No minuto 00:47:55, por exemplo, podemos ouvir a música “Stolen Memories” de John Williams, na cena em que os soldados nazis ficam com todos os pertences valiosos dos judeus. Aqui podemos ouvir orquestra e vozes, mas a música não tem letra, ou seja, as vozes cantam de boca fechada, como um murmúrio. Começamos por ouvir a melodia nas cordas agudas. Segundos depois entram as cordas graves com uma segunda melodia e as vozes como que a imitar lamentos ou choros, como se fossem as vozes de desespero dentro da cabeça dos judeus, que querem gritar, mas não podem. Com isto, a atmosfera emocional sentida é de extrema dor, aflição e de desespero. Em ligação com as imagens, cria-se um ambiente e uma sensação extremamente incapacitante e dolorosa.

Já na música “Theme from Schindler’s List” (02:26:43-02:29:04) também de John Williams, na cena em que estão a dizer os nomes de quem vai para a nova fábrica de Schindler fora dos campos de concentração, o ambiente emocional é de esperança, de conforto emocional, por mínimo que seja. Musicalmente há uma maior oscilação de dinâmicas para os fortes, o andamento é mais andante, com pequenas oscilações, e as cordas graves tocam também o tema, envolvendo assim praticamente toda a orquestra. Na minha opinião, aqui os fortes e o andamento minimamente mais rápido comparado com alguns anteriores (02:13:45-02:18:20) representam a força e energia que esta nova oportunidade deu aos judeus.

Mais uma vez, não podemos separar a música dos restantes elementos cinematográficos como a narrativa e a imagem e tanto uma como outra são extremamente poderosas visto que ao longo da cena só ouvimos nomes de pessoas a serem salvas (enquanto que antes eram apenas números) e vemos novamente famílias juntas, a abraçarem-se e a sentirem felicidade e um pouco mais de esperança e liberdade. Resumidamente, o andamento mais rápido e a dinâmica mais forte ajudam a representar

²⁵ “The film’s ennobling story, (...) offered an opportunity to create not only dramatic music, but also themes that reflected the more tender and nostalgic aspects of Jewish life during these turbulent years.”

uma cena de maior felicidade, ainda que não seja evidentemente plena.

Como já mencionado anteriormente, é também interessante analisar que no filme temos dois tipos de ambientes claramente distintos: o festivo, alegre e dançante, em oposição ao nostálgico, triste e doloroso. Podemos associar estes dois ambientes a focos de personagens coletivas diferentes: enquanto que a música festiva dançante e alegre está sempre presente nas cenas em que se pretende representar os alemães, a música com ambiente triste e nostálgico aparece quando o foco está nos judeus. Por exemplo, quando no início de filme Oskar se dá a conhecer aos alemães ou quando faz a festa de inauguração da sua fábrica (note-se que nestes momentos ele era o nazi excêntrico e não o salvador de judeus), a música é dançante, animada, muitas vezes em compasso ternário e também em estilo de canção popular, enquanto que quando o foco muda para os judeus, sente-se uma mudança abrupta na expressividade musical. Neste último caso, posso dar o exemplo da música “Schindler’s Workforce”, onde se vê muitos judeus a partirem para os ghettos, a serem despejados das suas casas e a serem roubados. Neste exemplo (00:17:27-00:29:22), o estilo é uma marcha lenta, tocada em registo médio e apesar de se sentir claramente que a música está presente, já não é tão ruidosa quando comparada com a festiva²⁶.

Como vimos anteriormente, por vezes não só a música (e quando digo a música, refiro-me aos elementos musicais que a constituem como a melodia, ritmo, etc) traz um impacto significativo para a cena. Muitas vezes, se não sempre, a letra da música influencia muito a cena e de forma muito direta traduz-nos os sentimentos e emoções da personagem. Neste filme, apesar de a banda sonora ser predominantemente sinfónica, há um momento em que Schindler está em casa, acorda durante a noite e começa a ouvir rádio e a primeira música que ouve é “God bless the child” de Billie Holiday (02:18:21-02:19:35). Como já aconteceu anteriormente no filme com a cena do casaco vermelho da menina, percebemos que Oskar se sente muito afetado emocionalmente quando pensa nas crianças judias. É ao ouvir esta música que decide usar toda a sua fortuna para salvar o máximo de judeus possível, incluindo todas as crianças. Sem dúvida que, já pelo título da canção, percebemos que esta o afetou emocionalmente. A letra da música fala-nos sobre a relação entre as pessoas que têm dinheiro (“The strong get smart”) *versus* as que não têm (“While the weak

²⁶ No gráfico em anexo, dividi todos os momentos em que a mudança de ambiente se sentiu. No gráfico, represento a música diegética a azul, a não diegética de John Williams a verde claro e a não diegética pré-existente a verde escuro. Assim, de forma rápida, é possível ver no gráfico quando há ou não música, a sua origem e as relações que vai estabelecendo ao longo do filme. Em comentários ao lado do gráfico, explicito a justificação das mudanças entre música diegética e música não diegética.

ones fade/ Empty pockets don't ever make the grade”) e que o facto de termos muito dinheiro ajuda a termos muitos amigos à nossa volta (“Money, you've got lots of friends/ They're crowding around the door”), contudo, quando morrermos eles vão desaparecer porque as relações de dinheiro não são verdadeiras (“But when you're gone and spending ends/ They don't come no more/ Rich relations give crusts of bread (...”). Penso que foi esta última parte da canção que despertou Schindler para usar toda a sua fortuna e comprar os judeus para os levar para a sua nova fábrica onde pudessem ser bem tratados e estar a salvo. Curiosamente, na cena anterior a esta, Schindler diz a Stern que tem mais dinheiro do que algum dia conseguiria gastar e, ao ouvir esta música, sente que o dinheiro não é nada e mesmo que se tenha muito dinheiro, é necessário sempre cuidar das crianças (“Mama may have, Papa may have/ But God bless the child that's got his own”).

“Them that's got shall have
Them that's not shall lose
So the Bible said and it still is news
Mama may have, Papa may have
But God bless the child that's got his own, that's got his own
Yes, the strong get smart
While the weak ones fade
Empty pockets don't ever make the grade
Mama may have, Papa may have
But God bless the child that's got his own, that's got his own
Money, you've got lots of friends
They're crowding around the door
But when you're gone and spending ends
They don't come no more
Rich relations give crusts of bread and such
You can help yourself, but don't take too much
Mama may have, Papa may have
But God bless the child that's got his own, that's got his own
Mama may have, Papa may have
But God bless the child that's got his own, that's got his own
He just don't worry 'bout nothing, 'cause he's got his own”

Há assim, claramente, uma dicotomia entre música festiva, por um lado, e música

introspectiva de uma carga emocional muito forte, por outro. Para analisar este e outros elementos de forma mais objetiva, decidi dividir a minha análise em partes iguais de 30 minutos. Como se pode verificar no quadro em anexo, o filme inicia-se com uma oscilação de emoções, mas, depois da cena da menina do casaco vermelho, há claramente uma estabilização emocional representada também na banda sonora. Como já mencionado anteriormente, a música alegre representa o estado de espírito dos nazis, enquanto que a música com uma conotação mais melancólica representa os judeus. Na primeira meia hora, a música é maioritariamente muito festiva, alegre e dançante e acompanha a festa dos judeus e a abertura da fábrica de Schindler; na segunda meia hora, continua a dar-se um destaque aos alemães, mais particularmente a Schindler e suas motivações, bem como à guerra enquanto “máquina de fazer dinheiro”. Aqui a música continua alegre, mas com um ambiente mais sedutor, pois Oskar está acompanhado da sua esposa; contudo aos 47 minutos nota-se uma alteração da emoção para tristeza pois a narrativa muda e centra-se agora nos judeus, característica que dura até aos 01:12:01; a partir da primeira hora do filme, é quando se dá o ponto de viragem das motivações de Schindler (que deixam de ser querer ganhar dinheiro para salvar judeus) e, por isso, é a partir daqui que a música começa a representar as emoções mais melancólicas que contrastam com o início do filme. Assim, nesta terceira meia hora, no início sentimos uma carga emotiva muito negativa com a música “OYF’N Pripetshok”, mas a partir das 01:12:02, o filme muda novamente para a representação da invasão alemã, por isso a música passa a ser novamente alegre. Na quarta meia hora, a partir das 01:37:27, ouvimos uma música que nos transmite esperança dentro do sofrimento e do ambiente musical doloroso e a partir das 01:50:52 até às 02:00:00 há a representação de festa, daí o ambiente e a música voltarem a ser festivas e dançantes. A partir das duas horas há um contraste terrível entre o que está representado nas imagens e a música que se ouve, o que dá a sensação de ironia pois a música que se ouve é calma e descontraída, mas a cena que se vê são os nazis a escolherem e separarem os judeus saudáveis dos não saudáveis. Contudo, é a partir das 02:18:21 que o ambiente musical estabiliza para o de esperança, salvação, nostalgia a partir do momento que Oskar, ao ouvir a música “God Bless the Child”, decide gastar toda a sua fortuna e salvar o máximo de judeus que conseguia. Desde este momento até ao final, a música traz-nos emoções fortes e intensas.

Resumindo, do início até à primeira hora do filme, existe uma variação entre emoções alegres vs tristes e nostálgicas; a partir do momento que Oskar vê a menina de

casaco vermelho a deambular nas ruas, ainda se sente essa variação, pois ainda existem emoções dos dois tipos, mas muito mais escassas e espaçadas (aqui Oskar ainda não está completamente mudado, ao ponto de, por vezes, ainda defender Amon mesmo sabendo que era incorreto; e apesar de ajudar a salvar judeus, continua a ganhar dinheiro através da sua fábrica e a participar em festas nazis). A estabilização emocional dá-se a partir da canção “God Bless the Child”, em que só sentimos esperança e nostalgia dentro de um ambiente doloroso e intenso.

É importante assinalar, por fim, que a partir do minuto 47 é notório que os momentos de ausência musical são recorrentes, deixam estes de existir, para passarmos a ter música quase contínua, aos 02:18:21. Essa ausência musical é muito importante para que depois a música tenha um impacto muito mais forte quando ouvida novamente.

3.2.3 Música diegética e não diegética

Para finalizar, falta abordar a música quanto à sua origem, ou seja, se é diegética ou não diegética. Quanto à música diegética do filme, esta é toda música pré-existente, conforme seria de esperar (em particular num filme histórico). As personagens dançam-na, cantam-na e reagem à sua audição e são também visíveis no filme os instrumentistas a tocar ou o aparelho por onde se ouve a música. Isso acontece, por exemplo, com a música “Im Grunewald ist Holzauktion” (00:07:52-00:08:27) de Franz Meißner e Otto Teich, em que os alemães estão numa festa a dançar esta música, de estilo cabaret, e conseguimos ver a banda a tocar.

Analisando agora a música não diegética, à exceção de “La Capricieuse”, “Marcha Erika”, “OYF’N Pripetshok” e “Yerushalaim Chel Zahav”, todas as outras músicas foram compostas por John Williams. É interessante que duas das quatro que mencionei (“Marcha Erika” e “OYF’N Pripetshok”) têm coro e, talvez por isso, John Williams preferiu escolher música pré-existente, pois dizia que não se sentia confortável a escrever com letra (Audissino, 2014).

Em relação aos dois ambientes emocionais diferentes provocados pela música, também podemos fazer essa diferenciação a partir da música diegética e não diegética, visto que, quando o foco está nos alemães, a música é diegética, mas quando o foco está nos judeus, a música é predominantemente não diegética. Isto faz algum sentido visto que,

sendo um dos papéis principais da música não diegética criar ambiente e sendo o objetivo do filme contar a história de como Schindler salvou judeus, é normal que por vezes a música não diegética represente as emoções e sentimentos de Schindler (como por exemplo em “OYF’N Pripetshok” que é o ponto de viragem de Oskar, quando se apercebe que também está a ser cooperante nas atrocidades alemãs e decide mudar) mas também represente as emoções dos judeus (como a “Stolen Memories” que nos evoca uma atmosfera de tristeza e desespero).

Para além disto, a música diegética tem uma trajetória interessante no ponto de vista da unidade formal. No início, o filme oscila entre música diegética e não diegética; contudo, a partir da cena da menina do casaco vermelho (a 01:08:13), passamos a ouvir muito menos música diegética festiva, para termos um aumento significativo de música não diegética, que se torna cada vez mais predominante no final do filme (ver gráfico em anexo, onde podemos verificar que a cor azul, representando a música diegética, é cada vez mais escassa ao longo do filme). A justificação para isto, a meu ver, tem a ver com o ponto de viragem de Schindler, em que o seu objetivo deixa de ser ganhar dinheiro e estatuto social e passa a ser ajudar a salvar vidas. Como a música não diegética é que a que representa os judeus e as emoções de esperança e de desespero, tinha de haver um ajuste também na banda sonora, pois o foco passa a ser direcionado para eles.

Em resumo, neste filme, salvo raras exceções, a música diegética representa os alemães/nazismo, enquanto que a música não diegética representa os judeus e a nova atitude de Oskar Schindler perante eles. No início do filme, há uma oscilação entre música diegética e não diegética, a qual se prolonga até quando Schindler ouve a música “God Bless the Child” e decide ajudar os judeus a salvarem-se. A partir daí, a música passa a ser simplesmente não diegética pois há muitos momentos narrativos em que se salvam judeus e a música não diegética representa essa salvação e esperança.

Concluindo, as funções e elementos musicais não são independentes, como já referi, são interdependentes. Podemos confirmar isto com os exemplos acima dados em que a origem da música (diegética ou não diegética) ajuda a definir a atmosfera emocional do filme.

3.3 O neoclassicismo na banda sonora de *A Lista de Schindler*

Ainda que seja um filme de 1993, *A Lista de Schindler* insere-se claramente no estilo neoclássico de Hollywood, não só quanto à narrativa, mas também quanto à música. Começando pela narrativa, este filme segue uma narrativa tipicamente clássica, na medida em que é centrada na motivação de uma personagem individual, Schindler, que consegue alcançar todos os seus objetivos no final. Também de acordo com o modelo clássico, ao longo do filme acontecem sempre momentos imprevistos que atrasam o momento final da conquista do desejado. Neste filme, um exemplo onde acontece esse imprevisto é quando, depois de Schindler ter comprado vários judeus para partirem para a sua nova fábrica, o comboio que transportava as pessoas do sexo feminino desviou-se do destino e foi parar a um campo de concentração. Com isto, Schindler teve de novamente lutar para reaver esse comboio perdido, mas no fim conseguiu o que desejava. Quanto ao tempo e lugar, o filme decorre na Polónia na 2ª Guerra Mundial e, talvez por ser um drama verídico (quase tipo documentário), o tempo é contínuo, sem *flashbacks*, por exemplo. Quanto à causalidade, também cumpre o estipulado pelo estilo clássico, na medida que o objetivo foi realizado no final - que neste filme foi a salvação dos judeus - e na medida em que o encadeamento causal das ações no filme se centra nas motivações pessoais da personagem principal. Essa motivação muda a meio do filme, pois no início o desejo de Schindler era ganhar dinheiro, ser famoso e excêntrico sem nenhum arrependimento, mas com a cena da menina do casaco vermelho, há uma mudança notória do seu comportamento e motivação para passar a ser salvar judeus. Esta mudança é apresentada de forma clara e transparente para o espectador, conforme é típico de um filme clássico.

Como vimos, além da narrativa, a música também cumpre um papel de estabelecer o filme no estilo neoclássico. Dos elementos identificados por Claudia Gorbman como característicos da música cinematográfica nos filmes clássicos, vemos que John Williams recuperou alguns e outros não. O primeiro de todos e talvez o mais básico e menos importante foi o da invisibilidade que, penso que mesmo com o aparecimento do estilo moderno não deixou de existir (salvo raras exceções). Este consiste em esconder os elementos materiais responsáveis pela produção do som musical (como micros, etc), em particular quando se trata de música não diegética.

Em segundo lugar, vem o elemento da “inaudibilidade”. Enquanto que no período clássico se procurava que a música estivesse presente mas num segundo plano, subordinada

à narrativa e imagem, penso que John Williams não segue esta convenção em *A Lista de Schindler*. Um exemplo disso é na cena da menina do casaco vermelho na qual ouvimos a música pré-existente “OYF’N Pripetshok” (01:08:13-01:12:01). Apesar de ouvirmos o ruído de fundo da cena, é notório que este foi manipulado para que a música fosse muito mais audível que o ruído; além disso, não há qualquer diálogo, ajudando a colocar a música num plano mais audível. Mais importante ainda é o facto deste filme conter muitos momentos sem música, o que faz com que haja um impacto dramático muito grande quando a música aparece, tornando-se muito mais emotiva e plena de significado (Perlman, 2015). Podemos sentir estes silêncios musicais mais acentuadamente a meio do filme, a partir do minuto 47, mas elas existem ao longo de todo o filme.

Quanto ao terceiro e quarto elementos da lista de Gorbman – representação das emoções e *narrative cueing* – já foram abordados acima a propósito das funções gerais da música no filme (o segundo em relação ao cenário de tempo e lugar, que é uma das componentes, como vimos, da *narrative cueing*). Passo então ao quinto elemento do cinema clássico segundo Gorbman, que é o da continuidade formal e rítmica. Isto significa que a música tem a capacidade de suavizar as ruturas sentidas pela edição ou mudança de plano e cena, e ainda que transporta a atmosfera emocional de uma cena para a outra. Neste filme isto acontece quando, por exemplo, Oskar está em sua casa durante a noite a ouvir a música “God Bless the child” (02:18:21-02:19:35) e o plano muda para outra cena no dia seguinte, mas com música contínua; aqui o que se pretende é que esta passagem não seja muito sentida, transportando-se ainda a atmosfera emocional de uma cena para a seguinte.

Contudo, há um momento em que a música não cumpre esta função de continuidade, sentindo-se claramente uma rutura narrativa, visual e auditiva. Este momento situa-se ao minuto 00:10:11, entre as músicas “Mein Vater War ein Wandersmann” e a Marcha “Erika”. Neste momento, o realizador quis enfatizar o corte e não escondê-lo e eu sinto-o como se fosse um despertar repentino para uma realidade má que ainda não tinha sido abordada no filme, uma chamada de atenção.

Por último, mas não menos importante, foi a recuperação das técnicas que ajudam na unidade formal de um filme. Existem várias, contudo irei apenas abordar o *mickey-mousing*, *dialogue underscoring* e o *leitmotif*. Começando pelo *mickey-mousing*, apesar de Williams usar esta técnica para outros filmes que compôs, como *Harry Potter e a Pedra Filosofal* ou *Os Salteadores da Arca Perdida*, em *A Lista de Schindler* o compositor não usa esta técnica. A meu ver, penso que seja porque esta banda sonora tem a função principal

de criar emoções e não tanto pormenorizar os movimentos do filme, como se fosse um filme de ação em que a energia musical é diferente. Se formos a ver, há muito mais movimento cinematográfico num filme de ação quando comparado com *A Lista de Schindler*, por isso talvez nem houvesse muito para sincronizar música e movimento. Quanto ao *dialogue underscoring*, também não existe neste filme, visto que não há nenhuma música não diegética que esteja a tocar por cima de um diálogo.

O *leitmotif* é outra técnica que se comporta de forma diferente neste filme em comparação com outras bandas sonoras compostas por John Williams. Enquanto que os filmes da saga de *Star Wars*, por exemplo, “são exemplarmente compostos com dezenas de leitmotifs”²⁷ (Audissino, 2014, p. 125), *A Lista de Schindler* só nos apresenta um *leitmotif*, o qual podemos observar na imagem 6. A meu ver, este *leitmotif* não está associado a uma personagem nem a lugar, mas sim a uma situação e emoção que é a de salvação e esperança. Cheguei a esta conclusão pois sempre que este aparece coincide com a salvação de alguém (seja o casal idoso, seja as mulheres judias quando saíram do campo de concentração errado e foram para a fábrica de Schindler, ou quando se ouvia os nomes de quem ia sair dos campos de concentração para ir trabalhar para a nova fábrica) e a esperança de liberdade e sobrevivência que essa segunda oportunidade poderia vir a trazer. A diferença principal que noto entre *leitmotifs* é, sem dúvida, a instrumentação: a primeira vez que aparece surge tocado pelas trompas e violinos, a segunda vez por guitarra clássica; e nas vezes seguintes pela secção das cordas; depois, no fim do filme, é tocado pelo violino solo, enquanto que nos créditos finais aparece no piano. É interessante que quando é um grupo de pessoas a serem salvas, ouvimos sempre uma secção da orquestra a tocar e não um instrumento solo.

Analisando o *leitmotif* do ponto de vista da sua trajetória e distribuição, este está muito pouco presente no início do filme, aparecendo pela primeira vez no minuto 00:17:27 e só voltando a aparecer passada mais de uma hora na cena em que o casal idoso é salvo (01:37:27). Porém, depois da música “God Bless de Child”, pelas razões já mencionadas anteriormente, o *leitmotif* surge várias vezes até ao final do filme, estando presente em quase todas as músicas não diegéticas: em 02:20:51-02:25:49, quando estão a fazer a lista para salvar os judeus; 02:26:43-02:29:04, quando chamam os nomes dos judeus que vão ser salvos; 02:43:42-02:46:15, na chegada das mulheres à nova fábrica de Oskar; 02:56:22-03:02:07, quando os judeus dão uma carta a Schindler a explicar tudo o que fez por eles,

²⁷ “(...) are exemplarily built with dozen of leitmotifs”

tentando em que este fosse salvo; 03:05:13-03:08:51, na cena em que aparecem os judeus a colocarem pedras em cima do túmulo de Schindler, que representa a salvação eterna; e 03:08:52-final, em que nos dá a atmosfera emocional do filme. A justificação que encontro para esta trajetória de escassez inicial e abundância no final do filme é porque este *leitmotif* está associado à salvação e à esperança e, sendo um filme neoclássico, a narrativa tende a atrasar a resolução narrativa (salvação dos judeus): por isso, como só há salvamentos no final do filme, o *leitmotif* também só pode surgir quando isso é representado na narrativa (ver figura 4). Outra justificação para o *leitmotif* só aparecer no final é uma técnica tipicamente usada por John Williams que se chama “gradual disclosure of the main theme”. Esta técnica está associada a funções macro emotivas e consiste em apresentar o tema principal gradualmente ao longo do filme, numa forma de fragmentos melódicos cada vez mais longos, adiando assim a exposição completa do tema principal para mais tarde, num ponto estratégico da narrativa (Audissino, 2014, p. 126). Neste caso, a primeira vez que ouvimos o tema principal é quando estão a fazer a lista de quem vai para a nova fábrica de Schindler (02:20:51-02:25:49), o que coincide com o primeiro momento de salvação em massa dos judeus, salvamento este que poderia contrariar a extinção do judaísmo. Por estas razões, este é, para mim, o ponto estratégico da narrativa, especificando a associação deste *leitmotif* às imagens.

Ainda sobre o *leitmotif*, mais precisamente sobre as diferentes instrumentações utilizadas, impõe-se a questão: que efeito tem o violino quando aparece no final? Antes de responder a esta pergunta concretamente, penso que é preciso analisar brevemente o uso do violino no filme.

O violino em *A Lista de Schindler* tem uma posição de destaque. Em primeiro lugar, está constantemente presente em quase toda a banda sonora, seja na música diegética ou não diegética. Talvez por o violino ser normalmente visto como o instrumento mais expressivo e lírico da orquestra (Kalinak, 2010, p. 14), neste filme em particular ganhe o papel principal de expressar sentimentos e emoções muito fortes. Por último, com a recuperação do uso do estilo romântico tardio, seria de esperar que as cordas, e em particular o violino, fossem muito utilizadas na banda sonora, visto que a secção orquestral por norma mais expressiva e mais utilizada no romantismo é, sem dúvida, a das cordas (como podemos ver em exemplos como o 2º andamento da 7ª Sinfonia de Beethoven ou o *Adagio non Troppo* da 2ª Sinfonia de Brahms).

A cena em que ouvimos o violino a tocar o tema principal do filme é quando os

judeus sobreviventes estão a prestar uma homenagem a Oskar no seu túmulo. Esta cena está carregada de simbolismos, visto que no judaísmo é tradição colocar-se pedras em cima das sepulturas daqueles que já não fazem parte da vida terrena, homenageando o pós-vida, que é encarado como algo sagrado e eterno. Este hábito significa também que aquela pessoa foi lembrada e que as suas memórias estão guardadas, utilizando-se pedras, pois, ao contrário das flores, por exemplo, são duradouras como o amor por essa pessoa (Lafuente, 2016).

Na minha opinião, o violino é utilizado como solo nesta cena pois representa a salvação de Schindler enquanto indivíduo único, indo assim ao encontro da ideia de que quando é salva uma pessoa, ouve-se um instrumento, mas quando é salvo um conjunto de pessoas, uma personagem coletiva, ouve-se uma secção orquestral. O violino, para além de ser um instrumento lírico e ultra-expressivo, é dos instrumentos mais agudos da orquestra e a combinação destes dois elementos faz com que a mensagem de gratidão e agradecimento pelo que Schindler fez pelos judeus chegue até ele. No início da música, podemos ouvir o tema no registo médio grave do violino, mas depois deste ser apresentado, o tema aparece sempre tocado uma oitava superior. A meu ver, esta subida de registo funciona como uma ligação ao céu, à eternidade, ou seja, à salvação eterna. Simbolicamente, associamos a morte ao “ir para o céu”, e esta subida de registo pode também ser encarada como o elevar da alma de Schindler ao céu, levando uma mensagem de esperança simbólica a todos aqueles que partiram.

Para além disto, o instrumento que mais apresenta a cultura musical judaica é, sem dúvida, o violino, representado por violinistas como Isaac Stern, Yehudi Menuhin, David Oistrakh ou Itzhak Perlman. Mesmo em composições eruditas, o violinista e compositor judeu Ernest Bloch utilizou também o violino para fazer referência à cultura judia, como por exemplo em *Baal Shem* (1923). Posto isto, é do conhecimento comum que o violino faz parte da identidade musical judia e há ainda quem defenda que este foi inventado pelos judeus (Estrin, 2009).



Figura 4 – *Leitmotif* que representa a salvação

Em conclusão, John Williams recuperou os valores do classicismo para um filme que também tem características clássicas. Contudo, Williams distancia-se de várias características típicas do cinema clássico: recusa da inaudibilidade, ausência de *mickey-mousing* e *dialogue underscoring* e a utilizar apenas um *leitmotif*. Não quer isto dizer que não se enquadra numa banda sonora clássica, mas sim que em comparação com *Star Wars* ou *Os Salteadores da Arca Perdida* (que podem ser filmes considerados “hiperclássicos” por usar em exagero os elementos clássicos de um filme (Audissino, 2014, p. 127)), este filme tem uma estrutura musical menos clássica.

Conclusão

O propósito desta dissertação, que passava pelo estudo da banda sonora de *A Lista de Schindler*, acabou por ter um interesse acrescido depois de estudadas as funções gerais do cinema e o neoclassicismo subjacente a John Williams. Isto porque o trabalho acabou por tomar outras direções que não só o estudo individual do violino no cinema, visto que não é só a instrumentação que dá significado emocional a um filme, estando antes interligada com vários outros elementos musicais.

A maior relevância deste estudo para mim foi, sem dúvida, explorar uma área e estilo musical até então pouco conhecida e poder conjugá-la com outra arte que tanto me fascina, o cinema. Ao realizar este trabalho, consigo imaginar a aplicabilidade que este tema possa ter no futuro, tanto ao nível da performance musical, como da educação através e pela arte, como na apresentação e análise de vários concertos sobre bandas sonoras. O intuito deste mestrado, para mim, é esse mesmo: usar um tema que o mestrando deseja explorar e que, mais tarde, o possa ajudar a desenvolver projetos integrantes no mundo do trabalho.

Na minha opinião, para tornar este estudo mais conclusivo e menos subjetivo, faltou talvez analisar a comparação entre diferentes instrumentos através, por exemplo, de questionários em que as pessoas viam as imagens, mas ouviam o tema tocado por outros instrumentos. A análise das respostas a esses questionários poderia ter-me dado dados mais concretos sobre o efeito emocional do violino no filme, ou até trazer uma ambiguidade de opiniões que poderiam ser também alvo de discussão. Quem sabe, este pode ser um ponto para eu ou alguém interessado estudar mais tarde.

No fundo, a parte mais interessante do trabalho foi, para mim, a que mais desafios ofereceu: o significado das emoções e do violino. Foi, aliás, neste ponto que senti as maiores dificuldades, tanto na análise das emoções proporcionadas pela música, como na justificação do uso do violino nesta banda sonora em particular. Ainda que a ajuda tenha sido muita, as decisões acabam sempre por ser da responsabilidade do autor do trabalho, o que pode trazer disparidades de opiniões pois houve, com certeza, coisas menos bem conseguidas. Apesar das falhas, este trabalho foi, para mim, um desafio positivo, na medida em que entendo ter desenvolvido e aprendido um leque de questões que sempre quis ter resposta, nas várias vertentes que espero a partir deste momento poder começar a trabalhar mais.

Por fim, espero que o/a leitor/a seja capaz de terminar a leitura deste trabalho e encontrar algumas respostas e orientações para poder um dia também ele próprio responder e analisar as suas próprias perguntas. Concluindo, espero desde já que este constitua um contributo importante para o estudo deste estilo musical e outros filmes e bandas sonoras do compositor, bem como de outros realizadores.

Bibliografia

- American Film Institute. (s.d.). Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=tJY516I253c&t=213s&pbjreload=101>
- Audissino, E. (2014). *John Williams's Film Music*. London: The University of Winsconsin Press.
- Balkwill, L.-L., & Thompson, W. (1999). A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 17(1), 43-64.
- Bonds, M. (2014). *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford: Oxford Music Press In.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: Mc Graw Hill.
- Brown, R. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press.
- Buhler, J. (2001). Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film. Em K. Donnelly, *Film Music: Critical Approaches* (pp. 39-61). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Carroll, N. (1996). *Notes on Movie Music*. New York: Routledge.
- Estrin, E. (20 de Agosto de 2009). Did Jews invent the violin? *Did Jews invent the violin?*
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies*. United States of America: Indiana University Press.
- Kalinak, K. (2007). *How the West Was Sung: Music in the Westerns of John Ford*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Kalinak, K. (2010). *Film Music - A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kassabian, A. (2000). *Hearing film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
- Lafuente, L. (16 de agosto de 2016). *Mega Curioso*. Obtido de <https://www.megacurioso.com.br/artes-cultura/108608-por-que-judeus-muitas-vezes-colocam-pedras-sobre-os-tumulos.htm>
- Meyer, L. (1956). Emotion and Meaning in Music. *The Christian Scholar*.
- Moreira, D. (Realizador). (2020a). *Música e cenário de tempo e lugar* [Filme].
- Moreira, D. (Realizador). (2020b). *Música, ambiente e emoções* [Filme].
- Moreira, D. (Realizador). (2020c). *Ritmo e continuidade* [Filme].
- Neumeyer, D. (2014). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Perlman, I. (30 de Abril de 2015). A John Williams Celebration.
- Prendergast, R. (1977). *Film Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. New York: Norton & Company.
- Wierzbicki, J. (2009). *Filme Music: A History*. New York/London: Routledge.
- Wikipédia. (28 de agosto de 2020). Obtido de <https://pt.wikipedia.org/wiki/Acorde%C3%A3o>
- Wikipédia. (15 de janeiro de 2021). Obtido de [https://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret#German_\(from_1901\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret#German_(from_1901))

Anexos

Quadro analítico do filme

| Tempo | Música | Autor | Orquestração | Carácter expressivo da música | Leitmotif | Ruído de fundo | Música diegética ou não diegética | Contexto no filme |
|-------------------|---|---------------------------------|---|--|-----------|---|---|---|
| 00:00:39-00:01:24 | Salmos | | Voz a cappella | Rezar em hebraico | | NÃO | DIEGÉTICA | Acender de uma vela dá início a uma celebração do Shabbat. Grupo de judeus reunidos à mesa enquanto uma vela queima e do seu fogo fica um fio de fumo que nos conduz até ao fumo de uma chaminé de um comboio. TEM COR |
| 00:03:10-00:04:22 | Arranjo instrumental da canção “Szomoni Vasárnap” | Rezső Seress | Violino, acordeão e piano | Nostalgia | | SIM: o ruído da máquina de escrever no início quase entra na música | Começa por ser NÃO DIEGÉTICA mas passa para DIEGÉTICA; mudança no foco e qualidade do som, em sincronização com o corte que separa os planos e as cenas | Enquanto Oskar Schindler se prepara para a festa. |
| 00:04:22-00:07:51 | Tango “Por una cabeza” | Carlos Gardel e Alfredo Le Pera | Violinos, percussão, piano, contrabaixo, saxofone | Carácter mais animado, em contraste com o exemplo anterior. | | SIM | DIEGÉTICA - o volume da música vai aumentando ou baixando durante a entrada em diferentes divisões do edifício | Enquanto Schindler entra na festa e analisa quem está na festa |
| 00:07:52-00:08:27 | “Im Grunwald ist Holzauktion” | Franz Meißner e Otto Teich | Orquestra, vozes masculinas | Cada vez mais animado (em oposição com o excerto mais introspetivo de Schindler ainda em casa) | | SIM | DIEGÉTICA | Continuação da festa e dança/ cabaret |
| 00:08:28-00:09:12 | ? | | Orquestra | Neste excerto, a música torna-se nostálgica, introspetiva, em contraste com a anterior e a seguinte. Devido à narrativa, o carácter musical muda drasticamente | | SIM | DIEGÉTICA | Enquanto falam de negócios que vão fazer com os judeus. |
| 00:09:13-00:10:11 | “Mein Vater War ein Wandersmann” | | Orquestra | Animada. Um género de hino ou música popular. | | SIM | DIEGÉTICA | Ambiente festivo, todas as pessoas a cantar e a brindar |

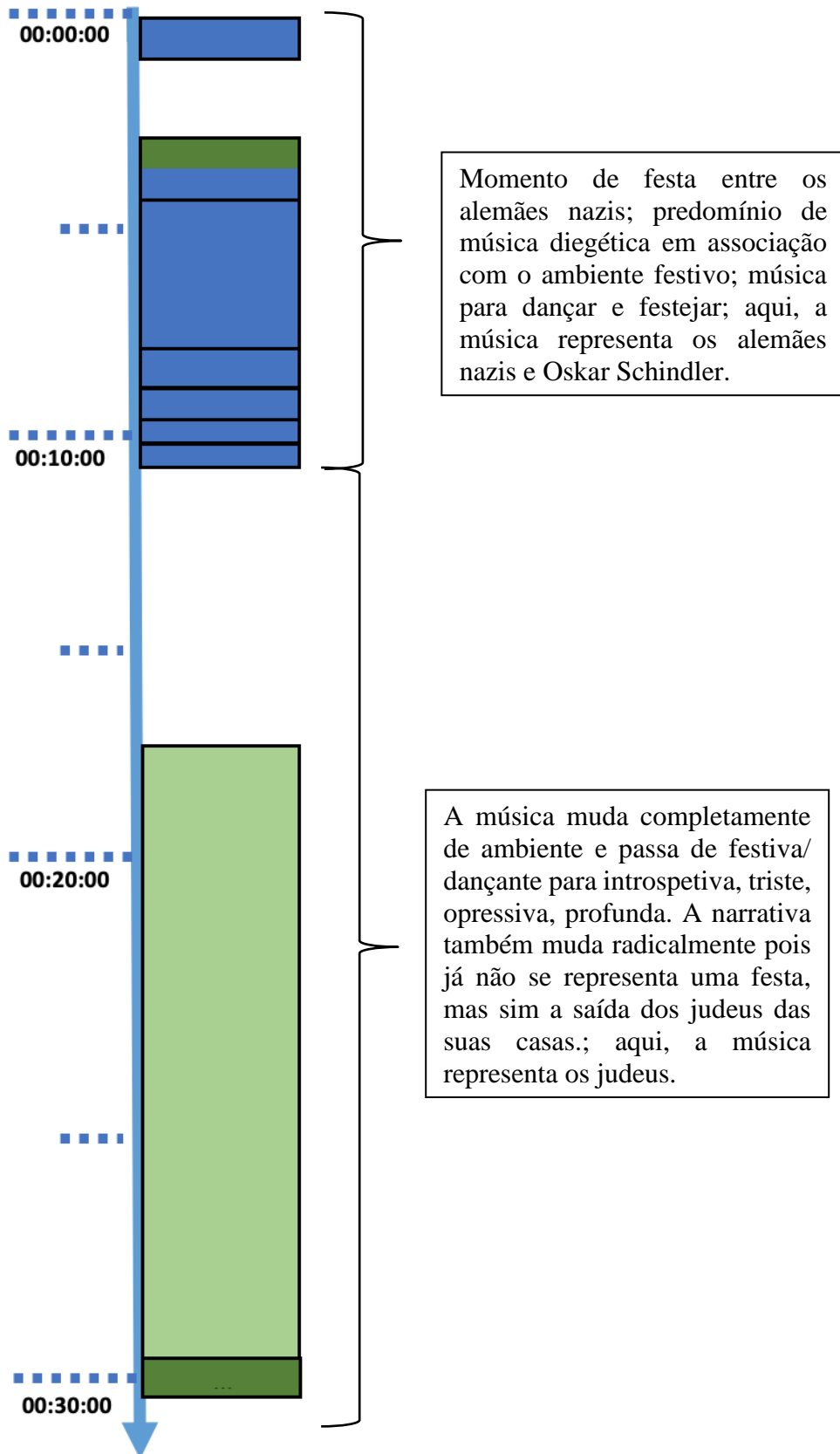
| | | | | | | | | |
|-------------------|---|-------------|--|--|---|-----|---|--|
| 00:10:12-00:10:49 | Marcha “Erika” (Auf der Heide blüht ein Kleiness Blümelein) | Herms Niel | Vozes masculinas a capella | Marcha, vertical, rígida; barulho dos pés a marchar marca a pulsação da marcha | | SIM | DIEGÉTICA | Tropas a entrar em Cracóvia |
| 00:17:27-00:29:22 | Schindler's Workforce | J. Williams | Orquestra (no início tema principal do filme com trompas e violinos, só melodia; só entra segunda voz a partir dos 00:18:11); a partir de 00:19:09 é uma orquestração do tema “Jewish Town (Krakow Ghetto – Winter '41)” de John Williams para violino e orquestra e a melodia é tocada pelos sopros | No início, nostálgica, triste, introspectiva. Na mudança torna-se uma marcha, oriental, deixa de ser triste para dar um caráter de luta, coragem; sensação de seguir em frente; 1-lenta (como a marcha dos judeus), grave, em piano; 2-Pandeireta dá a sensação de uma marcha lenta; 3-Começa a ter um andamento andante, mais alegre quando ele começa a recrutar as pessoas para a fábrica (clarinete); 4-a música dá uma sensação de unidade com a descontinuída de provocada por tantas mudanças de plano; | 1 | SIM | NÃO DIEGÉTICA; primeira vez que aparece música não diegética e uma música tão longa | Último dia para a entrada do ghetto, muitos judeus a entrarem, nazis a roubarem aos judeus |
| 00:29:29-00:30:33 | “La Capricieuse”, Op. 17 | E. Elgar | Arranjo de J. Heifetz para violino e piano; | Virtuosa, giocosa, alegre, romântica, lírica, “capricho”; ouvir uma música rápida em contraste com a lenta anterior, cria um efeito cômico (desanuviando o ambiente tenso anterior) e prepara a mudança para uma nova cena | | SIM | NÃO DIEGÉTICA | Enquanto Schindler entrevista as possíveis secretárias; era um mulhengo e estava a escolher não pelas suas habilitações, mas sim pelas suas qualidades físicas enquanto mulher |
| 00:30:34-00:31:01 | | | Piano solo | Estilo música ambiente | | SIM | DIEGÉTICA | Enquanto Schindler dá uma festa de luxo de abertura da fábrica |

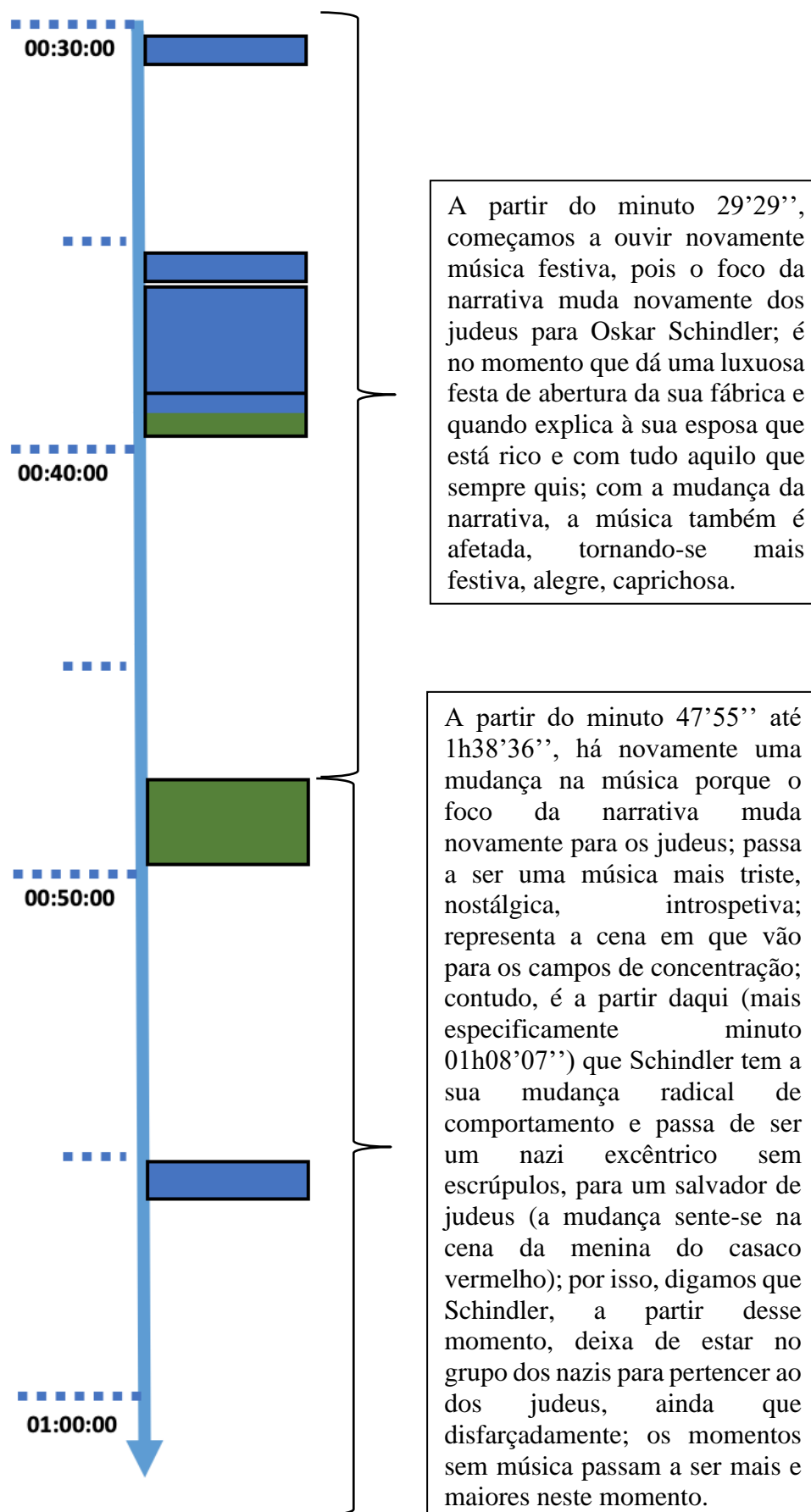
| | | | | | | | | |
|-------------------|--|---------------------------|--|--|--|-----|---|--|
| | | | | | | | | “Deutsche Email Fabrik” que liga claramente à primeira cena do filme, em que tínhamos também música festiva diegética. |
| 00:35:40-00:36:08 | Arranjo instrumental da canção “Szomorú Vasárnap” | Rezső Seress | Violino, piano, percussão (violino em destaque) | Curto tempo, música ambiente | | SIM | DIEGÉTICA | Jantar |
| 00:36:10-00:38:04 | | | Orquestra (violinos em destaque) | Música romântica; música ambiente; claramente há uma mudança de ambiente musical, talvez também pela conversa se ter tomado mais “sonhadora”/ nostálgica; há claramente um lado muito mundano na música do filme, representando uma certa faceta da vida de Schindler. | | SIM | DIEGÉTICA | Continuação da conversa e a conquistar a mulher; |
| 00:38:05-00:39:19 | | | Orquestra | Dança, valsa | | NÃO | DIEGÉTICA, mas depois fica NÃO DIEGÉTICA com diminuendos e crescendos | Quando dança com a esposa, quando estão juntos em casa e na sua despedida |
| 00:47:55-00:49:55 | “Stolen Memories” | J. Williams | Orquestra e vozes; orquestração do tema para violino e orquestra de John Williams “Remembrances” | Cordas (violinos) fazem melodia, graves também, vozes imitam “lamentos”; grande contraste com as músicas festivas | | SIM | NÃO DIEGÉTICA | Quando estão a esvaziar as malas |
| 00:55:40-00:56:35 | Rezar | | Voz | | | SIM | DIEGÉTICA | Judeu a rezar hebraico enquanto o nazi fazia o seu discurso |
| 01:08:13-01:12:01 | “OYF’N Pripetshok” (música pré-existente do filme “Billy Bathgate” (1991)) | Mark Isham e Nacht Aktion | Piano e coro infantil (fazer ligação com a imagem da menina de casaco vermelho, é a única criança que aparece na imagem) | Emotiva; usa música pré-existente | | SIM | NÃO DIEGÉTICA | Entrada da menina com o casaco vermelho (expressivo, emocional, poético); TEM COR ; judeus a irem para os campos de concentração, a saírem do gueto, inocência; a cor e a música infantil é que |

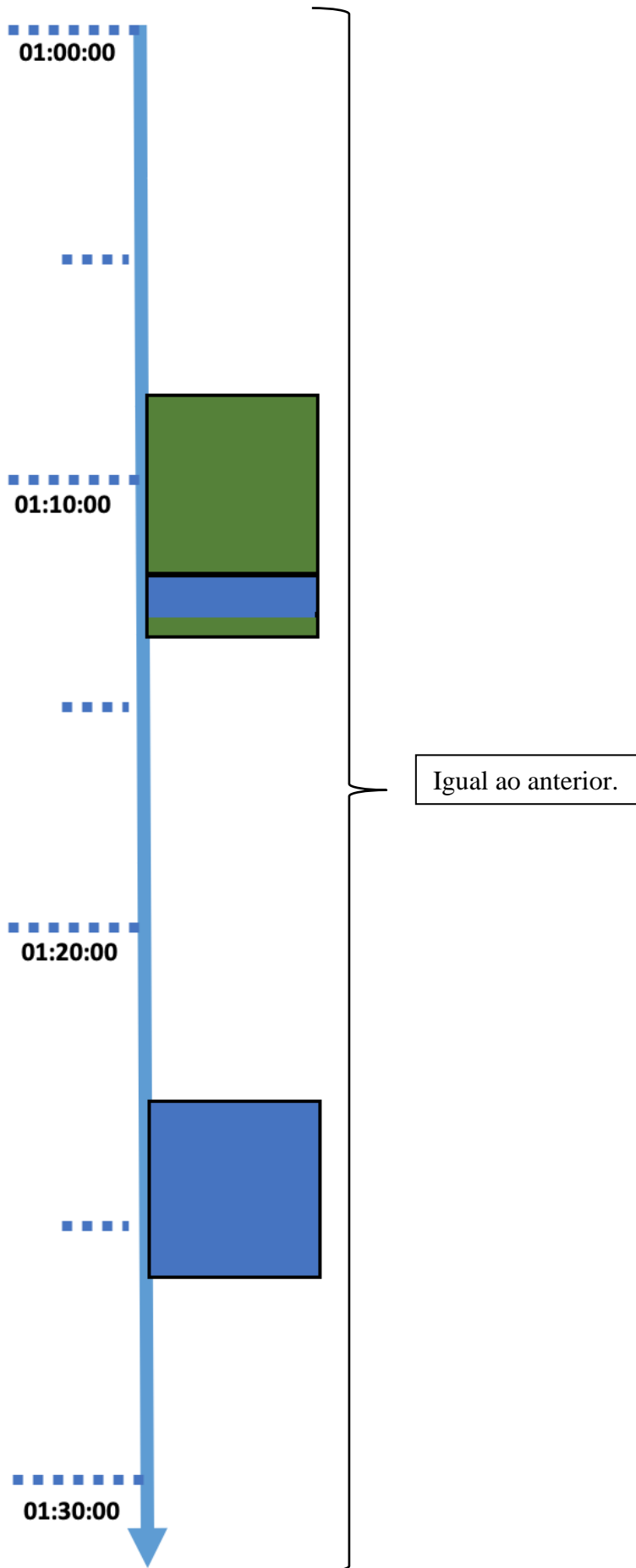
| | | | | | | | | | |
|-------------------|--|----------------|---------------------------------------|---|---|--|---|---|---|
| | | | | | | | | nos chamam a atenção para a criança | |
| 01:12:02-01:13:18 | English suite n2 | J. S. Bach | Piano | | | | SIM (quase que os tiros entram na música, fazendo-se sentir parte dela) | Começa DIEGÉTICA e fica NÃO DIEGÉTICA (em fade out) | Soldado Nazi a tocar num piano; Bach, por ser alemão e querer mostrar o patriotismo do soldado e ao mesmo tempo na narrativa, o outro soldado a dizer que era Mozart, sente-se que os soldados estão a defender um país mas por uma causa errada, pois nem conhecem suficientemente bem o mesmo |
| 01:23:06-01:26:02 | | | Violino, acordeão | Dançante; festivo; em ternário (3/8) | | | SIM | DIEGÉTICA | Festa |
| 01:37:27-01:38:36 | “Stolen Memories” (parte final) | J. Williams | Guitarra clássica e orquestra | Emotivo, triste | 1 | | SIM | NÃO DIEGÉTICA | Quando estão a trazer o casal idoso para a fábrica |
| 01:50:52-01:51:04 | Salmos judeus | | Voz feminina | | | | SIM | DIEGÉTICA | Casamento judeu; outra dimensão da música no filme, ligada aos rituais judaicos (tal como no início do filme) |
| 01:51:05-01:55:14 | Canção polaca “Milośc ci Wszystko” (love forgives all) | Henryk Wars | Voz feminina, violino, piano | Música ambiente | | | SIM | DIEGÉTICA | Começa no piano e continua com a cantora e depois outra vez no rádio |
| 01:55:46-01:56:04 | Improvisação | | Violino, acordeão | | | | SIM | DIEGÉTICA | Durante a festa de aniversário |
| 01:56:50-01:56:58 | “To ostatnia nadzieja” | | Violino, voz, acordeão | | | | SIM | DIEGÉTICA | Depois de Oskar beijar a judia |
| 02:00:17-02:03:00 | “Gute Nacht Mutter” | | Voz masculina, orquestra | Ironia (Contraste terrível entre o aconchego da música e a situação humilhante retratada) | | | SIM | DIEGÉTICA | Enquanto obrigavam os judeus a correrem nus para ver quem era saudável – nos altifalantes dos campos; |
| 02:03:05-02:05:00 | “Mamatschi (ou Mamatshi, Kauf mir ein Pferdchen)” | | As crianças cantavam, voz e orquestra | | | | SIM | DIEGÉTICA | Nos altifalantes, enquanto as crianças saíam dos barracões/ esconderijos para dentro dos camiões |
| 02:13:45-02:18:20 | “Immolation (with our lives, we give life)” | J. Williams | Orquestra e coro (cordas) | Dolorosa, lamento, “mahleriana” | | | SIM | NÃO DIEGÉTICA | Quando caíem as cinzas pela cidade e quando estão a trabalhar como escravos e a enterrar os mortos e a queimar os ossos; |
| 02:18:21-02:19:35 | “God bless the child” | Billie Holiday | Ensemble jazz e voz feminina | Junto das imagens, parece quase uma chamada | | | SIM | DIEGÉTICA e passa para NÃO DIEGÉTICA | Quando Oskar acorda a meio da noite e decide comprar os |

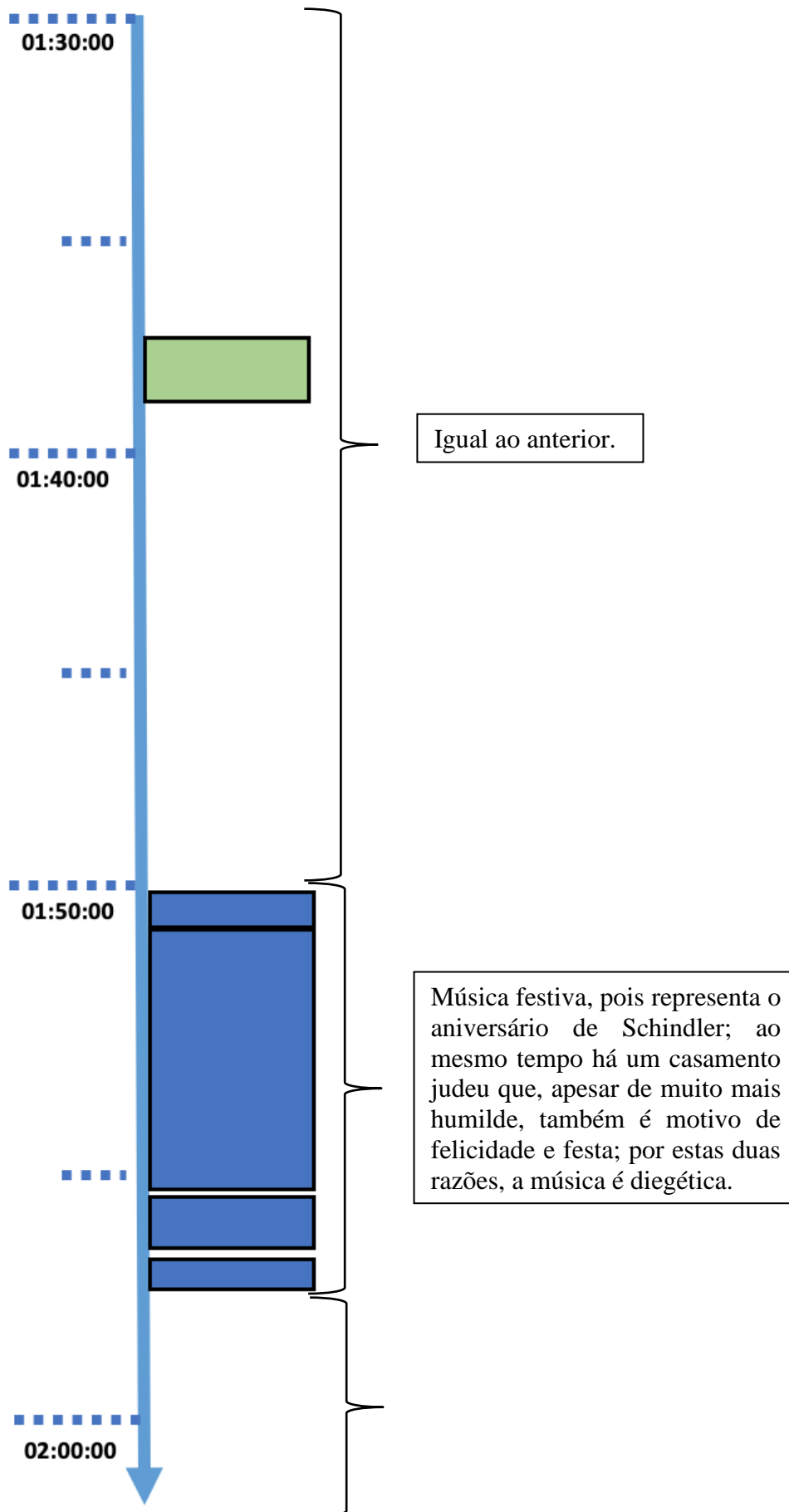
| | | | | | | | | |
|-------------------|--|-------------|---|--|---|---|---------------|--|
| | | | | de atenção, uma retrospectiva | | | | judeus prisioneiros de Goeth |
| 02:20:51-02:25:49 | “Making the list” | J. Williams | Violino, orquestra (Uso muito saliente das cordas também aqui) | Intensa expressividade e, carácter “bartókiano”, oriental, leste da europa | 1 | SIM | NÃO DIEGÉTICA | Fazer a lista para salvar os judeus |
| 02:26:43-02:29:04 | “Theme from Schindler’s list” | J. Williams | Orquestra | | 1 | SIM | NÃO DIEGÉTICA | Quando chamam os nomes de quem vai “ser salvo” |
| 02:34:17-02:38:03 | “Auschwitz – Birkenau” | J. Williams | Violino solo e orquestra | Carácter oriental, doloroso, profundo, uso de muito <i>reverb</i> | | SIM | NÃO DIEGÉTICA | Enquanto as mulheres estão em Auschwitz a cortar o cabelo e a ir para o banho e desinfeção |
| 02:43:42-02:46:15 | “Theme from Schindler’s list” | J. Williams | Orquestra e violino | Esperança, dor, nostalgia | 1 | SIM (Quase não se ouve nenhum ruído de fundo, especialmente no início, ajudando a colocar a música em primeiro plano) | NÃO DIEGÉTICA | Chegada as mulheres à terra natal de Oskar |
| 02:46:22-02:47:00 | Salmos | | Vozes | | | SIM | DIEGÉTICA | Missa |
| 02:49:13-02:50:15 | Orações em hebraico | | Vozes | | | SIM | DIEGÉTICA | Preparação para o Sabbath (igual ao início do filme com a vela – e a vela tem cor) |
| 02:54:41-02:55:29 | Salmo | | Vozes | | | SIM | DIEGÉTICA | Rezar pelas vítimas do holocausto |
| 02:56:22-03:02:07 | “I could have done more” | J. Williams | Orquestra (as cordas não são tão centrais aqui, o tema é apresentado pelas madeiras, mas mais tarde também por violino) | Nostálgica | 1 | SIM | NÃO DIEGÉTICA | Cena dos trabalhadores a darem a carta a Oskar e o anel de ouro |
| 03:02:55-03:05:13 | “Yerushalaim Chel Zahav” (Jerusalem of Gold) | Hana Tzur | Guitarra e coro | Esperança | | SIM | NÃO DIEGÉTICA | Quando os libertados foram para a nova cidade |
| 03:05:13-03:08:51 | “Theme from Schindler’s list” | J. Williams | Orquestra e violino | | 1 | NÃO | NÃO DIEGÉTICA | Judeus a prestarem homenagem no túmulo de Schindler |
| 03:08:52-final | “Theme from Schindler’s list” (reprise) | J. Williams | Piano e orquestra | | 1 | NÃO | NÃO DIEGÉTICA | Final do filme |

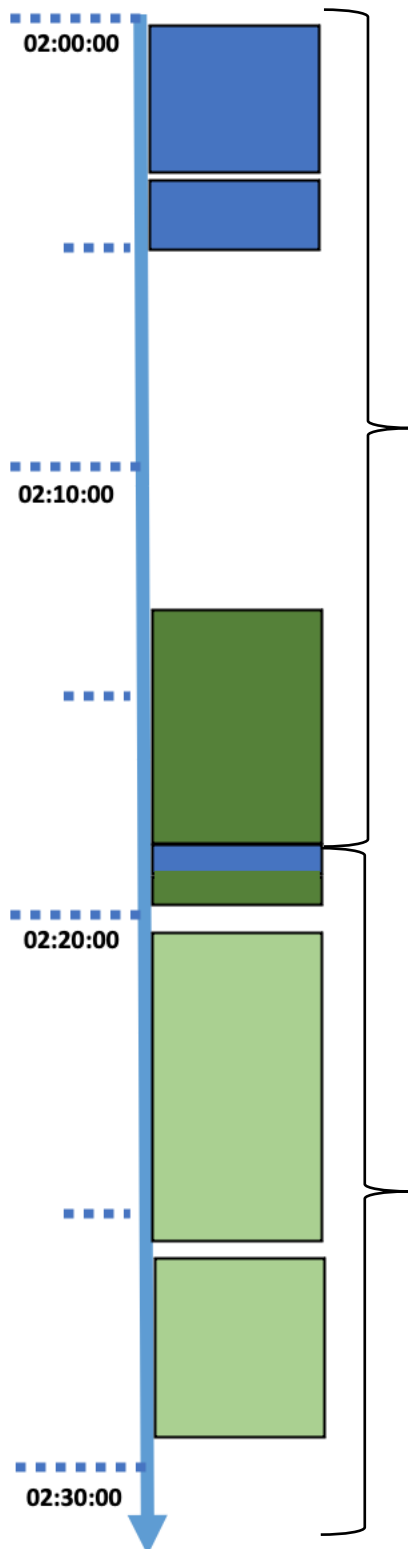
Gráfico analítico do filme





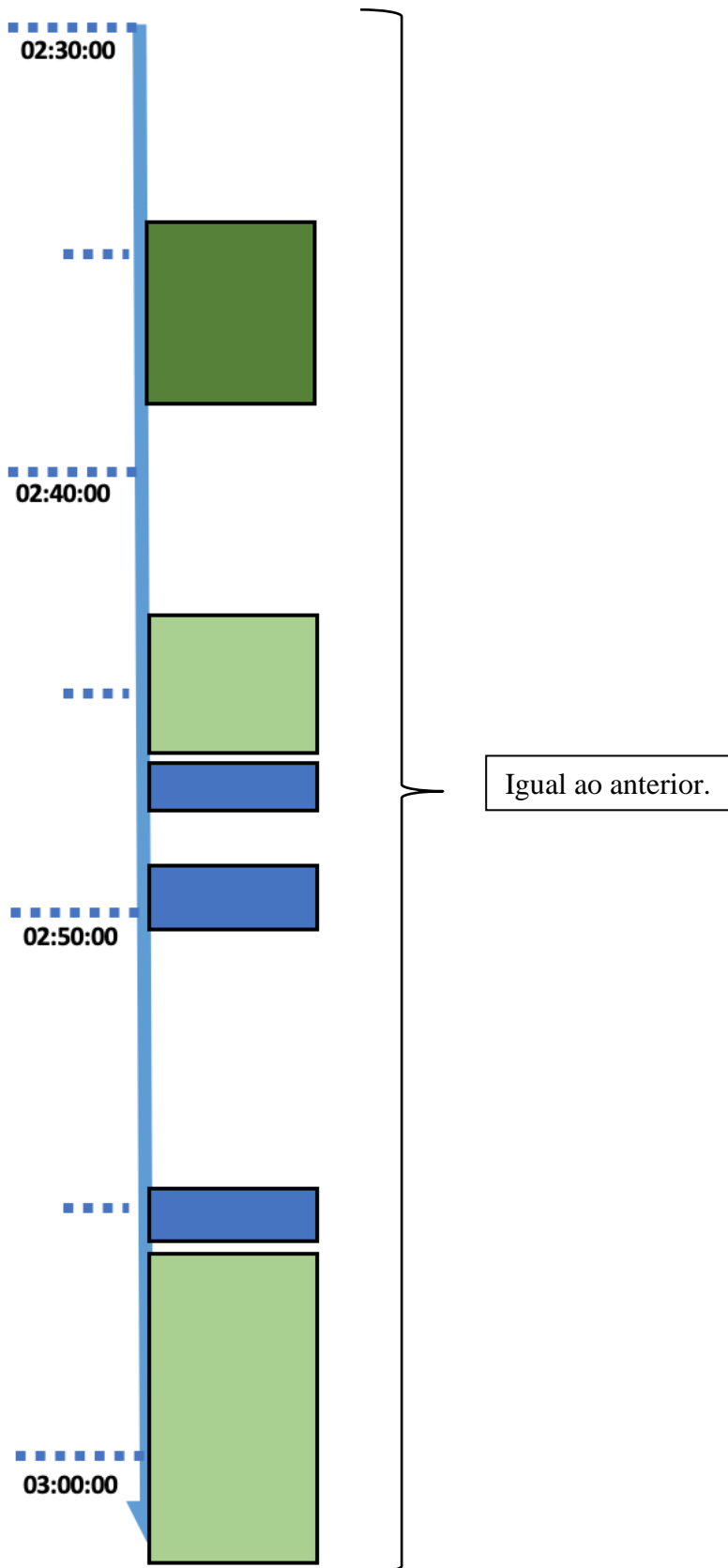


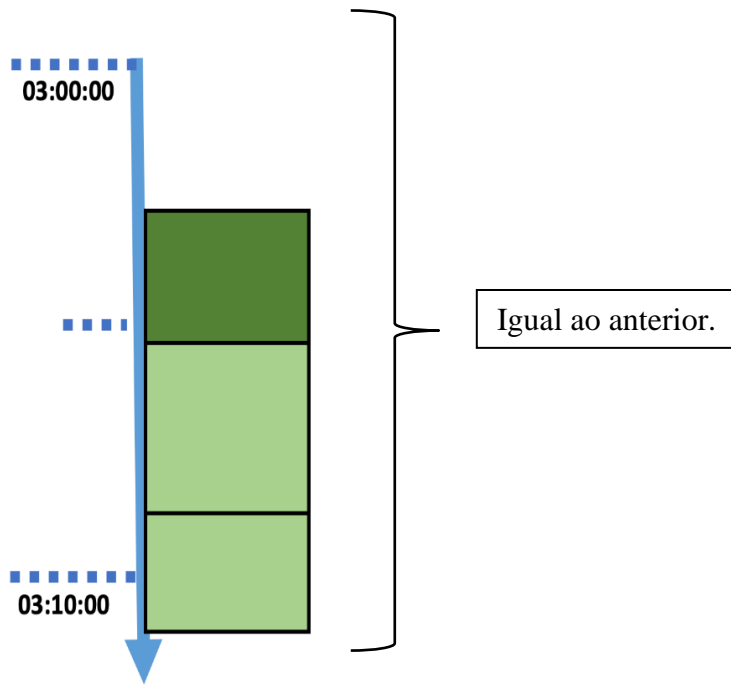




A partir de 01:56:58, muda de ambiente festivo para o de terror novamente. Neste momento estão a escolher os judeus saudáveis e os não saudáveis e a enviar todas as crianças para outro campo de concentração à parte; a música aqui transmite-nos ironia e desconforto devido ao contraste do “aconchego” da música com as imagens de terror – isto para a música diegética. Quanto à música não diegética, a música transmite-nos uma sensação de horror, desespero, dor, lamento.

É a partir deste momento que Schindler toma a decisão de salvar o máximo de judeus possível; a música passa a ser praticamente não diegética e composta por John Williams; a música dá-nos uma sensação de dor, melancolia, saudade, introspeção.





| | |
|---|---------------------------------------|
|  | Música diegética |
|  | Música não diegética de John Williams |
|  | Música não diegética pré-existente |