UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

MARCELO JOSÉ BELLINI DINO

Sinfonietta e *Psycho*, de Bernard Herrmann

Intersecções entre a música de concerto e a música cinematográfica

São Paulo
2011

MARCELO JOSÉ BELLINI DINO

Sinfonietta e *Psycho*, de Bernard Herrmann

Intersecções entre a música de concerto e a música cinematográfica

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Linha de Pesquisa: Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim

São Paulo

2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dino, Marcelo José Bellini

Sinfonietta e *Psycho*, de Bernard Herrmann : intersecções entre a música de concerto e a música cinematográfica / Marcelo José Bellini Dino – São Paulo : M. J. B. Dino, 2011.

225 p. : il + CD-ROM

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Gilmar Roberto Jardim

1. Sinfonietta (peça musical) 2. Psicose (filme) 3. Música atonal 4. Trilha sonora 5. Intertextualidade 6. Herrmann, Bernard, 1911-1975 I. Jardim, Gilmar Roberto II. Título

CDD 21.ed. – 780

Nome: DINO, Marcelo José Bellini

Título: *Sinfonietta* e *Psycho*, de Bernard Herrmann

Subtítulo: Intersecções entre a música de concerto e a música cinematográfica

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Este trabalho é uma homenagem ao centenário de nascimento de Bernard Herrmann (1911 – 2011).

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim, por sua orientação e tempo dedicados à minha pesquisa.

Ao Prof. Rodolfo Coelho de Souza pela orientação sobre a bibliografia pertinente às análises de conteúdos atonais.

À Katya Stubing, minha esposa, por todo seu apoio e compreensão durante esse período de estudos.

Ao Eduardo Luis dos Santos, ao Ruriá Duprat e à Maria do Rosário Santana, pelo apoio e por me permitirem realizar esta pesquisa concomitantemente ao trabalho no Estúdio Banda Sonora.

A todos os meus colegas de trabalho do Estúdio Banda Sonora, pela compreensão durante esses dois anos e meio de pesquisa.

Ao meu amigo Eduardo Avellar, por ter me apresentado a gravação da *Sinfonietta* de Bernard Herrmann ainda nos tempos do nosso curso de composição e regência na UNESP e também pelas gravações de obras de Charles Ives e da trilha sonora de *Psycho.*

Ao Dee Hale e Lacey Chemsak da Sony/ATV Music Publishing, pela permissão do uso da trilha sonora de *Psycho*.

Ao David Seubert da University of California, Santa Barbara, pela permissão para a obtenção de fotocópia do manuscrito original da trilha sonora de *Psycho*.

RESUMO

DINO, M. J. B. *Sinfonietta* e *Psycho*, de Bernard Herrmann. Intersecções entre a música de concerto e a música cinematográfica. 2011. 225 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Desmistificando a ideia de que música para o cinema e música para as salas de concerto pertencem a universos distintos, na qual a primeira seria inferior à segunda, o presente trabalho propõe a análise musical parcial de duas obras do compositor norte-americano Bernard Herrmann: a *Sinfonietta for String Orchestra* e a trilha sonora do filme *Psycho* (Psicose). Ele se desenvolve mostrando a interação e a intersecção do que denominamos domínios da sala de concerto e do meio cinematográfico, analisando essas peças sob a ótica da intertextualidade - elemento de forte presença materializado em *Psycho* pela reutilização de ideias e até mesmo de movimentos integrais da *Sinfonietta* O trabalho também retrata o desenvolvimento histórico e estético da música para o cinema e discute questões de ordem funcional e formal. É acompanhado de um CD-ROM com os áudios dos trechos analisados e as imagens das sequências do filme que contêm os trechos musicais selecionados para análise.

Palavras-chave: Bernard Herrmann, Sinfonietta, Psicose, Música Atonal, Trilha Sonora, Intertextualidade.

ABSTRACT

DINO, M. J. B. *Sinfonietta* e *Psycho*, de Bernard Herrmann. Intersecções entre a música de concerto e a música cinematográfica. 2011. 225 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

In this work an attempt is made to demystify the idea that music for film and music for concert halls belong to different universes, where the first would carry less value than the second. The Sinfonietta for String Orchestra and the soundtrack from the movie Psycho, two musical works of the american composer Bernard Herrman, will be partially analyzed. The analysis portrays the interaction and intersection of what we call the domains of the concert hall and the cinema, analizing these scores from the perspective of intertextuality – which can be seen through the reuse of ideas and even whole movements from the Sinfonietta within the soundtrack of Psycho. The work also depicts the historical development, aesthetics of music for film and discusses issues of its function and form. It is accompanied by a CD-ROM with audio excerpts and sequences from the film which contains the musical excerpts selected for this analysis.

Keywords: Bernard Herrmann, Sinfonietta, Psycho, Atonal Music, Sound Track, Intertextuality.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO **11**

INTRODUÇÃO **14**

Parte A **19**

CAPÍTULO 1 ..... **19**
A Música como Elemento Cinematográfico: sua utilização no Cinema e suas Fases **19**

1.1) Cinema mudo e o uso de música já existente **19**
1.2) Cinema com som: rumo à composição específica para filmes **23**
1.3) Música composta especificamente para o filme **26**

Parte B **31**

CAPÍTULO 2 ..... **31**
Bernard Herrmann **31**

2.1) Trajetória como regente, compositor e pesquisador. **31**
Música erudita: música para rádio, televisão e cinema. **31**
2.2) Aspectos gerais de sua linguagem musical **47**

Parte C **54**

CAPÍTULO 3 ..... **54**
Sinfonietta para Orquestra de Cordas **54**

3.1) Contextualização histórica da peça **54**
3.2) Gestualidade, intertextualidade e modelos composicionais: de Ives a Alban Berg **55**
3.2.1) Alban Berg 58
3.2.2) Charles Ives 71
3.3) Análise **77**
3.3.1) Análise do 1º Movimento - Prelude **78**
3.3.1.1) Formal 78
3.3.1.2) Material temático – células básicas 79
3.3.1.3) Dos conjuntos harmônicos 86
3.3.1.4) Aspectos timbrísticos, rítmicos e de tessitura 89
3.3.2) Análise do 4º Movimento - Interlude **91**
3.3.2.1) Formal 91
3.3.2.2) Material temático - células básicas 92
3.3.3) Análise dos demais trechos escolhidos da Sinfonietta **96**
3.3.3.1) *Scherzo* - 2º Movimento 96

3.3.3.2) *Adagio* - 3º Movimento 103
3.3.3.3) *Variations* - 5º Movimento 105

CAPÍTULO 4 ..... **117**
Psycho (Psicose) **117**

4.1) Contextualização histórica do filme e da trilha sonora 117
4.2) Considerações sobre a linguagem cinematográfica de Hitchcock e sobre o filme *Psycho* 121
4.3) Análise dos *cues* selecionados 126
4.3.1) The Madhouse (*Cue* 14) 127
4.3.2) The Porch (*Cue* 28) 134
4.3.3) Finale (*Cue* 40) 136
4.3.4) The Shadow (*Cue* 26) 139
4.3.5) Phone Booth (*Cue* 27) 141
4.3.6) The Murder (*Cue* 17) 142
4.3.7) The Body (*Cue* 18) 147
4.3.8) The Knife (*Cue* 30) 149
4.3.9) The Office (*Cue* 19) 149
4.3.10) The Stairs (*Cue* 29) 151
4.3.11) The First Floor (*Cue* 32) 155
4.3.12) The Swamp (*Cue* 24) 157
4.3.13) Cabin 10 (*Cue* 33) 161
4.3.14) Cabin 1 (*Cue* 34) 165
4.3.15) The Hill (*Cue* 35) 167
4.3.16) The Cellar (*Cue* 38) 170
4.3.17) Discovery (*Cue* 39) 178

PARTE D **181**

CAPÍTULO 5 ..... **181**

***Interações e Intersecções entre os Domínios da Música de Concerto e da Música de Cinema*.** **181**

5.1) Música para o cinema: a música discreta 181
5.2) Função e aspectos narrativos da música no cinema 184
5.3) A questão da forma musical na música cinematográfica 194

CONSIDERAÇÕES FINAIS **206**
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **210**
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA **217**
GLOSSÁRIO **220**
ANEXOS **223**

APRESENTAÇÃO

Contextualização histórico-social do cinema

Não passaram mais que alguns anos desde as primeiras projeções de filmes para que a música - no início executada ao vivo, e no final da década de 20, inserida na própria película - se tornasse uma parceira inseparável desta que foi a chamada "a arte do século XX": o cinema. Como aponta o Professor Doutor Claudiney R. Carrasco em sua tese de doutorado intitulada "Sygkronos", o cinema herdou a tradição da associação da música com outras artes. Uma tradição desenvolvida ao longo de séculos na cultura ocidental desde os remotos tempos da Grécia, nos quais música e texto já se associavam na "tragédia clássica", formando o drama grego. Com o passar dos séculos, inúmeros gêneros, como a Pantomima e o Intermedio na Renascença, o Melodrama, a Pastorale (antecessora da ópera) e a própria ópera, em seus inúmeros gêneros, construíram, ora sucessiva, ora simultaneamente, uma poética que acabou sendo assimilada pelo cinema.

> Aos poucos a música de cinema, a despeito de suas origens vinculadas ao palco, começa a descobrir-se como música para um novo meio, algo que não havia existido até então. Ela traz em si todo o referencial dramático-musical, mas ele renasce transformado, modificado no sentido de atender às novas necessidades e às convenções do novo veículo. (CARRASCO, 1998, p. 104)[1]

Uma segunda característica importante também é apontada por Carrasco: a de que o surgimento do cinema é um marco divisor na história das artes, que separou a era da produção artesanal da era industrial, da cultura de massa.

Em meio à crescente industrialização da Europa e EUA surgiu o modernismo, que na década de 1920 já estava em seu apogeu e amplamente difundido em vários ramos das artes. Na pintura, o expressionismo, o cubismo e o abstracionismo; na arquitetura, o funcionalismo e a ausência de ornamentos; e na

[1] O sistema adotado neste trabalho, tanto de citação quanto de referência bibliográfica, foi o sistema autor-data.

música, a ruptura do sistema tonal, seja pelo atonalismo de Schoenberg, seja pela música de Stravinsky, que utlizava o pantonalismo e a colagem de vários elementos musicais diferentes uns seguidos dos outros e às vezes justapostos, trazendo à tona a quebra da quadratura e a supremacia do ritmo em relação à harmonia. Foi nesse meio que cresceu o cinema, junto com o nascimento de uma era que em menos de um século trouxe à humanidade mais mudanças do que qualquer outra. Tecnologia e modernidade passaram a ser sinônimos, convivendo juntos, interdependentes - a existência de um alimentando a do outro. O rádio, a televisão, o vídeo cassete [VHS], o disco LP, as fitas de áudio em cassete [K7], etc; todos meios de propagação das artes, são hoje para nós tão comuns que às vezes parecem invisíveis em nosso cotidiano. Alguns, como as fitas de áudio e vídeo - tecnologias atualmente já superadas -, surgiram impulsionados pelo modernismo e pela busca do novo por meio da tecnologia. Assim, Hobsbawm (2006), em seu livro, *Era dos Extremos*, elucida muito bem o papel de todas essas invenções e mostra, acima de tudo, como a tecnologia transformou as artes no século XX.

Dentre as grandes transformações trazidas pela tecnologia, duas merecem destaque: a primeira foi a onipresença das artes na vida dos humanos; a segunda, a reprodutibilidade das artes, abordada por Walter Benjamin em seu ensaio: "*A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*". Quanto à primeira, o rádio foi, sem dúvida, o grande meio de divulgação que atingiu, por meio do simples ato de ligar o aparelho, milhares de pessoas que passaram a ter acesso a informações de todos os gêneros e também à música, que antes só podia ser apreciada nas salas de concerto. A segunda foi a perda da "especialidade" da obra devido à sua reprodutibilidade. Com propriedade, Benjamin observou que à medida que a obra se reproduz por meio de cópias - e não mais por meio de uma cópia reproduzida pelo próprio ser humano ao executar uma música, por exemplo -, sua "aura" se perde. Essa perda, aliada à facilidade de acesso que a própria reprodutibilidade trouxe, acarretou a diminuição do valor de culto e exposição da obra de arte, afetando de forma contundente a maneira como era sentida. Sem dúvida, a partir do momento em que a obra de arte é facilmente alcançada e disponível a todos, ela passa a não ser mais o foco principal de atenção, ficando relegada a um segundo plano. Dessa forma, a música executada no rádio passou a ser um pano de fundo, um ambiente,

isto é, criada para preencher um espaço enquanto as pessoas exerciam outras atividades do cotidiano.

O cinema, por sua vez, não foi usado apenas para difundir as artes, como o rádio difundiu a música, mas alterou substancialmente a maneira como se via o mundo. Atrelado quase que integralmente à indústria cultural, haja vista ser de todas as artes a que mais necessita de subsídios devido ao seu alto custo de produção, foi inevitavelmente um poderoso agente a favor da destruição da “aura artística”, tendo como seus aliados a baixa exigência de alfabetização e a expansão da língua inglesa, na medida em que passou a ser falado, no final da década de 1920. Dessa forma, esses aliados foram decisivos para, em um primeiro momento, fixar e expandir o cinema nos EUA – a tão famosa Hollywood – e, depois, para todo o restante do mundo com a utilização dos letreiros de tradução. Durante e após a Segunda Guerra Mundial, outro fator crucial para essa expansão foi o domínio econômico dos EUA, que continuaram crescendo como nos anos de guerra, elevando sua produção industrial a dois terços da produção total do planeta, conseguindo assim manter seu cinema atuante, globalizante e hegemônico.

INTRODUÇÃO

A partir de 1930, a música orquestral começou a ser composta especificamente, e cada vez com mais frequência, para os filmes. A gradativa substituição do uso de músicas já existentes, utilizadas desde os primórdios do cinema (regra geral, os clássicos conhecidos do grande público), ocorreu como um processo natural para suprir as necessidades dramáticas e narrativas dos filmes. Contudo, uma visão errônea por parte da crítica especializada taxou a música composta especificamente para o cinema como inferior, quando comparada à música erudita das salas de concerto, tornando-a alvo de críticas e preconceitos. Um artigo do crítico Lawrence Morton para a revista Hollywood Quarterly, de 1949, explicita bem a problemática e a discriminação da época:

> Compositores para filmes de Hollywood têm bons motivos para ser intolerantes com seus críticos. Se eles às vezes parecem mostrar sintomas de perseguição ou ter desenvolvido um conjunto completo de mecanismos de defesa comum entre as minorias oprimidas, não é porque nutrem queixas imaginárias. Eles são, na verdade, sujeitos a uma discriminação sutil não praticada contra os chamados compositores sérios que moram em centros culturais menos suspeitos que Hollywood. A discriminação é de vários tipos. Deparei-me recentemente com uma ao compilar uma bibliografia de músicas gravadas para filmes. O padrão de referência foi, naturalmente, a enciclopédia de música gravada da loja Gramaphone. Seus anúncios e suas omissões são igualmente curiosos. Nenhuma menção é feita aos *The Song of Bernadette* e *Captain from Castile,* de Newman; *Paradine Case,* de Waxman; e *Amber Forever,* de Raksin, que estavam nos catálogos da empresa em janeiro de 1948, quando a Enciclopédia foi impressa. Evidentemente, os editores não consideram essa música "bastante séria" (o qualificativo é deles) para justificar sua inclusão no livro.[2] (tradução nossa)[3]

---

[2] Hollywood's film composers have good cause for the peevishness of their attitude toward their critics. If they sometimes appear to show symptoms of persecution complexes, or to have developed a full set of the protective defense mechanisms common among oppressed minorities, it is not because they nurse imaginary grievances. They are in truth subjected to subtle discriminations not practiced against so-called serious composers who live in cultural centers less suspect than Hollywood. The discrimination is of various sorts. I happened upon one recently while compiling a bibliography of recorded film music. The standard reference to be consulted was of course The Gramaphone Shop Encyclopedia of Recorded Music. Its listings and its omissions are equally curious. No mention is

E neste trecho, um pouco mais à frente:

> Discriminação praticada por críticos de cinema às vezes é fruto de preconceito puro, às vezes da ignorância e, por vezes, de capricho. Do tipo preconceituosa eu cito um exemplo fornecido para mim por um crítico que incluiu em sua resenha de *The Quiet One* a simples afirmação de que "existe uma partitura notável de Ulysses Kay". Encantado ao ler que a partitura havia sido ao menos notada, eu pedi ao crítico para me dizer em detalhes o que ele gostava na peça, o que a "distinguia" de outras trilhas sonoras. Sua resposta foi: "Oh, eu não sei, eu realmente não a ouvi. Eu só não reconheci o nome do compositor e então pensei que ele devia ser um dos compositores 'tipo Copland', de Nova York".[4]

Questões como essas citadas por Lawrence Morton são decorrentes de uma visão separatista na qual a música é vista de maneira fragmentada, rotulada então como música para salas de concerto, música para cinema, e assim por diante. Sob outro ângulo, poderíamos pensar nessas distinções não como conjuntos completamente separados, mas sim como **domínios** que interagem uns com os outros, absorvendo elementos e posturas. Outro fator que trouxe à tona essas questões foram as posturas composicionais que determinados compositores - nascidos no final do século XIX e início do século XX - adotaram ao trabalhar em mais de um domínio: no circuito erudito e também no meio cinematográfico.

Este trabalho traz, em sua "Parte A" – Capítulo 1, uma visão histórica e estética do desenvolvimento da música para o cinema que mostra as possibilidades dramáticas da parceria entre música e imagem. O primeiro capítulo discorre também sobre as fases do desenvolvimento dessa parceria, chegando até à criação específica de música para filmes.

---

made of Newman's The Song of Bernadette and Captain from Castile, Waxman's Paradine Case, and Raksin's Forever Amber, all of which were in the company catalogues by January, 1948, when the Encyclopedia went to press. Evidently the editors did not consider this music "serious" enough (the qualifying term is theirs) to warrant inclusion in the book.

[3] Todas as citações em língua estrangeira presentes nesse trabalho foram traduzidas para a língua portuguesa. Os respectivos trechos originais se encontram em nota de rodapé.

[4] Discrimination as practiced by film critics comes sometimes from sheer prejudice, sometimes from ignorance, and sometimes from whimsy. Of the prejudiced kind I cite one example, provided for me by a critic who included in his review of The Quiet One the bare statement that "there is a distinguished score by Ulysses Kay." Delighted at reading that the score had been noticed at all, I asked the critic to tell me in detail what he liked about it, what "distinguished" it from other scores. His answer was: "Oh, I don't know; I really didn't listen to it. I just didn't recognize the composer's name and so I thought he must be one of the New York composers-like Copland".

A partir da fase que engloba a música criada especificamente para um filme, chegamos à figura do compositor Bernard Herrmann. Temos então a “Parte B” – Capítulo 2, que foi dividida em duas partes. A primeira parte contém uma minibiografia que aborda as várias facetas de sua carreira não em ordem cronológica, mas com o objetivo de demonstrar como Herrmann representou como poucos a figura do compositor, do regente e do estudioso. Ele foi, em suma, um artista completo, que interagia constantemente entre o domínio das salas de concerto e o domínio da música para diversos meios, como o rádio, o cinema e a televisão. Inserido no contexto socioeconômico do modernismo do século XX, Herrmann desempenhou um papel de grande importância no meio cultural de sua época.

Como passo seguinte, este trabalho se propõe, na segunda parte do capítulo 2 – item 2.2, a levantar e analisar aspectos gerais da linguagem musical de Herrmann, tratando de questões como orquestração, tipo de composição, linguagem harmônica e sua visão em relação à função da música no cinema, almejando uma exata compreensão da forma como o compositor aplicava seus conhecimentos do domínio erudito no domínio da composição para filmes.

Dando continuidade à pesquisa e sempre com foco na interação entre esses domínios, analisaremos na “Parte C”[5] deste trabalho trechos de duas peças do compositor Bernard Herrmann: a *Sinfonietta for String Orchestra,* no capítulo 3, e sua trilha sonora para o filme *Psicose (Psycho),* de Alfred Hitchcock, no capítulo 4. A escolha desses trechos foi feita levando em consideração a utilização do material musical originário de sua composição para as salas de concerto, datada de 1935, na trilha sonora de Psicose, em 1960. Levando em conta a intertextualidade entre as peças objetos deste estudo, destacaremos somente os trechos em que a escrita atonal foi empregada. É importante ressaltar que música atonal na obra de Bernard Herrmann é uma exceção à regra, já que esses são praticamente os dois únicos exemplos encontrados na sua produção para as salas de concerto e também para o rádio, o cinema e a televisão. Sua linguagem musical concentra-se regra geral em

[5] Esse trecho do trabalho pressupõe que o leitor tenha conhecimento prévio da Teoria dos Conjuntos de Allen Forte. A leitura musical também é ferramenta imprescindível. A presente dissertação não se propõe a fornecer preceitos básicos de música, exceto em momentos que esclarecimentos se fizerem necessários para elucidar determinadas linhas de pensamento.

um tonalismo expandido baseado constantemente na relação das mediantes, no qual há uma grande diluição da função harmônica e pouco uso de melodias.

No capítulo 3 fizemos uma contextualização histórica da *Sinfonietta,* seguida da introdução do conceito de intertextualidade e da pesquisa de modelos composicionais que tenham impulsionado Herrmann para a criação de sua primeira peça atonal. Essa pesquisa foi baseada na intertextualidade da *Sinfonietta* com as peças *Wozzeck* e Suíte Lírica*,* de Alban Berg, bem como em modelos e posturas composicionais de Charles Ives. Dando continuidade ao capítulo e com o intuito de compreender a escrita atonal de Herrmann, fizemos a análise do primeiro e do quarto movimentos de sua *Sinfonietta* e de oito trechos dos demais movimentos, sempre levando em conta sua intertextualidade com a trilha sonora *Psycho*.

Como ferramenta de análise, utilizamos a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte e outras bibliografias pertinentes, como as de Straus, Bent, Rahn e Kostka. O conhecimento dessa teoria por parte do leitor é fundamental para o entendimento das análises. O trabalho conta, ao final, com um glossário com as principais definições de termos da Teoria dos Conjuntos. Ferramentas analíticas tradicionais, como a análise formal, análise de elementos temáticos e análise de elementos texturais e timbrísticos dos movimentos também foram utilizadas. Para facilitar o acompanhamento das análises, o trabalho contém exemplos no corpo do texto com os fragmentos musicais discutidos (partituras) e seus respectivos fragmentos sonoros (que fazem parte de um CD-ROM com áudio em formato aiff, e que estão relacionados a partir da figura nº 22 - Capítulo 3).

No capítulo 4, procedemos à análise dos trechos selecionados da trilha sonora de *Psycho*. Da mesma forma que no capítulo 3, iniciamos com a contextualização histórica do filme e da trilha sonora, passando então ao item 4.2, no qual tecemos considerações sobre a linguagem cinematográfica do diretor Alfred Hitchcock e de seu filme, *Psycho*, incluindo aqui um resumo do filme. Essas considerações foram feitas com base em textos sobre a teoria do cinema. A partir do item 4.3, iniciamos uma análise conjunta: musical e fílmica. Enquanto demonstramos a intertextualidade de cada trecho selecionado da trilha sonora com origem na *Sinfonietta* - trazendo à tona as modificações operadas por Herrmann a cada reutilização do material –, discutimos também aspectos funcionais de cada um

desses trechos musicais (os quais denominamos *cues*), sua relação com as imagens e textos de cada sequência ou cena a que pertencem. Lembramos que alguns trechos, como *Cabin 10, Cabin 1* e *The Hill,* não estão relacionados intertextualmente com a *Sinfonietta*, mas ainda assim possuem escrita atonal e uma construção composicional que propiciou ao trabalho três dos pontos mais consistentes em matéria de resultado analítico. Assim como no capítulo 3, o capítulo 4 também contém as partituras dos trechos selecionados. As figuras presentes nesse capítulo foram editadas em computador e anexadas em formato png. Elas são cópias fiéis das fotocópias dos originais - aos quais tivemos acesso por meio de autorização do *Bernard Herrmann Estate* (Patrimônio de Bernard Herrmann) e da Library of Congress (Washington D.C.) - uma vez que a obra não foi publicada, mas apenas seu *Prelude*. A partir dessas edições, fizemos considerações analíticas no próprio corpo das partituras. O CD-ROM contém as sequências referentes aos trechos analisados (em formato mp4), bem como os respectivos fragmentos sonoros da trilha sonora *Psycho* (em formato aiff).

Na parte D (Capítulo 5) passamos a tecer considerações de ordem geral sobre a interação entre o domínio da música das salas de concerto e do domínio da música cinematográfica. Discutimos funções e aspectos narrativos da música no cinema e dedicamos um item especialmente à questão da forma musical na música cinematográfica. Aqui foram levados em conta o posicionamento e a linha de pensamento de vários compositores eruditos que transitaram entre os domínios erudito e cinematográfico.

Seguindo, o trabalho conta com considerações finais que sintetizam as principais características das peças analisadas nos capítulos 3 e 4 sob o ponto de vista da intertextualidade, mostrando como essa perspectiva altera o resultado analítico-musical de *Psycho.*

A partir do conteúdo discutido no capítulo 5, essas considerações também elencam as funções exercidas pelos trechos analisados na trilha sonora *Psycho,* seu grau de exposição durante o filme e sua importância para o reconhecimento de Bernard Herrmann como um dos principais compositores de música para cinema de todos os tempos.

Parte A

CAPÍTULO 1

A Música como Elemento Cinematográfico: sua utilização no Cinema e suas Fases

1.1) Cinema mudo e o uso de música já existente

Iniciando nosso percurso com o objetivo de chegar à música de Bernard Herrmann, não poderíamos deixar de percorrer o caminho histórico e estético que a música - em sentido lato – traçou junto ao cinema. Começamos assim com a procura de respostas para a explicação da associação da música ao cinema em sua primeira fase, denominada "muda". Os dois primeiros motivos pelos quais a música passou a ser incluída nas projeções cinematográficas são apontados em praticamente todos os trabalhos que versam sobre o tema. Adorno; Eisler, em "*El cine y la musica*", colocam diante de nós a questão do "fantasmagórico". Para os autores, a película muda trazia aos expectadores a sensação de que os seres que ali estavam, mesmo se movimentando, gesticulando e até falando, personificavam de algum modo "sombras", fantasmas e, por associação, a morte. Assim, a música teria a função de trazer vida àquelas imagens até então sem "alma".

Outro motivo, este observado por Kurt London[6] (1936, apud Adorno; Eisler 1981, p. 97), é que a música não teria sido adicionada à imagem por uma necessidade artística, e sim para reduzir o incômodo ruído dos projetores, que naquela época diminuíam o prazer do público que assistia aos filmes.

> Ela [a música de cinema] nasceu não como resultado de um imperativo artístico, e sim de uma simples necessidade de algo que diminuísse o ruído que o mecanismo de projeção fazia, pois naquela época não havia parede

[6] London, Kurt. **Film Music**. London: Faber & Faber, 1936. P.97.

> isolante entre a máquina projetora e o auditório. Aquele irritante ruído atrapalhava muito o prazer visual. Instintivamente, os proprietários das salas de cinema recorreram à música. Esta foi a solução correta: usar um som agradável para neutralizar outros menos agradáveis. (LONDON, op. Cit., p. 27 e ss.).[7]

Esse argumento também é citado pelo compositor e regente inglês, Ernest Irving, em seu artigo *Film Music* (1950, p. 35):

> Para encobrir o som da máquina de projeção e incentivar o público a discutir a invenção, a orquestra tocou seleções de músicas mais ou menos adequadas para as "imagens" que apareciam na tela.[8]

Carrasco toma essas duas hipóteses apontadas acima como complementares em sua dissertação de mestrado, "Trilha Musical – Música e Articulação Fílmica", e menciona ainda outros quatro tipos de argumentos apontados por Gorbman em seu livro "Unheard Melodies", que também faz parte de nossa bibliografia. Para Gorbman, o primeiro argumento é de ordem histórica e se resume à tradição do Melodrama. Como já citamos na apresentação deste trabalho, Carrasco desenvolveu com propriedade uma vasta pesquisa em sua tese de Doutorado, na qual demonstra todo o desenvolvimento do "drama" na cultura ocidental, desde a Grécia, passando por vários gêneros, inclusive pelo Melodrama. Podemos afirmar que sua pesquisa é mais profunda e vasta que a de Gorbman nesse sentido. O segundo argumento é pragmático, ou seja, de ordem prática. Aqui voltamos à questão do uso da música para encobrir o som dos barulhentos projetores. O terceiro tipo é de ordem estética e de certa forma vai em direção à observação de Adorno; Eisler no sentido de que a música propiciava às imagens uma impressão de realidade que faltava ao cinema mudo. O quarto e último argumento é de ordem psicológica e antropológica e, nas palavras de Carrasco,

---

[7] Esta [la música de cine] nació, no como resultado de un imperativo artístico, sino de la simple necesidad de algo que ahogase el ruido que hacia el aparato de proyección. Por que en aquella época no había aún tabiques aislantes entre la máquina proyectora y el auditorio. Este molesto ruido estorbaba en gran medida el placer visual. Instintivamente los propietarios de las salas de cine recurrieron a la música y esa era la solución correcta, usar un sonido agradable para neutralizar otro menos agradable. (LONDON, op. Cit., p 27 e ss.).

[8] To cover the sound of the projection machine, and to encourage the audience to discuss the invention, the orchestra played selections of music more or less suited to the " visuals " on the screen.

atribui à música a capacidade de evocar o sentido comunitário, a sensação de coletividade que torna o público uma comunidade de ouvintes participantes. Todos os fatores apontados, tanto por Adorno; Eisler, London, e Gorbman possuem como característica a não exclusão dos demais, o que os torna convergentes no sentido de apontar os porquês da associação entre a música e o cinema desde o seu início.

A data 28 de dezembro de 1895 é tida como marco da criação do cinema pelos irmãos Lumière. Na primeira projeção pública, que se deu no "Grand Café", em Paris e nessa mesma data, Prendergast (1992) comentou o uso do acompanhamento musical feito por um piano. Segundo Carrasco (1993, p. 21 e seq.), o cinema mudo contempla três fases distintas, quando relacionado à música. A primeira fase possui algumas características específicas, como, **a falta de uma preocupação na relação entre o conteúdo musical e o conteúdo narrativo dos filmes.** As músicas eram escolhidas pela sua acessibilidade (disponibilidade da partitura) ou por serem temas já conhecidos do grande público. Ainda não havia a preocupação com as qualidades dramáticas que a música poderia oferecer ao filme. Assim, Royal S. Brown (1994, p.12 e 13) comenta:

> Os ragtimes de Scott Joplin acompanhavam Charlie Chaplin e Sergei Eisenstein indiscriminadamente, evocando pouco mais do que o período em que os filmes foram feitos. Charlie Chaplin compôs e adicionou [sua composição] a alguns de seus rolos, como *The Easy Life*, composição que também teve pouca relação aparente com o que estava acontecendo na ação dramática.[9]

Uma outra característica dessa primeira fase é a **ausência de uniformidade** entre as salas de exibição. Como a responsabilidade da escolha do acompanhamento musical dos filmes ficava a cargo de cada músico empregado em sua respectiva sala de exibição, e não dos produtores do filme, o mesmo filme recebia distintos acompanhamentos musicais quando projetado em diferentes salas.

A **improvisação** era outra característica presente e muito bem-vinda naquela época. Era usada como forma de transição entre as cenas em salas onde

---

[9] Scott Joplin rags accompany Charlie Chaplin and Sergei Eisenstein indiscriminately, evoking little else than the period in which the films were made. Charlie Chaplin composed and added to some of his two-reelers such as *The Easy Life* likewise have litle apparent relationship to what is going on in the dramatic action.

existia apenas um músico responsável pelo acompanhamento musical. Por fim, Carrasco aponta a **fragmentação** como outra importante característica dessa fase. A partir do momento em que as músicas escolhidas deixaram de ser executadas integralmente em prol de fragmentos, os músicos responsáveis pela música dos filmes deram o primeiro passo para adaptar o tempo da música ao tempo de cada cena do filme.

Em uma segunda fase, as potencialidades dramáticas oriundas da associação da música com o cinema foram logo percebidas. Com o passar dos anos houve uma demanda por música já existente escolhida especificamente para cada película. Isso ocorreu devido ao crescente interesse demonstrado pelos produtores em relação ao acompanhamento musical que seria utilizado em seus próprios filmes. Foram então criados departamentos nas editoras musicais da Europa com a função de catalogar e sugerir músicas, determinando características intrínsecas à composição, o que facilitava a escolha de determinada obra ou trecho musical para cada película. Prendergast[10] relata que o mais famoso exemplo relacionado a esse conceito foi a "Kinoteca", de Giuseppe Becce. Publicada em Berlim no ano de 1919, consistia de uma lista de peças musicais descritas por seus estilos e características de espírito, como, por exemplo, sinistro, misterioso, dramático. Assim, essa listagem fornecia ao responsável pela escolha das músicas diretrizes dramático-expressivas de cada trecho ou obra musical.

Carrasco (1993, p. 28) aponta que a partir desse momento, iniciou-se a terceira fase do cinema mudo: "[...] aquela em que os filmes já são distribuídos com planilhas de indicação de seu acompanhamento musical".

Se por um lado a música começou a ser vista como uma potencial aliada das possibilidades dramáticas do filme, por outro lado começaram a surgir questões de ordem técnica. A utilização de músicas com características dramáticas totalmente diversas e os resultados gerados por suas conexões foi uma delas. Além disso, diferenças ligadas ao universo estritamente musical, como andamento, tonalidade e orquestração também contribuíam para que as trilhas dos filmes se tornassem grandes "colchas de retalhos". Maestros responsáveis pela junção de trechos

[10] Mais informações podem ser encontradas em Prendergast (1992, p. 6 e seq.)

musicais escolhidos precisavam criar passagens novas que fizessem a transição gradativa de uma música para outra e, consequentemente, de uma cena para outra.

A sincronização de imagem e música também era outro problema técnico. À medida que a música era utilizada para acompanhar um conjunto de cenas do filme, os regentes tinham a difícil tarefa de sincronizar cada música preescolhida com determinada sequência e executá-la num andamento musical adequado no momento da projeção cinematográfica.

Assim, esses fatores apontados acima foram cruciais no sentido de gerar uma demanda para a criação de música especialmente composta para determinado filme.

Além disso, é importante salientar que nos primeiros anos da década de 1920 aconteceram mudanças significativas: no cinema, a criação das primeiras grandes salas de exibição e o aumento da divulgação dos filmes; na música, a substituição dos conjuntos de salão pelas orquestras sinfônicas. Essa última mudança propiciou a atração de grandes nomes da música erudita que, como veremos, começaram a compor mais à frente música para o cinema.

1.2) Cinema com som: rumo à composição específica para filmes

Com o advento da inserção do som na película de imagem[11], o cinema ampliou suas possibilidades expressivas. Esse avanço tecnológico causou

[11] Durante a década de 1920, três tecnologias capazes de propiciar a gravação e a reprodução do som junto com a imagem disputavam espaço no mercado de atuação das grandes companhias da indústria cinematográfica: o ***Vitaphone*** da *Warner Bros. Pictures*, por meio de seu braço empresarial, a *Vitaphone Corporation*; a *Fox Film Corporation* com seu ***Movietone;*** e a RCA por meio de seu braço RKO em parceria com a GE (*General Electric*, com o ***Photophone)***. Sem dúvida, a *Warner* foi a primeira a apresentar um filme em que o som estava sincronizado com as falas de um ator - na ocasião, Al Jolson. Assim, em 6 de outubro de 1927, foi estreado *The Jazz Singer.* Por outro lado, a *Fox* contratou o cientista Theodore Case – assistente de Lee De Forest, inventor do *Phonofilm* -, que trabalhava desde 1913 no desenvolvimento de um sistema de gravação do som na própria película da imagem. Após 14 anos de aprimoramentos, em 1927, essas três empresas americanas impulsionavam a corrida para a chegada do som ao cinema. No entanto, a tecnologia empregada pelo *Photophone* foi mais bem aceita no mercado por ser capaz de gravar o som ocupando apenas 1,5mm da borda da película de 35mm, tornando assim mais fácil a junção do som à imagem. A RKO

gradativamente a extinção dos departamentos criados com o intuito de catalogar músicas, já que não existia mais a necessidade da presença física das orquestras ou conjuntos musicais no momento da exibição dos filmes. Por volta de 1929, a inserção de falas, música e sons em geral ainda era muito discutida e as transformações sofridas pelo cinema não eram vistas por todo o meio cinematográfico como um progresso. Paralelamente, o desenvolvimento da música especificamente composta para cinema seguia seu curso. Prendergast (1992, p. 20) cita uma frase do compositor Raybould – compositor das trilhas sonoras dos filmes *Contact* e *Where The Road Begins* – em que fica clara uma postura que tende ao favorecimento desse tipo de composição: "Raybould considerou que 'É claro que o único método bem-sucedido de criar música para um filme - especialmente quando não há nenhum comentário falado - é música especialmente composta' ".[12]

Note que o comentário acima reflete muito bem o dilema da época, pois a música ainda era aplicada como no início do cinema mudo[13]. O convívio entre falas e músicas ainda era questionado, tanto técnica quanto esteticamente, e as limitações de ordem técnica eram inúmeras. Como aponta Carrasco (1993, p. 43 e seq.), diversos recursos de linguagem cinematográfica adquiridos ao longo de anos pelo cinema em sua fase muda tiveram de ser postos de lado:

(*Radio Keith Orpheum*) – dedicada exclusivamente à produção cinematográfica – exibiu seu primeiro filme com som no outono de 1929. Em setembro de 1929, *MGM*, *Fox*, *RKO, Universal* e *United Artists* já haviam completado suas transições para esse novo sistema. Essas e outras informações mais detalhadas podem ser encontradas em: GOMERY, D. **The coming of sound: technological change in the american film industry**. In: WEIS, El., BELTON, J. (org.). Film Sound: Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1985. p. 5-24.

[12] "Raybould felt that 'It's clear that the only successful method of setting music to a film, especially where there is no spoken commentary, is for the music to be specially composed.'

[13] A questão da música preexistente aplicada ao filme possui desdobramentos até os dias de hoje. É importante ressaltar que, apesar de a composição específica ter se tornado a principal corrente no meio cinematográfico a partir da década de 1930, a utilização de músicas já existentes nunca foi completamente abandonada. Esteticamente essa utilização propiciou novas posturas, nas quais a música não operava como um suporte para situações emocionais, mas criava um paralelo emocional com novas possibilidades interpretativas por parte do público. Sob um ponto de vista pós-moderno, essa prática foi bastante reavivada a partir da década de 1960. Filmes como *Through a Glass Darkly* (1961), de Ingmar Bergman; *The L-Shaped Room* (1963), de Bryan Forbes; *Le Nouveau monde* (1962) e *Une Femme Mariée* (1964), de Godard; e *2001: A Space Odyssey,* de Kubrick utilizaram música de concerto. Além disso, a incorporação de outros gêneros musicais, como, por exemplo, o jazz e o rock, alargou o espectro de possibilidades sonoras no meio cinematográfico. *Pulp Fiction* (1994*),* de Tarantino, conta com uma trilha sonora composta apenas por canções de *surf music* e *rock and roll,* sendo apenas um exemplo entre tantos filmes que se valeram dessa mesma postura nos últimos 40 anos.

> Ironicamente, todos os problemas advinham do próprio sistema de sonorização. Naquele momento, era necessário que o som fosse gravado ao vivo, na forma que hoje conhecemos por som direto. As câmeras até então em uso eram bastante ruidosas e tinham de ser colocadas, junto com seu operador, em um cubículo isolado, de modo que esse ruído não fosse registrado junto com os diálogos do filme.

Carrasco (1993) ainda aponta limitações técnicas em relação à gravação, pois naquele momento inicial ou se gravava a música ou o diálogo dos atores. Não existiam recursos de pós-produção sonora, como pistas independentes, regravação, dublagem e mixagem. Em suma, o som captado durante a filmagem era o som final do filme.

Como fator estético, o mesmo autor observou que a grande novidade naquele momento era a sincronização das falas com os personagens, o que deixava a música em forma de acompanhamento em desvantagem em relação aos sons naturalistas na narrativa cinematográfica. Assim, muitos diretores aplicavam a música ao filme como no início do cinema mudo, isto é, utilizando-a apenas para sonorizar as cenas ou então em cenas em que houvesse a presença da fonte sonora dentro da película, como, por exemplo, em uma cena na qual um grupo de músicos estivesse tocando em um bar. A esse tipo de postura denominamos música diegética e trataremos dessa questão mais adiante, no capítulo 5.2, que se refere à função da música no cinema.

Levando em conta esse fator estético que propiciou maior aceitação da música diegética, o gênero cinematográfico denominado **musical** foi o meio mais oportuno para a proliferação da música, pois atendia à expectativa da sincronização (a novidade na época) tão almejada nos filmes. Consequentemente, a canção era a forma amplamente utilizada e tornou-se hegemônica no início da era cinematográfica com som. Além disso, as canções ajudavam na divulgação dos filmes em que estavam atreladas e, consequentemente, traziam bons lucros para a indústria cinematográfica. Após algum tempo, o público se cansou do formato dos musicais, o que trouxe um novo impulso para a música não diegética, ou seja, aquela cuja fonte sonora não está presente no filme e que tem por característica primordial a qualidade de ser composta especificamente para um determinado contexto.

1.3) Música composta especificamente para o filme

No início da década de 30, vários compositores eruditos e de carreira internacionalmente reconhecida já enxergavam o cinema como um meio expressivo para sua música e mais ainda como uma nova possibilidade de ganhos financeiros. Nessa lista encontramos: na Inglaterra, Arthur Benjamim, Arthur Bliss e o ainda jovem William Walton; na França, Arthur Honneger, George Auric e Darius Milhaud; na Alemanha, os compositores Paul Hindemith e Franz Waxman[14]; e na Rússia, Sergei Prokofiev e Dmitri Shostakovitch. Todos tiveram a oportunidade de compor músicas para cinema, alguns com mais frequência, como, por exemplo, George Auric[15]; outros, com menos frequência, como Prokofiev, que compôs praticamente apenas para Sergei Eisenstein. Além desses, o húngaro Miklós Rózsa e o austríaco Erich Korngold migraram da Europa para Hollywood, para se tornarem dois dos maiores nomes da música para filmes no mundo. Max Steiner, que nasceu em Viena no ano de 1888 e estudou com Brahms e Mahler, também migrou para os EUA em 1914. Apesar de não ter uma carreira erudita como compositor, Steiner, juntamente com Korngold, tornou-se responsável pela caracterização do estilo musical dominante em Hollywood entre os anos de 1930 e 1940.

A possiblidade de compor uma "música específica para determinada cena"[16] e consequentemente para todo o filme abriu um universo gigantesco de possibilidades sonoras, só limitado até então pelas técnicas de gravação e captação de som. Revelou-se, portanto, um enorme campo de trabalho para músicos que até então pertenciam a uma nova geração de compositores ainda não estabelecidos e consagrados no meio erudito. Como exemplo, temos George Auric, Miklós Rózsa e Erich Korngold, todos nascidos entre 1897 e 1907. Uma observação importante é

---

[14] Waxman migrou para os EUA no ano de 1935. Foi um dos quatro compositores que trabalharam com Alfred Hitchcock. Indicado doze vezes ao Oscar de melhor trilha sonora em Hollywood, venceu duas vezes consecutivas com os filmes Rebecca e Suspicion.

[15] Auric também compôs música para Hollywood; contudo, de sua extensa lista de 85 trilhas sonoras, a grande maioria pertence a filmes europeus, principalmente franceses.

[16] Além do termo "música especificamente composta para cinema ou filme", utilizaremos durante nosso trabalho termos similares, como "música cinematográfica" e "música para cinema", sempre nos referindo a uma música que atua como um dos elementos constitutivos da linguagem cinematográfica.

que nessa fase do seu desenvolvimento, o cinema de Hollywood importava da Europa – até então berço e centro cultural do mundo ocidental – esse material humano citado acima, como aponta Hobsbawm (1994, p.183):

> "Tio" Carl Laemmle, o chefão da Universal Studios, talvez o menos intelectualmente ambicioso dos mandachuvas de Hollywood, cuidava de abastecer-se com os mais recentes homens e ideias nas visitas anuais à sua Alemanha natal, com o resultado de que o produto característico de seus estúdios, o filme de horror (Frankenstein, Drácula, etc.), era às vezes uma cópia bastante próxima de modelos expressionistas alemães. O fluxo de diretores da Europa Central, como Lang, Lubitsch e Winder, para o outro lado do Atlântico – e praticamente todos eles eram vistos como intelectuais em suas terras nativas – iria ter impacto considerável sobre a própria Hollywood….. .

Assim, a imigração da nova geração de compositores europeus para os Estados Unidos da América (EUA) - local onde se encontravam as mais amplas possibilidades mercadológicas - foi natural e muito atrativa financeiramente.

Ainda na década de 1930, Hollywood tentou uma aproximação com compositores da vanguarda da música erudita. Tanto Arnold Schoenberg, como Igor Stravinsky, que também haviam migrado para os EUA – porém, por outros motivos[17] -, foram convidados para participar de projetos cinematográficos. Contudo, certa barreira por parte da própria indústria do cinema em relação ao uso de linguagens mais ousadas e experimentalistas para a época afastou a presença desses compositores do circuito "Hollywoodiano". Naturalmente, a exigência em fazer concessões quanto às suas posturas estéticas seria um preço muito alto a pagar por esses compositores que já eram nomes consagrados no meio erudito. Assim, tanto Schoenberg como Stravinsky escolheram o caminho do ensino em universidades norte-americanas.

Como já foi mencionado anteriormente, os EUA criaram, sem dúvida, uma grande indústria cinematográfica que atingiu seu apogeu entre os anos de 1930 e 1940. Foram cerca de quinhentas produções por ano, assistidas por sessenta e cinco por cento da população americana da época. Aliás, essa indústria foi um dos poucos ramos que não foram atingidos pela grande depressão econômica de 1929. À medida que a música começou a ser valorada como um dos elementos

[17] Schoenberg, por exemplo, transferiu-se para os EUA em 1934, fugindo do regime nazista de Hitler.

constitutivos da linguagem cinematográfica, foram também criados departamentos musicais dentro da grande estrutura da indústria do cinema. Prendergast (1992, p. 45) relata como a mídia formadora de opinião apontava para uma conscientização da função da música no cinema:

> Em 29 de setembro de 1935, o The New York Times relatou que a indústria cinematográfica "tem sido superficial ao falar da importância da música e sua relação com o cinema. Agora, música de cinema é um elemento vital nas telas; ela provê um fundo com destaques para todas as atmosferas e cenas de ação.[18]

Público e pessoas que trabalhavam no meio cinematográfico conscientizavam-se, dia após dia, da importância da função da música no cinema. Como aponta Carrasco (1993, p. 56), a ideia lançada pelos cineastas soviéticos, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, na "Declaração" de 1928 de que o discurso sonoro não poderia ser subjugado pelas imagens, ou seja, que ele não poderia ser usado apenas para corresponder ao que estava sendo visto, passou a ser a principal linha de pensamento na época e levou os produtores de filmes a buscar todas as possibilidades narrativas permitidas pelas combinações de texto falado, sons naturalistas e música. Essas combinações puderam ser exploradas a partir da década de 1930 devido à superação das limitações técnicas existentes no início da inserção do som na película.

Outra importante questão abordada nesse período do cinema foi a adoção e a solidificação de uma específica linguagem musical. Sobre esse assunto, Prendergast (1992, p. 39) observou:

> Foi durante esse período que compositores consolidaram os formatos e estilos que seriam utilizados por compositores de trilhas (para cinema) por muito tempo. "Max Steiner, Erich Korngold e Alfred Newman foram mais responsáveis pela definição desse estilo do que quaisquer outros compositores. Surge a pergunta: Por que esses compositores escolheram o estilo que eles escolheram, a saber, o idioma sinfônico da segunda metade do século XIX, como exemplificado nas obras para o palco de Wagner, Puccini, Verdi e Strauss? Uma resposta que tem sido oferecida é que o público "entende" esse idioma mais facilmente do que outro. Essa resposta,

[18] On September 29, 1935, The New York Times reported that film industry "has been casual in grasping the importance of music and its relation to the cinema. Now film music is a vital element in screen fare; it provides an accentuated background for every mood and piece of action."

> no entanto, apenas reflete uma incompreensão fundamental sobre a relação entre a música e as artes dramáticas. Quando confrontados com os tipos de problemas dramáticos que os filmes lhes apresentavam, Steiner, Korngold e Newman simplesmente "olharam" (não importa se consciente ou inconscientemente) para os compositores que haviam, em grande parte, resolvido problemas quase idênticos em suas óperas. [...][19]

É certo que as produções cinematográficas eram amplamente tomadas pela música orquestral. Prendergast (1992) observa que ópera e cinema compartilham muitos aspectos na forma com que relacionam música e narrativa e que esse seria o motivo principal da escolha do estilo musical adotado pelos compositores citados acima. Carrasco (1993) avaliza essa ideia, porém não descarta o fato de que o idioma musical sinfônico da segunda metade do século XIX era bastante acessível ao público naquela época. Além disso, acrescenta que a tradição do emprego de música preexistente – em geral os grandes clássicos - para acompanhar os primeiros filmes mudos era outro fator que contribuía para a aceitação desse idioma musical.

Há, porém, mais um fator crucial que ainda não foi abordado: o aprendizado da linguagem musical por esses compositores que nasceram no final do século XIX e que, como já foi dito, se tornaram peças-chave na solidificação da linguagem musical utilizada no cinema a partir da década de 1930. Max Steiner, como já dissemos no início desse tópico, por exemplo, teve sólida formação musical erudita e estudou com Brahms e Mahler. E também não podemos nos esquecer de Korngold, que nasceu em Viena no meio operístico do final do século XIX, e de que em seu catálogo de obras encontramos seis óperas e um estilo amadurecido já nas primeiras composições. Sua Sinfonietta op. 5, composta em 1912, quando Korngold tinha apenas 15 anos, é um exemplo do domínio orquestral que muitos anos depois,

---

[19] It was during this period that composers solidified the forms and styles to be used by film composers for quite some time to come. Max Steiner, Erich Korngold, and Alfred Newman were more responsible for setting this style than any other composers. The question arises: Why did these composers choose the style they did, namely, the mid-to late-nineteenth-century symphonic idiom as exemplified in the stage works of Wagner, Puccini, Verdi, and Strauss?One answer that has been offered is that audiences would "understand" that idiom more readily than another. This answer, however, merely reflects a fundamental misunderstanding of the relationship of music and the dramatic arts. When confronted with the kind of dramatic problems films presentes to them, Steiner, Korngold, and Newman merely looked (whether consciously or unconsciously is unimportant) to those composers who had, for the most part, solved almost identical problems in their operas. [...]

mais precisamente em 1940, o compositor usaria em sua famosa trilha sonora para o filme *Sea Hawk*. Assim, nada mais natural para esses compositores que o estilo absorvido durante seus anos de estudo musical se tornasse o mesmo estilo com o qual eles trabalhariam durante seus projetos no meio cinematográfico.

Por outro lado, nos EUA, em uma fase em que o país procurava encontrar elementos de identificação, George Antheil e Aaron Copland - este último, peça-chave para o amadurecimento do estilo musical norte-americano - também trabalharam em projetos cinematográficos. Nesse país também havia compositores que trabalhavam apenas com música para filmes e não possuíam uma carreira ligada à música de concerto. Esses músicos vinham de diferentes áreas musicais, como da *Broadway,* em Nova Iorque, ou de grupos de dança e jazz espalhados por toda a nação. Não obstante, a formação desses músicos era sólida e fundamentada. Alfred Newman – indicado 45 vezes ao Oscar, tendo vencido nove, e por 20 anos o chefe do departamento musical da *Fox* - e David Raskin são dois dos principais nomes desse específico grupo.

Em meio a todo esse cenário apresentado, encontramos **Bernard Herrmann**, talvez o mais eclético entre todos os grandes músicos citados até o presente momento, levando-se em conta sua carreira erudita como compositor, regente e estudioso, além de seu trabalho no rádio, no cinema e na televisão, conforme veremos a seguir.

Parte B

CAPÍTULO 2

Bernard Herrmann

2.1) Trajetória como regente, compositor e pesquisador. Música erudita: música para rádio, televisão e cinema.

Fotograma 1 – Bernard Herrmann.

Bernard Herrmann nasceu em Nova Iorque, no dia 29 de junho de 1911. Foi o primeiro dos três filhos de Abraham e Ida Herrmann, imigrantes de origem judaica vindos do leste europeu no início dos anos de 1880.

Uma característica marcante de sua personalidade e evidente já na juventude foi seu interesse pela leitura, principalmente pela literatura romântica do século XIX. A leitura de biografias de compositores e artistas, o interesse pela pintura, a audição de preciosas gravações em discos de 78 rpm de seu pai e a frequência a concertos no Carnegie Hall fizeram com que Herrmann, ainda com apenas treze anos de idade, tomasse a decisão de se tornar compositor.

Seu primeiro instrumento foi o violino, o qual nunca tocou bem. Desde muito cedo teve contato com partituras para orquestra, como a 5ª Sinfonia de Mahler e o tratado de orquestração de Berlioz. Sua primeira composição, intitulada *The Bells*, possui divergências quanto à data de criação. A partitura mais antiga existente data de 1927, mas Herrmann afirmou tê-la criado três anos antes, em 1924. *Tempest and Storm,* uma abertura baseada em “A Tempestade”, de Shakespeare, também é datada de 1927. Foi nesse mesmo ano que Herrmann teve seu primeiro professor de composição, Gustav Heine, e já nesse período demonstrava sua

predileção pela música erudita inglesa e seu gosto por compositores como Elgar, Delius e Vaughan Williams.

Em 1929, passou a estudar na Universidade de Nova Iorque com Albert Stoessel (regência) e Philip James (composição) e, no ano seguinte, após Stoessel tornar-se chefe do departamento de Orquestra e Nova Ópera da *Julliard School*, transferiu-se para lá a convite dele. No período de dois anos em que esteve na *Julliard*, Bernard Wagenaar foi seu novo professor de composição. Os motivos pelos quais Herrmann deixou a escola são obscuros, mas segundo depoimentos de terceiros, apontados por Smith (2002), o conservadorismo da entidade teria sido a principal razão de sua saída.

Em sua última fase de estudos, Herrmann retornou extraoficialmente à Universidade de Nova Iorque para assistir ao curso avançado de composição e orquestração com o compositor australiano, Percy Grainger. Não obstante seu contato anterior com a música de Charles Ives e de outros compositores modernos, como, por exemplo, Alban Berg – fato importante abordado mais adiante, no capítulo 3.2 -, foi com Grainger que Herrmann encontrou o espaço alternativo que tanto buscava. Como relata Smith, monofonia antiga, música folclórica, atonalidade, polifonia, entre outros assuntos fizeram parte desse último passo da instrução de Herrmann.

Certo é que Bernard Herrmann sempre foi eclético. Essa sua característica pode ser observada tanto no seu gosto e respeito pelo tradicional - incluídas aqui a literatura, a pintura e a música do século XIX - quanto em seu interesse pelo novo. Esse ecletismo também está refletido em sua carreira musical. Se aos treze anos o ainda menino já havia decidido ser um compositor, não demoraria poucos anos para que também almejasse uma carreira de regente orquestral. Ao completar seus estudos, Herrmann já atuava como regente à frente da *Julliard's Chamber Symphony Orchestra* e posteriormente, em 1933, à frente da *New Chamber Orchestra*. Este último grupo foi de grande importância para a divulgação do trabalho composicional do ainda jovem Herrmann, que já fazia parte, junto com Aaron Copland, de um grupo de jovens compositores norte-americanos que buscava seu espaço no cenário musical na década de 1930. No comando da *New Chamber Orquestra*, Herrmann deu início a um trabalho de divulgação de obras de

compositores americanos, como Charles Ives, Roy Harris, Suesse e Levant, além de peças modernas de europeus, como Milhaud e Ernest Bloch, todas muito bem recebidas pela crítica nova-iorquina. Apesar dos bons frutos colhidos nesse trabalho, foi no rádio que Herrmann começou a diversificar suas atividades musicais.

Por volta de 1933, o rádio se tornara o principal meio de entretenimento na América, principalmente após a depressão de 1929. Como já foi dito na apresentação deste trabalho, Hobsbawm, em "A Era dos Extremos", aponta várias invenções do modernismo que alteraram a maneira de ver as artes no século XX. Entre essas, o rádio difundiu a música mais do que qualquer outra. A demanda por música especialmente composta para os programas de rádio da *Columbia Broadcasting System* (CBS) era grande, e foi como assistente do maestro Johnny Green[20] que Bernard Herrmann chegou ao rádio. Na CBS, o jovem maestro foi conquistando espaço primeiramente compondo trilhas para alguns programas, como *Modern Manner* e *Secone Sketchbook,* e em 1935 tornou-se um dos regentes da companhia. Com o passar dos anos, uma das principais características de Herrmann como regente foi a de mostrar ao público da rádio a música de novos compositores. Em 1936, sua Cantata *Moby Dick* foi selecionada e executada pela *New York Philharmonic* sob a regência de Sir. Jonh Barbirolli. Em 1937, Herrmann fez sua primeira viagem à Inglaterra - na qualidade de regente norte-americano – para reger o *Prelúdio e Fuga* da 4ª Sinfonia de Ives, na *British Broadcasting System*. Nessa viagem teve a oportunidade de conhecer os compositores Rauph Vaughan Williams, Arthur Bliss, Constant Lambert, Cecil Gray, Arnold Bax e Lord Berners. Sua reputação cresceu a cada ano, e ele foi reconhecido como o melhor e mais rápido compositor da CBS[21].

---

[20] Regente e compositor, Green também compôs trilhas sonoras em Hollywood, chegando a exercer o cargo de chefe do departamento musical dos estúdios Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) por oito anos. Mais informações podem ser encontradas em "Music for the Movies" de Tony Thomas, páginas 57 a 64.

[21] A criatividade e a rapidez sempre foram os principais requisitos exigidos dos compositores pela indústria da comunicação. E essas exigências se acentuam em se tratando do rádio, da televisão e do cinema: o rádio e a televisão por serem mídias que requerem as chamadas grades de programação nas quais se determina previamente o exato dia e a hora em que cada programa será transmitido; o cinema, pela complexidade de sua produção e pela quantidade de profissionais envolvidos no processo. No cinema, a música inserida perde o seu caráter artesanal, em que um único músico responde por todo o trabalho, em detrimento de uma forma de produção em série na

Na CBS Herrmann começa a escrever para o programa *Columbia Workshop,* no qual conhece o jovem diretor Orson Wells. No ano de 1938, escreve música para a série *The Mercury Theater on the Air*. Essa criativa parceria fez com que Wells, em 1940, escolhesse Herrmann como o responsável pela composição da trilha sonora de seu primeiro filme, *Citizen Kane*, conduzindo-o assim à primeira empreitada em Hollywood. Em 1941, Herrmann compõe a trilha sonora de *All That Money Can Buy,* de Stephen Vicent Benet. Em 1942, as músicas de ambos os filmes receberam indicação de melhor trilha sonora na premiação do Oscar, mas a Academia de Artes Cinematográficas lhe conferiu apenas uma menção honrosa pela segunda trilha. Durante toda a sua trajetória pela música para cinema, Herrmann foi indicado ao Oscar mais uma vez, no ano de 1947, pela trilha sonora de *Anna and the King of Siam*. Ainda assim, durante todo o resto de sua carreira foi sempre ignorado por essa que é até hoje a mais importante premiação do universo cinematográfico. Apenas em 1977, após sua morte, a Academia voltou a lhe conferir novamente duas indicações de melhor trilha sonora, por *Obsession* (De Palma) e *Taxi Driver* (Scorsese), os últimos dois filmes em que o compositor trabalhou.

Apesar do sucesso conquistado em suas primeiras duas empreitadas em Hollywood, eclético como sempre, Herrmann seguiu com suas atividades, regendo no rádio e compondo tanto música para os programas da CBS, como para as salas de concerto. Seu retorno a Hollywood se deu apenas em 1943, com o filme *Jane Eyre* (direção de Stevenson).

Sua única sinfonia, composta entre os anos de 1939 e 1941, foi estreada pela *New York Philharmonic* em 1942. O bom relacionamento de Herrmann com essa instituição durante a década de 1930, resultou na encomenda da obra. Infelizmente outras execuções, como, por exemplo, a de Eugene Ormandy – regente da *Philadelphia Symphony Orchestra* – foram abortadas, nesse caso específico devido a divergências entre ambos. Ormandy condicionara a execução da peça a exigências de corte de aproximadamente quinze minutos. Bernard Herrmann, por sua vez, jamais cedeu a esse tipo de interferência artística em sua música para as

---

qual um músico compõe a trilha sonora, outros orquestram essa composição e outro rege a orquestra e grava o material, formando uma cadeia de trabalho em torno da criação da música.

salas de concerto, tipo de postura considerada fundamental para os rumos de sua carreira no círculo da música erudita.

Nesse período a carreira de Herrmann se expandiu em todas as direções: como compositor, como estudioso e como regente na CBS. No ano de 1943, o programa *Invitation of Music* marcou sua carreira como regente, pois durante quatro anos, em programas semanais, ele levou ao público obras não pertencentes ao repertório tradicional da música erudita. Regidas pelo próprio Herrmann ou por convidados – em geral os próprios compositores das peças programadas –, uma quantidade significativa de obras tiveram ali suas estreias norte-americanas. Nessa fase, Smith (2002, p. 101) aponta claramente o pensamento do maestro: "A função artística do rádio, como eu vejo, é expor aos ouvintes a literatura da música".[22]

Smith (Ibid., p. 102) nos fornece também uma boa ideia do peso artístico dos convidados de *Invitation of Music* e do grau de envolvimento de Bernard Herrmann no âmbito musical erudito: "Outros convidados eram Stravinsky, Villa-Lobos, Darius Milhaud, Paul Hindemith, Erich Korngold, Samuel Barber e, para especial deleite de Herrmann, Sir Thomas Beecham."[23] Obviamente, solistas também faziam parte dos concertos, o que aumentava mais ainda o círculo de convidados renomados: "Solistas convidados incluíam o pianista Claudio Arral, Rudolf Firkusny, o violoncelista Gregor Piatigorsky e a delicada Wanda Landowska….[24] (Id., 2002, p. 102).

Bela Bartók também esteve presente nos estúdios da CBS quando da execução de uma de suas peças. Além disso, outras apresentações renderam a Bernard Herrmann amizades com diversos compositores, como, por exemplo, o inglês Gerald Finzi.

Durante o período em que esteve no comando de *Invitation of Music* - programa posteriormente desativado pela CBS devido ao declínio do rádio - Herrmann foi agraciado com vários prêmios por sua inovadora, corajosa e criadora postura em prol da divulgação de música erudita fora dos padrões do repertório já

---

[22] "Radio's artistic function as I see it, is to expose to listeners the literature of music".
[23] "Other guests included Stravinsky, Villa-Lobos, Darius Milhaud, Paul Hindemith, Erich Korngold, Samuel Barber and to Herrmann's special delight, Sir Thomas Beecham."
[24] "Visiting soloists included pianist Claudio Arral, Rudolf Firkusny, cellist Gregor Piatigorsky and the fastidious Wanda Landowska….."

estabelecido. Entre eles, podemos citar *George Peabody Citation, Americam Design Award* e *Henry Hadley Citation.*

É certo que a extinção do seu programa semanal foi uma grande perda para sua carreira de regente, ainda que Herrmann continuasse na CBS como regente principal da Sinfônica. Por outro lado, a gradual diminuição do interesse da rádio em manter programas de cunho artístico elevado, como o de Herrmann, acabou por não dar a ele outra escolha senão focar suas energias no meio cinematográfico, no qual ele já havia dado seus primeiros passos.

Em 1947 Herrmann foi finalmente chamado, como regente convidado, para fazer dois concertos com a *New York Philharmonic*. Infelizmente a receptividade da orquestra não foi boa e, consequentemente, as apresentações também não. A crítica nova-iorquina também não recebeu bem as apresentações, o que interrompeu a carreira de Herrmann à frente da principal orquestra dos EUA. Em 1949 o maestro fez sua segunda viagem à Inglaterra, onde regeu a Sinfônica de Halle.

O ano de 1956 foi marcante pela participação do maestro no elenco da segunda produção do filme *The Man Who Know to Much,* de Alfred Hitchcock. Nesse filme, além da própria trilha sonora composta por ele, Herrmann aparece como o regente da *London Symphony Orchestra*, ocasião em que regeu a cantata *Storm Clouds,* composta pelo inglês Arthur Benjamin especialmente para a primeira montagem do filme, em 1934. Curiosamente, esse pode ser considerado o ponto máximo da fusão entre as carreiras de compositor e de regente de Bernard Herrmann: viver na tela de cinema o papel que almejara por toda sua vida: um posto de regente titular em uma grande orquestra sinfônica. Ainda em 1956 Leopold Stokowski convidou Herrmann para reger dois concertos com a *Houston Symphony Orchestra*. No mesmo ano, o maestro ainda retornou à Inglaterra para reger uma série de cinco concertos com a *London Symphony Orchestra,* turnê marcada pela primeira execução na íntegra de uma peça do compositor também norte-americano, Charles Ives - sua 2ª Sinfonia -, em solo britânico. Nesse mesmo ano, Herrmann ainda regeu duas vezes a *Glendale Symphony* na Califórnia.

No ano de 1961, Herrmann regeu novamente a *Halle Symphony* e a *BBC Northern Orchestra*. Em 1964, regeu pela última vez a *Halle Orchestra* e ainda a

Philharmonia Orchestra. Em 1967, fez mais um concerto aberto ao público com a *Philharmonia, quando* pela última vez regeu as peças: *Tannhauser Overture,* de Wagner; *Walk to the Pardise Garden,* de Delius; *Enigma Variations,* de Elgar; e a 6ª Sinfônia, de Tchaikovsky. Um último concerto, no ano de 1974 – um ano antes de seu falecimento – , deu-se com a *Royal Philharmonic*, porém Herrmann já se encontrava com a saúde debilitada, um triste final para uma carreira de regente, segundo relatos de amigos em A Heart at Fire's Center (2002, p. 337), uma carreira a princípio excitante e inovadora.

Fator de suma importância para a sua carreira como regente foi o seu temperamento. Herrmann tinha um perfil que variava entre o gentil, o sensível e o explosivo, chegando até a ser rude. Era um artista com características psicológicas complexas. Inúmeros são os relatos de amigos e pessoas que tiveram a oportunidade de ter com ele algum tipo de convívio, seja pessoal ou profissional, que dão prova do forte temperamento do maestro. Entre os regentes com os quais ele se indispôs estão Eugene Ormandy e Georg Solti. Posturas agressivas em relação a muitos músicos e dirigentes (das orquestras) com quem teve contato o levaram a não conseguir um cargo efetivo como regente principal nas orquestras em que foi convidado a reger.

Após essa breve visão da carreira de regente de Bernard Herrmann, retornamos ao ano de 1943, com ênfase agora em sua carreira de compositor para as salas de concerto.

Após a execução de sua Sinfonia em 1942, Herrmann iniciou a composição de sua maior empreitada artística, sua única ópera, baseada no romance de Emily Bronte e que leva o mesmo nome: *Wuthering Heights*. Composta de um prólogo e quatro atos, a peça tem três horas e meia de duração. Em meio a seu trabalho de regente na CBS e outras composições, como *The Fantasticks* (1942), *The Devil and Daniel Webster Suite* (1942), *For the Fallen* (1943) e *Welles Raises Kane* (1943), além de trilhas sonoras para filmes, como *Jane Eyre* (1943), *Hangover Square* (1945), *Anna and the King of Siam* (1946), *The Ghost and Mrs. Muir* (1947), *Portrait of Jennie* (1948), *On Dangerous Ground* (1950) e *The Day the Earth Stood Still* (1951), Herrmann levou oito anos para compor essa ópera que seria, juntamente com o cargo de regente que tanto almejara, uma de suas maiores frustrações.

Wuthering Heights nunca foi montada enquanto seu compositor viveu. A primeira montagem da ópera se deu apenas em 1982 – ironicamente oito anos após sua morte - pela *Portland Opera Company*, mas ainda assim com quarenta minutos de cortes e o final alterado. Não obstante o desinteresse das companhias de ópera – sob a principal alegação de que a obra possuía uma linguagem pós-romântica fora dos padrões das vanguardas da época - Bernard Herrmann produziu uma gravação rara, no ano de 1966, que pode ser encontrada em CD pelo selo *Unicorn-Kanchana Records,* de Londres. A orquestra foi a *Pro-Arte Orchestra,* e a partitura foi publicada pela *Novello & Co*., também inglesa.

A frustração pelo desinteresse do meio operístico por sua obra está refletida no catálogo de obras do compositor, pois Herrmann pouco compôs para as salas de concerto após 1951. É certo que nesse período de entressafra ele compôs trinta trilhas sonoras para cinema e que foi nessa fase, entre os anos de 1955 a 1966, que o diretor Alfred Hitchcock e Bernard Herrmann firmaram umas das maiores parcerias já existentes em Hollywood, como veremos logo adiante.

Apenas em 1965 surge *Echoes for String Quartet*, obra bem recebida pela crítica. No ano de 1967 Herrmann compôs o quinteto para clarinete, intitulado *Souvenirs de Voyage;* em 1968, a comédia musical, *The King of Schonorrers*. Como relata Smith (2002, p. 371), à época de sua morte Herrmann iniciou a composição de uma sinfonia para órgão, um projeto que demonstra que ainda existia nele a essência que o colocara em um ponto de intersecção entre os domínios da música erudita e da trilha sonora para o cinema. Ainda no trabalho biográfico de Herrmann por Smith (2002, p. 174), encontramos um interessante depoimento de Dorothy Herrmann – filha de Herrmann -, que situa muito bem a condição do maestro:

> Quando morávamos na Califórnia, embora parecesse contente com seu trabalho no cinema, papai ainda tinha esperanças e sonhos quanto a reger. Ele seguiu a política da Filarmônica de Los Angeles muito de perto. Intelectualmente, ele vivia e respirava o mundo da música clássica. À noite, ele poderia escrever uma partitura para um filme ou outro, mas os amigos vinham e eles escutavam alguma gravação de uma sinfonia. Ele nunca se encaixou no molde de um compositor de trilhas sonoras de Hollywood. Eu acho que ele ficou preso entre esses dois mundos.[25]

[25] When we lived in California, even though on one level he seemed content with his film work, Daddy still had hopes and dreams about conducting. He followed the Los Angeles Philharmonic's politics very closely. Intellectually he lived and breathed the world of classical music. At night he could be

Se por um lado a maior parte de suas composições[26] para as salas de concerto datam do início de sua carreira - Herrmann compôs até 1941 dezoito das vinte e sete peças que finalizou -, no final de sua carreira o compositor voltou-se para a gravação de vários discos. Após o registro fonográfico de *Wuthering Heights,* em 1966, Herrmann ainda gravou, nos dez anos restantes de sua vida, mais vinte e dois LPs[27]. Até mesmo em relação às suas gravações ele foi eclético. Desse total de vinte e três projetos, nove versam sobre música erudita de compositores como Ives (Symphony n.º 2), Cyril Scott (Piano Concerto n.º 1 e n.º 2), Satie (Ballet – The Adventures of Mercury), Gustav Holst (The Planets), Joachim Raff (Symphony n.º 5), Kurt Weill (Songs from The Threepenny Opera), Gershwin (Variations on I Got Rhythm), Milhaud (Saudades do Brasil), entre outros. Quatro deles versam sobre gravações de suas composições para as salas de concerto; o quinto LP possui seu *Echoes for String Quartet,* juntamente com o "Quarteto de Cordas n.º 2", de Edmund Rubbra; no sexto, duas de suas peças, *The Fantasticks* e *For the Fallen,* figuram em conjunto com obras de Delius e Warlock. Outras seis gravações versam sobre trilhas sonoras compostas por ele e adaptadas, em sua grande maioria, na forma de suítes. Por fim, gravou dois projetos com trilhas sonoras de outros compositores: um com trilhas de filmes britânicos, com seleções de William Walton, Constant Lambert e Vaughan Williams; outro, para filmes "Shakesperianos", com seleções de Miklós Rózsa e William Walton.

Dessa forma, Bernard Herrmann conseguiu deixar importantes registros em sua última etapa de vida: tanto suas contribuições mais significativas para o cinema, adaptadas na forma de suítes, quanto suas principais obras eruditas, como a Sinfonia, a Ópera, o Quarteto de Cordas *Echoes*, *For the Fallen*, a cantata *Moby*

---

writing a score for this picture or that, but friends would come over and they would listen to some symphony recording. He never really fit into the mold of a Hollywood film composer. I think he was caught in the middle between those two worlds.

[26] A lista completa de suas composições, com exceção de *Silent Noon*, pode ser encontrada em "A Heart at Fire's Center" de Steven C. Smith (2002, p. 370 e 371). Foram trinta e uma ao total, das quais vinte e sete estão completas. Outras três estão incompletas e uma, chamada *Silent Noon* se trata de uma revisão feita em 1975 sobre a peça *Audabe* composta no ano de 1933.

[27] Uma lista contendo todas as gravações, datas de realização e demais informações pertinentes também pode ser encontrada em Smith – A Heart at Fire's Center (2002. p. 374 e 375).

Dick e o Quinteto para Clarinete. Do total de LPs, dois foram eleitos como os melhores entre os eruditos do ano de 1972 pela revista *Saturday Review*: a gravação da 2ª Sinfonia de Charles Ives, com a *London Symphony Orchestra* (Selo Decca), e o LP denominado *Impressionists,* com a *London Philharmonic Orchestra,* contendo peças de Ravel, Satie, Debussy, Fauré e Honegger (Selo Decca).

Na área do cinema, a carreira de Bernard Herrmann em *Hollywood* começou devido ao seu relacionamento com Orson Welles na rádio CBS. Ao todo, foram cinquenta e um filmes, entre os anos de 1941 a 1976, que podem ser divididos em quatro fases distintas.

A primeira fase comporta seus primeiros quatro filmes, nos quais Herrmann conseguiu espaço devido ao convite feito por Orson Welles - Quadro 1:

Filme / Título	**Data / Composição**	**Diretor**	**Companhia**
Citizen Kane	verão de 1940[28]	Orson Welles	RKO
All That Money Can Buy	Jul. de 1941[29]	William Diertele	RKO
The Magnificent Ambersons	Jan. e Fev. de 1942	Orson Welles	RKO
Jane Eyre	Jul. e Ago. de 1943	Robert Stevenson	Fox

Quadro 1 – Lista com os filmes da primeira fase

Mesmo após esses quatro filmes, Herrmann não obteve uma abertura suficiente no meio cinematográfico para se estabelecer na Califórnia. Ele retornou a Nova Iorque e às suas atividades na CBS, voltando a *Hollywood* dois anos mais tarde.

Herrmann iniciou sua segunda fase, marcada pelo apoio do também compositor e maestro, Alfred Newman, que em 1940 foi apontado como chefe do Departamento de Música da Fox. Mais uma vez Smith (2002, p.106) elucida o processo de escolha dos compositores nesse período, citando uma passagem do trabalho de Fred Steiner[30]:

[28] Primeiro filme dirigido por Orson Wells em “Hollywood”.
[29] Nesse filme, apesar de apenas atuar, Wells ainda assim conseguiu interceder a favor de Herrmann.
[30] Fred Steiner (1923 – 2011) - compositor, regente, orquestrador e arranjador para televisão, tornou-se doutor em musicologia pela University of Southern California com seu trabalho sobre o início da carreira de Alfred Newman. Escreveu vários artigos científicos relacionados a músicas para filmes, inclusive a primeira análise da trilha Psicose, de Bernard Herrmann.

> [...] A única maneira que esses compositores teriam para fazer mais trilhas de filmes seria contar com a probabilidade de que algum outro diretor ou produtor quisesse contratá-los porque gostavam da sua música. Isso era pouco provável, pois naqueles dias o sistema do estúdio era extremamente importante. Músicos ou compositores eram contratados principalmente pelo departamento [de música] ou certamente com a aprovação dele. Uma vez que Herrmann não conseguiu outros filmes em qualquer outro estúdio no início dos anos quarenta e porque sabemos que Newman também deu a Raskin, Alex North, e Franz Waxman trilhas para fazer, eu acho que a prova é esmagadora de que Newman foi o principal responsável pela carreira de Herrmann.[31]

Como chefe do Departamento, Newman tinha a incumbência de delegar a composição das trilhas sonoras aos compositores pertencentes ao rol da Fox ou mesmo a compositores contratados que julgasse competentes para a realização especial de um projeto. Ao apontarmos a lista com a relação de filmes a seguir, observamos a simpatia que Newman tinha pelo trabalho de Herrmann e o apoio que deu a ele – Quadro 2:

Filme / Título	**Data / Composição**	**Diretor**	**Companhia**
Hangover Square	Jul. a Dez. 1945	John Brahm	Fox
Anna and the King of Siam	Fev. a Abr. 1946	John Cromwell	Fox
The Ghost and Mrs. Muir	Jan. a Abr. 1947	Joseph Mankiewicz	Fox
Portrait of Jennie	1948	William Dieterle	Selznick International
The Day the Earth Stood Still	Jun. a Jul. 1951	Robert Wise	Fox
On Dangeorus Ground	Nov. a Dez. 1950	Nicholas Ray	RKO
Five Fingers	Out. a Dez.1951	Joseph Mankiewicz	Fox
The Snows of Kilimanjaro	Mai. a Jun. 1952	Henry King	Fox
White Witch Doctor	Fev. a Mar. 1953	Henry Hathaway	Fox
Beneath the 12-Mile Reef	Jul. a Ago. 1953	Robert Webb	Fox

[31] […]The only way these composers could do more film scores was in the unlikely event that some other director or producer would hire them because they liked their music. It was unlikely because in those days the studio system was terribly important; musicians or composers were hired mainly by, or certainly with the aproval of, the departament. Since Herrmann didn't get any other films at any other studio in the early forties, and since we know that Newman also gave Raskin, Alex North, and Franz Waxman scores to do, I think the evidence is overwhelming that Newman was primarily responsible for Herrmann's career.

King of the Khyber Rifles	Out. a Nov. 1953	Henry King	Fox
Garden of Evil	Mar. a Abr. 1954	Henry Hathaway	Fox
The Egyptian	Mai. a Jun. 1954	Michael Curtiz	Fox
Prince of Players	Nov. 1954	Philip Dunne	Fox

Quadro 2 – Lista com os filme da segunda fase

Dos quatroze filmes citados acima, apenas *Potrait of Jennie e On Dangeorus Ground* surgiram de outra fonte que não a *Fox*, o que realmente confirma a tese de Steiner sobre o fundamental apoio de Alfred Newman ao trabalho de Bernard Herrmann. Além disso, outro fato que corrobora essa tese é o de Newman ter concedido a Herrmann o privilégio de reger seus projetos à frente da orquestra da *Fox,* fato que não ocorria frequentemente com outros compositores da casa, como Smith (2002. p. 106) aponta: "Ao mesmo tempo, Newmann – um regente superior – sempre permitia a *Beenie* o raro privilégio de conduzir suas próprias partituras na Fox."[32]

A partir de novembro de 1954 teve início uma nova fase para Herrmann: nesse terceiro período de sua carreira como compositor de trilhas para filmes, ele fez uma parceria duradoura com o cineasta inglês, Alfred Hitchcock. Durante doze anos Herrmann compôs música para vinte três filmes, dos quais oito foram dirigidos por Hitchcock. Essa foi também uma fase de expansão, na qual Herrmann trabalhou para as mais variadas companhias cinematográficas. Além da *RKO* e da *Fox,* com as quais já trabalhava, passou a trabalhar para a *Warner*, a *Paramount*, a *Universal*, a *MGM* e a *Columbia Pictures*.

Nessa fase, compôs as seguintes trilhas sonoras - Quadro 3:

Filme /Título	**Data / Composição**	**Diretor**	**Companhia**
The Trouble with Harry	Dez 1954 a Jan 1955	Alfred Hitchcock	Paramount
The Kentuckian	1955	Burt Lancaster	Paramount
The Man Who Knew Too Much	1956	Alfred Hitchcock	Paramount

[32] "At the same time, Newman – a superior conductor – always allowed "Beenie" the rare privilege at Fox of conducting his own scores".

The Man in the Gray Flannel Suit	Fev. 1956	Nunnally Johnson	Fox
The Wrong Man	Set. a Out. 1956	Alfred Hitchcock	Warner Brothers
Williamsburg: The Story of a Patriot	Nov. 1956	Geroge Seaton	Paramount
A Hatful of Rain	Mar. a Abr. 1957	Fred Zinnemann	Fox
Vertigo	Jan. a Fev. 1958	Alfred Hitchcock	Paramount
The Naked and the Dead	Mar. a Abr. 1958	Raoul Walsh	RKO
The 7th Voyage of Sinbad	Mai. a Jun. 1958	Nathan Juran	Columbia
North by Northwest	Jan. a Mar. 1959	Alfred Hitchcock	MGM
Blue Denim	Mai. a Jun. 1959	Philip Dunne	Fox
Journey to the Center of the Earth	Set. a Nov. 1959	Henry Levin	Fox
Psycho	Fev. a Mar. 1960	Alfred Hitchcock	Paramount
The Tree Worlds of Gulliver	1960	Jack Sher	Columbia
Mysteirous Island	Jan. a Fev. 1961	Cy Endfield	Columbia
Tender Is the Night	final de 1961	Henry King	Fox
Cape Fear	Ago. a Dez. 1961	J. Lee Thompson	Universal
Jason and the Argonauts	Jun. a Ago. 1962	Don Chaffey	Columbia
The Birds	supervisão de áudio de Jul. a Dez de 1962	Alfred Hitchcock	Universal
Marnie	1963	Alfred Hitchcock	Universal
Joy in the Morning	1965	Alex Segal	MGM
Torn Curtain	Jan. a Mar. 1966	Alfred Hitchcock	Universal

Quadro 3 – Lista com os filmes da terceira fase.

Sobre os onze anos de parceria entre os dois artistas, são convergentes as opiniões e os relatos dos pesquisadores Prendergast, Smith e Sullivan. Eles se referem a essa parceria como uma união que inseriu ambos, diretor e compositor, no rol dos maiores artistas do meio cinematográfico e que, sem sombra de dúvida, enriqueceu a linguagem do cinema. Ainda em relação ao relacionamento de ambos, encontramos em Rebello (1991, p. 138):

> [...] O senhor Hitchcock tinha uma relação maravilhosa com Bennie, e a forma de mantê-la foi dar a Herrmann liberdade de ação para fazer o que quisesse. "Mr. Hitchcock só queria em torno dele pessoas que sabiam o que estavam fazendo". Como de costume, Hitchcock deu a liberdade de expressão a Herrmann, mas continuou a fazer sugestões precisas. [...][33]

A partir da década de 1950 algumas mudanças substanciais ocorreram no mundo cinematográfico e ocasionaram um declínio do império "Hollywoodiano". Prendergast aponta algumas dessas mudanças, que por sua vez nos elucidam os motivos da ruptura entre Hitchcock e Herrmann na década seguinte, mais precisamente em 1966, durante a produção de *Torn Curtain*.

A primeira dessas mudanças se refere à questão da distribuição dos filmes, pois a indústria cinematográfica tinha suas próprias salas de projeção. A partir do ano de 1938, o governo dos EUA começou a questionar esse monopólio que impedia as salas de cinema independentes de ter acesso aos filmes. Assim, a partir de 1949 – onze anos após as primeiras discussões sobre o assunto – as grandes companhias foram obrigadas a abrir mão da exibição de filmes, o que lhes acarretou uma significativa perda de renda.

A segunda mudança apontada por Prendergast foi a gradativa perda de espaço que o cinema sofreu após a invenção da televisão. Como apontou Hobsbawm (2006), a televisão propiciou às massas o acesso à imagem - da mesma forma que o rádio permitiu o acesso à música - com uma vantagem em relação ao cinema: a de permitir ao público acessá-la sem sair de casa.

Esses dois fatores ocasionaram grandes perdas de faturamento para a indústria cinematográfica, com consequente diminuição do tamanho das estruturas e alteração no modo operacional das companhias de cinema. A partir da década de 1950, as produções precisavam ser autossuficientes, ou seja, não havia mais espaço para subsídios por parte das companhias. O lucro das bilheterias era necessário para a sobrevivência da indústria e para o sucesso dos diretores e produtores do meio cinematográfico. Após todas essas mudanças, no ano de 1952

---

[33] […] Mr. Hitchcock had a wonderful relationship with Bennie, and the way to maintain that was to give Herrmann the latidude to do what he wanted. "Mr. Hitchcock only wanted people around him who knew what they are doing." As usual, Hitchcock gave Herrmann latitude, but still made precise suggestions. […]

reflexos significativos alteraram o uso da música nos filmes. O sucesso da canção *Do not Forsake Me Oh My Darlin,* que Dimitri Tiomkin[34] compôs para o filme *High Noon*, de Fred Zinnemann, abriu um novo e rentável campo de exploração comercial. Juntamente com a invenção do *long-play*, a canção atrelada ao filme alavancou as vendas de discos e trouxe às companhias de cinema um novo braço de atuação: a criação das companhias de discos.

Entendendo o rumo e o pensamento da indústria cinematográfica na década de 1950, podemos compreender a pressão que os diretores sofriam para usar canções dentro da trilha sonora, mesmo que esse uso comprometesse a narrativa dramática de seus filmes (questão que abordaremos no capítulo 5).

Fotograma 2 – Hitchcock e Herrmann no estúdio.

Após onze anos da parceria Hitchcock/Herrmann e pressionado cada vez mais pela *Universal* para usar canções e linguagens mais "populares" em seus filmes, Hitchcock exigiu uma mudança criativa que Herrmann artisticamente não podia atender.

Ainda nesse mesmo ano ele fez mais uma trilha para o filme *Fahrenheit 451,* do diretor francês François Truffaut - contato fruto de uma indicação de Hitchcock. Esse filme pode ser considerado o primeiro de sua quarta e última fase no cinema. Em um período de dez anos, mais nove filmes ainda tiveram trilhas compostas por Herrmann, em uma espécie de ressurgimento do compositor. Nessa fase, uma nova safra de jovens diretores redescobriu Herrmann, que àquela altura já havia se mudado para a Inglaterra e deixado *Hollywood* para trás. Assim, completando sua contribuição para o cinema, temos (Quadro 4):

Filme / Título	Data / Composição	Diretor	Companhia
Fahrenheit 451	Mai. A Jun. de 1966	François Truffaut	Universal
The Bride Wore Black	Set. a Out. de 1967	François Truffaut	Lopert
Twisted Never	1968	Roy Boulting e Hywell	Rank

[34] Compositor, regente e pianista russo, Tiomkin estudou com Glazunov e Busoni. Em 1925 mudou-se para Nova Iorque e, após a crise de 1929, migrou para a Califórnia. Lá, tornou-se o primeiro compositor a receber dois Oscars em uma mesma premiação: melhor trilha sonora e melhor canção com o filme *High Noon.*

		Bennett	
The Night Digger	Jan. 1971	Alastair Reid	MGM
The Battle of Neretva	1971	Veljko Bulajic	AIP
Endless Night	Out. a Nov. 1971	Sidney Gilliatt	Rank
Sisters	Mai. a Jun. 1972	Brian de Palma	AIP
It's Alive	Nov. a Dez. 1973	Larry Cohen	Warner Brothers
Obsession	Jun. a Jul. 1975	Brian de Palma	Columbia
Taxi Driver	Out. a Dez. 1976	Martin Scorsese	Columbia

Quadro 4 – Lista com os filme da quarta fase.

Finalmente, uma quarta abordagem deve ser feita em relação à multifacetada carreira de Bernard Herrmann: a importância de suas atividades como pesquisador e estudioso da música. Difícil é a tentativa de separar as atividades do compositor, que, como já foi dito, ao desempenhar suas atividades como regente na CBS, atuava também como um dos maiores divulgadores da música de seu tempo. Contudo, há um ponto de especial destaque em sua trajetória: seu apoio perseverante à música do compositor Charles Ives. Para tratar disso, todo este trecho do trabalho foi baseado em informação contidas no livro *A Heart at Fire's Center: the life and music of Bernard Herrmann,* de Steven C. Smith, que nos relata que ainda na adolescência, durante suas idas à *New York Public Library,* Herrmann descobriu a música de Ives. As *114 Songs* foram apenas o início de uma próxima relação entre os dois compositores. Herrmann recebeu do próprio Ives a 3ª e 4ª Sinfonias, além da Sonata *Concord Massachusetts* e outras peças de câmara. Apenas em 1931 Herrmann teve a primeira oportunidade de ouvir um concerto com música de Ives: a estreia da peça *Three Places in New England*. Em 1932, com apenas 21 anos, Herrmann já apontava Ives como o precursor da politonalidade, da poliritmia e da atonalidade. Além disso, a primeira metade do século foi um período em que os compositores americanos buscavam sua própria identidade, uma linguagem diferenciada da tradição europeia, e foi natural que se destacassem compositores que sintetizavam tal espírito, como Aaron Copland, Gerge Antheil e Henry Cowell, além do próprio Ives.

Durante toda a sua carreira como regente, Herrmann executou a música de Ives, bem como a apresentou a outros artistas. Em 1934, regeu *Prelude and Fugue* da 4ª Sinfonia; no ano de 1946, a 3ª Sinfonia; e em 1956, foi a vez da 2ª Sinfonia, a primeira audição completa de uma sinfonia de Ives na Inglaterra. Herrmann apresentou Ives ao regente Leopold Stokowski, que fez a estreia mundial da 4ª Sinfonia na íntegra no ano de 1965 - peça que Hermann já havia executado trechos. Contudo, sua maior contribuição foi em relação à 2ª Sinfonia, pois Bernard Herrmann foi o responsável pela recuperação do manuscrito original da obra no ano 1945. A sinfonia havia sido enviada ao Dr. Walter Damrosch em 1911 e, depois desse ano, guardada e esquecida durante 34 anos. Além desse importante achado, Herrmann gravou essa sinfonia em 1956 com a *London Symphony Orchestra.* Por fim, cabe ressaltar que em 1945 Herrmann publicou um artigo na revista *Modern Music* com uma cuidadosa análise das quatro sinfonias de Ives.

Em reciprocidade à sua dedicação com o intuito de divulgar e atribuir o devido valor à obra de Charles Ives, a música deste último foi, sem dúvida, uma das grandes fontes de inspiração para Bernard Herrmann, como apontaremos no início da análise de sua *Sinfonietta for String Orchestra,* no Capítulo 3.2.2.

2.2) Aspectos gerais de sua linguagem musical

Como pudemos observar no item 2.1, a trajetória de Bernard Herrmann foi marcada por uma carreira multifacetada em que o compositor transitou pelo rádio, pelo cinema e pela televisão, bem como pelo domínio da música para as salas de concerto, atuando como regente e compositor. Contudo, foram seus trabalhos no domínio cinematográfico - gerados durante sua parceria com o cineasta e diretor, Alfred Hitchcock - os eleitos como sua principal contribuição à arte. Esse fato se deve aos resultados atingidos pelo compositor na interação entre sua música e as imagens para as quais compôs.

Algumas posturas musicais de Bernard Herrmann são apontadas como os fatores que propiciaram esse novo patamar de interação. O primeiro deles, apontado por pesquisadores e mesmo por outros compositores, como Elmer Bernstein, por exemplo, relaciona-se à linguagem musical. Hermann foi o responsável pela quebra da tradição romântico-tardia solidificada na década de 1930 pelos compositores de origem européia: Erich Korngold, Max Steiner e Dimitri Tiomkin. Como dissemos anteriormente, esses compositores foram os responsáveis pelo estabelecimento da maioria dos códigos hoje tão enraizados na linguagem cinematográfica, como, por exemplo, a referência dos estilos musicais atrelados aos gêneros de aventura e às cenas de amor. Bernstein aponta, no documentário "Music for the Movies" - dirigido por Joshua Waletsky – que a música de Herrmann foi além desses códigos. Ela transpôs a esfera intelectual baseada em códigos preestabelecidos e passou a atuar na esfera psicológica dos personagens – uma das funções da música cinematográfica que abordaremos mais à frente, no capítulo 5.2 deste trabalho.

Um dos principais elementos utilizados por Herrmann e responsável pela mudança descrita acima foi sua preferência pelo uso de motivos musicais não-melódicos e com poucas notas em substituição aos tradicionais temas musicais e melodias que até então sempre ocupavam 8 ou 16 compassos na estrutura da composição. Encontramos em Smith (2002, p. 78) um depoimento do próprio compositor a respeito do assunto:

> 'Acho que uma frase curta tem certas vantagens, [...] A frase curta é mais fácil de ser seguida pelo público, que escuta com apenas metade de um ouvido [...] A razão pela qual eu não gosto desse negócio de melodia é que uma melodia tem que ter oito ou dezesseis compassos, o que limita um compositor. Depois de começar, você tem que acabar - oito ou dezesseis compassos. Caso contrário, o público não entende o que está acontecendo.' [35]

No documentário "Music for the Movies", Royal S. Brown atribui o aspecto revolucionário alcançado por Herrmann ao uso dessas frases curtas. Aponta ainda

[35] 'I think a short phrase has certain advantages, […] The short phrase is easier to follow for audiences, who listen with only half an ear […]The reason I don't like this tune business is that a tune has to have eight or sixteen bars, which limits a composer. Once you start, you'he got to finish – eight or sixteen bars. Otherwise the audience doesn't know what the hell it's all about.'

que a preferência por motivos ou células compactos é um elemento da linguagem musical de Herrmann que propicia um menor grau de interferência na narrativa cinematográfica, elevando assim a interação entre música e imagem a um novo patamar.

Essa postura também criou reflexos na reutilização de materiais musicais - provenientes do cinema - na televisão. Encontramos em Smith (2002, p. 179) um elucidativo depoimento do editor Len Engel que trabalhou na *Fox* durante oito anos com Herrmann:

> 'Do ponto de vista de um editor, Benny era nosso ídolo por causa da maneira como ele compunha. Ele tinha uma forma vertical de quatro compassos que era muito fácil de cortar. [...], e eu ouso dizer que mais de 90 por cento do que foi utilizado naqueles dias foi escrito por Benny. Alfred Newman e os outros escreveram temas lindos, mas eles estavam sempre entrelaçados, e você não podia usar temas longos em um meio que tinha que se movimentar rapidamente.' [36]

Observando esse depoimento, constatamos como a postura composicional de Herrmann facilitava - nesse caso, no âmbito da edição - até mesmo a interação entre sua música e as imagens diferentes daquelas para as quais aquela tinha sido originalmente concebida.

Outra postura que diferenciou Herrmann dos demais compositores no período em que criou as trilhas sonoras para os filmes de Hitckcock está relacionada à linguagem harmônica. Em seu livro *Overtones and Undertones*, Royal S. Brown dedica um capítulo inteiro à música de Bernard Herrmann, intitulado *The Music of the Irrational.* Brown observa que Herrmann utilizou abundantemente o intervalo de terça – ora menor, ora maior –, trabalhando figuras e motivos em paralelismos cromáticos e diatônicos, o que resultou em uma sonoridade instável e suspensa no âmbito harmônico: "O que Herrmann começou a fazer com grande consistência em suas trilhas para Hitchcock foi isolar o intervalo caracteristicamente ocidental da

---

[36] 'From an editor's standpoint, Benny was our idol because of the way he composed. He had a vertical form of four-bar phrases that was so easy to cut. […], and I daresay over 90 percent of what we used in those days was written by Benny. Alfred Newman and the others wrote beautiful themes, but they were always interwoven, and you couldn't use long themes in a medium that had to move quickly.'

terça do equilíbrio dos modos menor / maior ou maior / menor da tríade da tônica." (BROWN, 1994, p.152)[37]

Brown também identifica o uso e o desenvolvimento recorrente de um acorde nas composições cinematográficas do maestro: o acorde menor com sétima maior. A esse acorde ele denomina *Hitchcock Chord*[38]. Formado por um intervalo de terça menor e dois intervalos de terça maior sobrepostos, Herrmann tendeu a uma postura harmônica cíclica que evitou resoluções – resoluções tão comuns à linguagem tonal romântica –, trazendo autonomia às entidades harmônicas por ele utilizadas em suas composições. Esse acorde é peça-chave nas trilhas sonoras mais significativas da terceira fase do compositor: *Vertigo* e *Psycho*[39]. Nessas trilhas encontramos claramente as implicações harmônicas de relacionamento com tonalidades ora maiores, ora menores e a ambiguidade alcançada pelo uso recorrente do acorde menor com sétima maior.[40]

A união dessas duas posturas (o uso de frases curtas em blocos de 2 ou 4 compassos e o uso de acordes sem resolução), levou Herrmann ao isolamento de cores harmônicas em sua música. Rompendo mais uma vez com as tradições românticas ainda amplamente difundidas no cinema, a ausência de uma melodia foi o fator chave para a diminuição da funcionalidade dos acordes utilizados por Herrmann.

As opiniões de Brown e de Smith convergem. Ambos relacionam diretamente o uso desses padrões harmônicos suspensos na música de Herrmann com a criação de tensão na esfera psicológica das cenas e sequências, o que proporciona uma interação mais profunda entre imagem e música.

---

[37] What Herrmann began to do with great consistency in his Hitchcock scores was to isolate the characteristically Western interval of the third from the minor/major or major/minor equilibrium of the tonic triad.

[38] É importante lembrar que na estrutura intervalar do acorde menor com sétima maior encontramos outra entidade formada apenas pelas duas terças maiores: o acorde de quinta aumentada. Esse acorde, denominado "errante" por Schoenberg em seu livro "Harmonia", está diretamente relacionado com a escala de tons inteiros e possui um alto grau de ambiguidade devido a sua simetria interna, fator que amplia as possibilidades de resolução e relacionamento com seis tonalidades distintas: três menores e três maiores.

[39] Lembramos que apesar do foco de pesquisa deste trabalho conter a análise de vários trechos atonais de *Psycho*, essa trilha sonora também é composta por vários outros trechos tonais.

[40] Exemplos e análises aprofundadas sobre esse assunto podem ser encontradas em BROWN, R. S.**Overtones and Undertones. Reading Film Music**. 1.ed. California: The Regents of the University of California, 1994. 396p.

Em apenas uma de suas trilhas sonoras – *Citizen Kane* (1940) – Herrmann se utilizou da técnica dos *leitmotivs* wagnerianos. Para tanto, o compositor criou uma série com poucas notas que dominou todo o filme, trazendo unidade a uma narrativa marcada por vários saltos temporais. Curiosamente, Herrmann, que nunca havia se mostrado fã de melodias tradicionais e *leitmotivs,* tinha algo em comum com a música de Richard Wagner: a sensação de inconclusão, apontada pelo diretor Martin Scorsese em “Music for the Movies”. Essa sensação foi obtida por Wagner por meio de sua “melodia infinita” em conjunto com as cadências suspensas do acorde meio diminuto, e por Herrmann, por sua ambiguidade harmônica por meio do uso do acorde menor com sétima maior, somado aos padrões rítmicos de dois ou quatro compassos. Como também aponta Scorsese, a música de Herrmann possui a capacidade de ampliar as características psicológicas de determinada cena, sequência ou personagem de um filme.

Outro aspecto importante a ser abordado na liguagem musical de Bernard Herrmann está relacionado à orquestração. Também em “Music for the Movies” encontramos o depoimento do compositor David Raskin, que atribui a Herrmann uma extrema sensibilidade no uso de cores orquestrais, fruto de sua experiência à frente da orquestra da rádio *CBS* na década de 1930. Raskin faz uma menção especial ao uso dos registros graves nas madeiras e metais, uma sonoridade que marcou as trilhas sonoras de Herrmann desde o seu primeiro filme, *Citizen Kane,* em 1940, e que posteriormente influenciou muitos compositores.

Outra característica importante relacionada a sua postura como orquestrador foi o uso de combinações que fugiam ao uso comum e geral. Enquanto a tradição romântica norteava os compositores no sentido do uso completo do aparato sinfônico (cordas, madeiras, metais e percussão), Herrmann possuía uma visão diferenciada que pode ser constatada por suas próprias palavras - proferidas em 1973 no Simpósio da Eastman College sobre a função do som e da música no cinema – transcritas por Smith (2002, p. 362 e 363):

> ‘Não há regras fixas neste negócio. Não há nada, por exemplo, na natureza de um filme que diga que devemos usar o que eles chamam de uma "orquestra" na trilha sonora. Uma orquestra foi um aparato desenvolvido ao longo de várias centenas de anos - uma representação convencionada de determinados instrumentos para tocar um determinado repertório. [...] Mas a

> música para o filme é criada para uma execução - para um filme específico - e não há nenhuma lei que diga que tem que estar relacionado à música de concerto. Por uma questão de fato, essa oportunidade de mudar o espectro do som completamente dentro de uma peça nunca antes havia sido dada a nós na história da música. [...] Cada filme pode criar sua própria variedade de cores musicais.' [41]

Realmente, desde os seus primeiros trabalhos na rádio *CBS*, Herrmann já fazia uso de orquestrações incomuns. Alguns exemplos são o uso de uma simples harmônica, ou um conjunto de quatro harpas, uma flauta, um bandolim e um violão. No cinema, utilizou nada menos que nove harpas no filme *The Ghost and Mrs. Muir* e adicionou cinco orgãos a uma orquestra formada apenas por madeiras, metais e uma vasta seção de percussão com várias harpas em *Journey to the Center of the Earth*, sempre buscando sonoridades que representassem ou interagissem com as imagens para as quais foram compostas.

Em *Torn Curtain*, filme que encerrou a parceria de Hitchcock com Herrmann, a reprovada trilha sonora do maestro possuía nada menos que 12 flautas, 16 trompas, 9 trombones, 2 tubas, 8 baixos, 8 violoncelos, além de 2 conjuntos de tímpanos e um pequeno grupo de violas e violinos. O compositor foi ovacionado pelos músicos ao final da sessão de gravação. Não bastassem todos esses exemplos, Herrmann também se mostrou um músico aberto a novos instrumentos. O mais famoso episódio foi sua supervisão musical no filme *The Birds,* de Hitchcock, no qual toda a trilha sonora foi criada pelo compositor alemão Remi Gassmann por meio do instrumento eletrônico chamado *Trautonium*.

Ainda no âmbito de suas orquestrações, o depoimento do também compositor Elmer Bernstein, encontrado em Smith (2002), demonstra que Herrmann realizava concomitantemente composição e orquestração, do início ao fim e à tinta, o que demonstra um elevado grau de consciência em relação a todo o processo envolvido na criação de uma trilha sonora.

---

[41] 'There are no fixed rules in this business. There is nothing, for example, in the nature of a film that says we should use what they call an "orchestra" on the soundtrack. An orchestra was a device developed over several hundred years – an agreed representation of certain instruments to play a certain repertoire. […] But music for film is created for one performance – for that one film – and there is no law that says it has to be related to concert music. As a matter of fact, such an opportunity to shift the complete spectrum of sound within one piece has never before given to us in the history of music. […] Each film can create its own variety of musical color.'

Todas as posturas abordadas anteriormente, aliadas a sua postura econômica em relação aos meios de expressão utilizados – tendo seu ponto culminante em *Psycho* (1960) - tornaram o seu estilo inconfundível e o colocaram no rol dos mais importantes compositores da história do cinema.

Parte C

CAPÍTULO 3

Sinfonietta para Orquestra de Cordas

3.1) Contextualização histórica da peça

Composta no ano de 1935, a *Sinfonietta for String Orchestra* é uma obra da juventude de Bernard Herrmann. A peça aqui analisada faz parte de um período em que o compositor, com apenas 24 anos de idade, já havia completado sua formação musical, mas obviamente ainda não tinha amadurecido seu estilo composicional, o que mais tarde aconteceu, levando-o a uma linguagem muito mais romântico-tardia do que qualquer outro caminho alinhado às vanguardas do século XX. Esse foi um período também de muito estudo, pois se sabe que o compositor frequentava com assiduidade a *New York Public Library,* na rua 23, e a *Music Library,* na rua 58, onde teve a oportunidade de travar conhecimento com repertórios de compositores ingleses, como Elgar, Delius e Vaughan Williams; franceses, como Berlioz; o finlandês Sibelius; e com peças de compositores da Segunda Escola de Viena. Alguns depoimentos de colegas de juventude de Herrmann, como Polonsky[42], em 1927, por exemplo, mostraram claramente o contato dele com esses repertórios no livro "A Heart at Fire's Center: The life and music of Bernard Herrmann":

> [...]Era um pesquisador dos livros, bem como da música. Ele também me falou de compositores. Eu ouvi Ives pela primeira vez com ele. Ouvi pela primeira vez Berg e Wozzeck com ele….(SMITH, 2002, p.18)'[43]

---

[42] Abraham Polonsky: escritor romancista e diretor, nascido em Nova Iorque no ano de 1910.

[43][…]He was a searcher among books as well as music. He also taught me composers. I first hear Ives with him. I first heard Berg and Wozzeck with him……

Em outra passagem do mesmo livro (2002, p. 20): “Na biblioteca Herrmann também descobriu a música de um jovem contemporâneo inglês: Ralph Vaughan Williams.”[44]

Um último, porém elucidativo depoimento pode ser encontrado no diário pessoal de Herrmann. Com data de 5 de janeiro de 1931, esta citação define sua linha de pensamento em relação às suas próximas composições e, consequentemente, em relação à *Sinfonietta for String Orchestra,* que nasceria quatro anos mais tarde: “De agora em diante eu decidi que minhas composições serão regidas pela seguinte ideia: ‘A arte deve ser uma aventura rumo ao desconhecido’ (*Secret Glory* de Arthur Macken).”[45] (HERRMANN apud SMITH, 2002, p. 26).

Assim sendo, podemos fazer algumas considerações sobre os modelos composicionais que teriam influenciado Herrmann na época da criação da *Sinfonietta for String Orchestra*.

3.2) Gestualidade, intertextualidade e modelos composicionais: de Ives a Alban Berg

Antes de iniciar a análise da *Sinfonietta,* faremos algumas considerações quanto à metodologia empregada nos tópicos 3.2.1 e 3.2.2. Neste momento, esta pesquisa tem o intuito de trazer à tona elementos de similaridade que relacionem a *Sinfonietta* de Bernard Herrmann com obras de outros compositores do repertório sinfônico. Para tanto, será necessário emprestar da linguística uma conceito chave: intertextualidade.

O termo intertextualidade foi empregado por Julia Kristeva em seu artigo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, en: **Critique**, París, Éditions de Minuit, nº

---

[44] “At the library Herrmann also found the music of a younger English contemporary: Ralph Vaughan Williams.”

[45] “From now on I have decided that my compositions will be governed by the following idea: ‘Art should be an adventure into the unknown’ (Secret Glory of Arthur Macken).

239, abril de 1967, p. 438 – 465. Nele, Kristeva aponta que Bakhtin[46] foi um dos primeiros a substituir a segmentação estática dos textos por um modelo em que a estrutura literária se elabora em relação a outra estrutura e acrescenta ainda que essa dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção na qual a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), e sim um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de vários scripts (KRISTEVA, 1997, p. 2). Assim sendo, a intertextualidade se refere à interação entre textos, sejam eles contemporâneos ou anteriores, e a uma relação de diálogo estabelecida (dialogismo). Encontramos em Kristeva (Ibid., p.3) a ideia geradora a partir da qual a intertextualidade viria a ser desenvolvida: "[…]todo texto se constrói como mosáico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto."[47]

Ainda no campo da linguística, o termo intertextualidade foi bastante desenvolvido e teve seu emprego sujeito a interpretações ora mais, ora menos abrangentes. Para Riffaterre (1997), por exemplo, existe uma confusão entre os termos intertexto e intertextualidade. O primeiro seria o conjunto de textos que podemos associar àquele objeto de nossa leitura, o conjunto dos textos que se encontra em nossa memória quando lemos uma passagem específica. Já o segundo termo seria definido como o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente a sua interpretação e que é o contrário da leitura linear (Riffaterre apud Ruprecht, 1997, p. 29). Genette (1997, p. 53), por sua vez, emprega outra terminologia, definindo o termo transtextualidade como: "[…]tudo que o põe (o texto) em relação, explícita ou implícita, com outros textos".[48] A partir desse conceito, o autor aponta cinco tipos de relações transtextuais que possuem a capacidade de se comunicar entre si, a saber:

1) Intertextualidade – uma relação de copresença entre dois ou mais textos, ou seja, a presença efetiva de um texto no outro;

---

[46] Nascido na Rússia em 1895, Mikhail Bakhtin é considerado um filósofo da linguagem. Seu pensamento alterou a visão da linguagem, antes considerada como um sistema fixo. Os principais conceitos ligados à sua teoria são: o dialogismo, a polifonia (linguística) e o carnavalesco.

[47] "[…]todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto."

[48] [...]todo lo que pone en relación, manifesta o secreta, con otros textos".

2) Paratextualidade – relação menos explícita e mais distante, que, no conjunto de uma obra literária, mantém o texto propriamente dito com o que podemos denominar de seu paratexto: título, subtítulo, prefácios, pósfacios, advertências, introduções, notas de rodapé, finais, epígrafes, ilustrações, etc.; elementos que trazem ao texto, comentários formais ou informais;

3) Metatextualidade: relação de comentário que une um texto a outro sobre o qual o primeiro fala, sem citá-lo necessariamente, e até, em última hipótese, sem nomeá-lo. Regra geral, possuem uma relação crítica;

4) Hipertextualidade: toda a relação que une um texto B (chamado hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) na qual este seja enxertado de uma maneira que não é a do comentário;

5) Arquitextualidade: relação mais abstrata e mais implícita. Conjunto de categorias gerais ou transcendentes, como tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc.

A partir da quarta categoria, Genette define hipertexto como todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples ou por transformação indireta, no segundo caso por meio da imitação.

Podemos observar, portanto, que o termo intertextualidade - gerado a partir do conceito filosófico de Bakhtin - até mesmo no campo da linguística possui definicões ora mais restritivas, ora mais dilatadas[49]. Contudo, é indiscutível que esse conceito esteja intimamente ligado a práticas de interação, como a paródia, a citação, a apropriação, a alusão, a paráfrase e ao pastiche, como aponta Silva em seu artigo “Leitura, texto, intertextualidade, paródia”. Outra questão de vital importância para nosso estudo e também apontada por Silva é a forte tendência atual, nas mais diversas áreas, em conceber o texto não mais como um sistema semiótico particular, mas sim como algo comum a todo e qualquer sistema. Aliado a essa expansão, Silva também cita as diversas práticas que promovem o entrecruzamento de diversos sistemas. Dessa forma, podemos equiparar o termo

[49] Passados apenas sete anos após a primeira proposição do conceito de intertextualidade, esse termo foi compreendido como “uma crítica das fontes”, o que levou Kristeva, em 1974, a redefinir a intertextualidade como uma transposição de um ou vários sistemas de signos a outro, sempre com a exigência de uma nova articulação da posicionalidade declarativa e denotativa. Sobre essa questão: Kristeva, J. **La Révolution du langage poétique**. Paris. Seuil, 1974. p. 59 - 60.

texto às mais diversas formas de expressão, como, por exemplo, a uma poesia, um filme ou uma música.

Emprestando da linguística o termo intertextualidade em um sentido mais abstrato, ou seja, como a interação, o cruzamento e o diálogo entre textos, e equiparando a obra musical ao termo “texto”, reaproximamo-nos do foco de nossa pesquisa e relembramos que neste momento nos interessa compreender quais as possíveis obras e os compositores com os quais Herrmann teria interagido e que teriam sido fundamentais para a criação de sua *Sinfonietta* - peça única no repertório do compositor, quando levada em consideração a linguagem por ele utilizada.

Partindo inicialmente de informações contidas em depoimentos, como o de seu colega, Abraham Polonsky, e de depoimentos do próprio compositor, encontrados em Smith (2002), duas influências emergem fortemente: as figuras dos compositores Alban Berg e Charles Ives.

Como veremos com profundidade durante o transcorrer da análise, a linguagem de Herrmann parece se constituir de uma gestualidade também presente nas obras dos compositores mencionados acima. É, portanto, a partir do “texto musical” que nossa busca por esses modelos – fundamentais para a compreensão da linguagem “sui generes” dessa peça de Herrmann - deve se basear.

3.2.1) Alban Berg

O primeiro aspecto importante a ser analisado na *Sinfonietta* é o uso da indicação das vozes principais na partitura. Uma espécie de colchete (¬), com indicação de início e fim da ideia musical, é utilizado durante todos os movimentos e corrobora com os depoimentos citados no item anterior no sentido de que a ópera *Wozzeck,* de Alban Berg, foi uma das possíveis obras inspiradoras de Herrmann quando da composição de sua *Sinfonietta*. Esse procedimento também é encontrado na ópera citada, bem como na Suíte Lírica do mesmo compositor. Alban Berg fez indicações tanto da ideia principal, denominada em alemão *Hauptstimmen* (utilizando o símbolo H¬), quanto da ideia secundária, denominada *Nebenstimmen*

(utilizando o símbolo N¬), procedimento que favorecia o controle composicional da peça. Entretando, ele é também elemento fundamental de indicação e ênfase dessas ideias musicais para os intérpretes (instrumentistas e regente), já que a linguagem atonal está praticamente submersa no total cromático e sujeita à perda de direcionalidade harmônica e percepção melódica que advém desse universo.

Assim, Bernard Herrmann adotou, de maneira similar a Berg, a indicação da voz principal, elemento de destaque a ser enfatizado na execução, o que acaba nos indicando as principais ideias e a importância delas em relação a outras secundárias que aparecem na peça. Na primeira página de sua *Sinfonietta*, abaixo do último pentagrama, encontramos a indicação do significado do símbolo utilizado na peça, como demonstra a Figura 1:

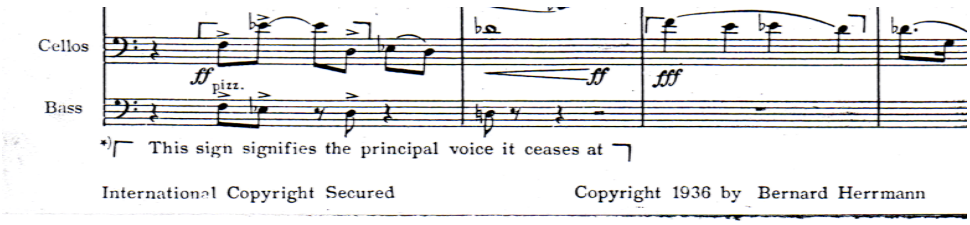


Figura 1 - HERRMANN, B**. Sinfonietta for String Orchestra.** San Francisco – California: New Music Edition. Copyright by Bernard Herrmann. 1936. p. 1. Orquestra de Cordas.

Outro argumento de forte apelo na ligação da *Sinfonietta* e de *Wozzeck* é a linguagem utilizada por ambas: o atonalismo. É, contudo, em relação à escrita de Berg que encontramos trechos musicais de grande similaridade com algumas passagens encontradas na *Sinfonietta*. A partir de uma escuta atenciosa dessa ópera, bem como da leitura de sua partitura, podemos citar e extrair alguns trechos que elucidam nossa procura por gestos musicais que teriam influenciado a composição da peça de Herrmann.

Antes de darmos prosseguimento à análise, é necessário explicitar a terminologia analítica que a partir de agora será adotada. Ambos os termos, motivo e célula, estão intimamente ligados à ideia criativa geradora de uma peça musical[50].

[50] Grundgestalt foi o termo criado por Arnold Schoenberg e significa a ideia criativa geradora de uma peça musical, o primeiro pensamento criativo de onde todo o restante da obra é derivada. Um pensamento materializado com um contorno memorável, percebido como parte da superficie musical e único em determinada obra.

O motivo, por meio de sua identidade, de sua presença no início de uma peça e de seu posterior desenvolvimento a partir de repetições e métodos de variação, tornou-se o alicerce sobre o qual todo o repertório tonal ocidental foi construído. Nesse repertório, a célula denota um perfil melódico menor, uma parte de uma figuração musical ou de um motivo e, devido ao seu tamanho reduzido, possui uma perda de identidade e reconhecimento que regra geral são atribuídos ao motivo. Em suma, uma célula musical representaria a essência de um motivo. Contudo, no campo analítico da música atonal, autores como Perle e Antokoletz cunharam o termo "célula básica" para designar um grupo de notas a partir do qual uma peça se desenvolve. Dessa forma, esse termo se aproximaria do conceito de motivo utilizado na música tonal e, ao mesmo tempo, seria mais condizente com o foco de análise deste repertório específico: os conjuntos de notas. Importante salientar que nas primeiras obras atonais de Schoenberg, suas ideias geradoras são externadas a partir de células pequenas de duas, três, no máximo quatro notas e que, regra geral, as relações intervalares geradas a partir dessas notas são a fonte geradora de todo o restante da peça.

Essa será, portanto, a diretriz adotada em nossa análise. Mesmo assim, cabe ressaltar que em um repertório que contém uma variada gama de posturas, como é o da primeira metade do século XX, muitas vezes essas terminologias se confundem, se misturam e dão margem a um sentido dúbio, retrato da própria música desse período. Mesmo Perle (1991) e Antokoletz (1992) utilizam em suas análises o termo "motivo". Outros termos, como célula intervalar, elemento temático, elemento melódico e até mesmo "motivo harmônico" são empregados na tentativa de dar um significado mais preciso ao elemento de destaque na análise de determinado trecho musical. Um comentário especial deve ser feito em relação à análise de Perle da ópera *Wozzeck,* de Berg, e ilustra muito bem como uma metodologia específica pode ser utilizada para um determinado tipo de composição. Baseada fortememte em *leitmotivs,* Perle se refere a essas ideias musicais - dotadas de função referencial explícita no drama e com associações extramusicais - da mesma forma que nos dramas musicais wagnerianos, mesmo sendo a linguagem musical de *Wozzeck* atonal.

No primeiro ato da ópera, encontramos uma célula básica na viola solo (Figura 2) formada pelas notas [Ab, B, Ab, G] e de grande semelhança com o que denominaremos mais adiante, durante a análise no item 3.3.1.2 deste trabalho, de “célula básica II” no 1º movimento da *Sinfonietta* de Herrmann (Figura 3).

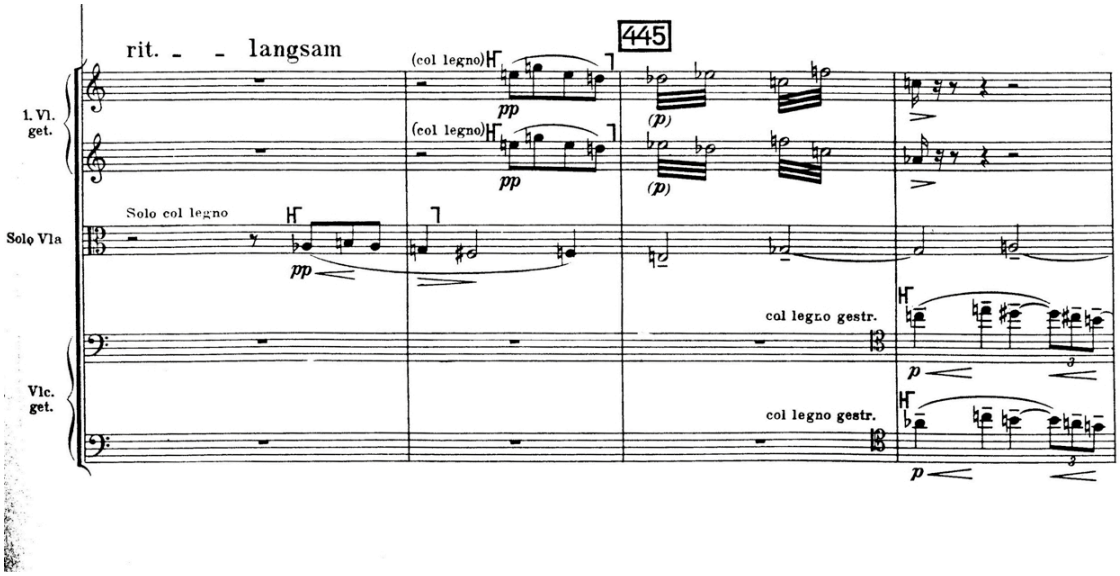


Figura 2 - BERG, A. **Wozzeck - Op.7**. Viena: Universal edition. 1926. p. 95. Orquestra.

Figura 3 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Prelude**. p. 1.

Podemos observar a semelhança das células nos trechos musicais acima. Em *Wozzeck*, Alban Berg utilizou as notas [Ab, B, Ab, G], seguindo por cromatismo descendente com as notas [F#, F, E]; na *Sinfonietta*, Herrmann utilizou as notas [Ab, B, G, Gb, F, E]. Dessa forma, a única nota que difere os grupos é o segundo [Ab] da célula em *Wozzeck*.

O segundo e último grupo de notas de *Wozzeck* que apresenta similaridade com as células da *Sinfonietta* de Herrmann é encontrado também no primeiro ato da ópera. Trata-se do grupo formado pelas notas [G,C#, F#, B, Bb] – (Figura 4).

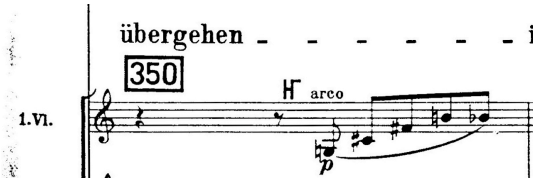


Figura 4 - BERG, A. **Wozzeck Op. 7**. Viena: Universal Edition. 1926. p.259. Orquestra.

Esse grupo de notas observado na figura 4 aparece apenas uma única vez em toda a ópera. Herrmann utilizou as mesmas notas no final do 2º movimento de sua *Sinfonietta*, porém criou um cânone estendido que se inicia nos violoncelos, passando para as violas, primeiros violinos e segundos violinos (Figura 5), uma espécie de ponte que se liga diretamente ao 3º movimento da peça.

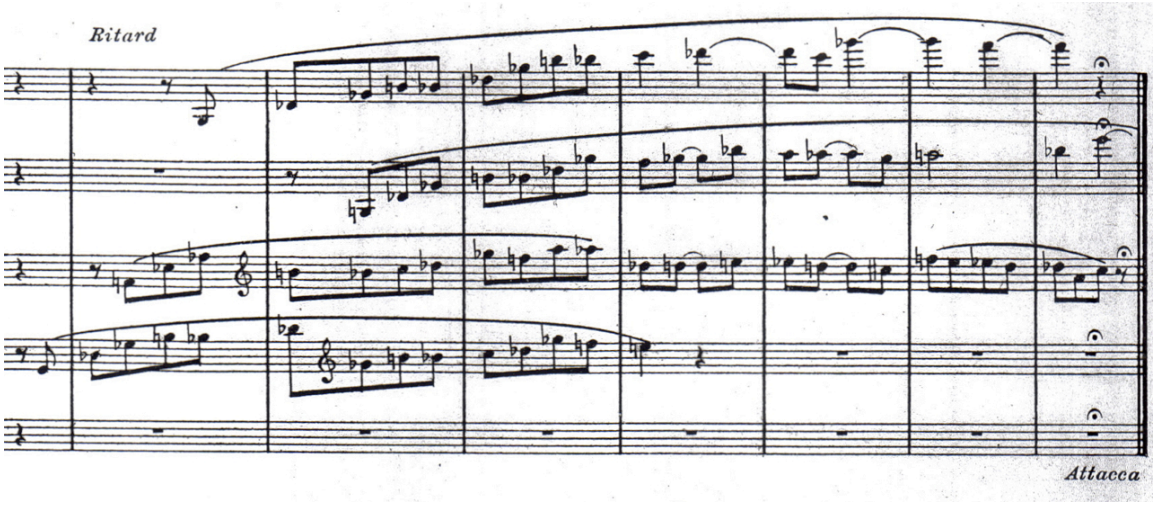


Figura 5 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. p. 7.

Além desses dois trechos que possuem grande semelhança com células utilizadas por Berg, existem outros trechos que possuem particularidades interessantes e mostram relações entre as duas obras. O uso dos glissandos no 2º e no 5º movimentos de sua *Sinfonietta* possuem grande semelhança com trechos encontrados em *Wozzeck* e na Suíte Lírica de Berg. A figura 6 exemplifica o uso dos glissandos por Berg em sua ópera.

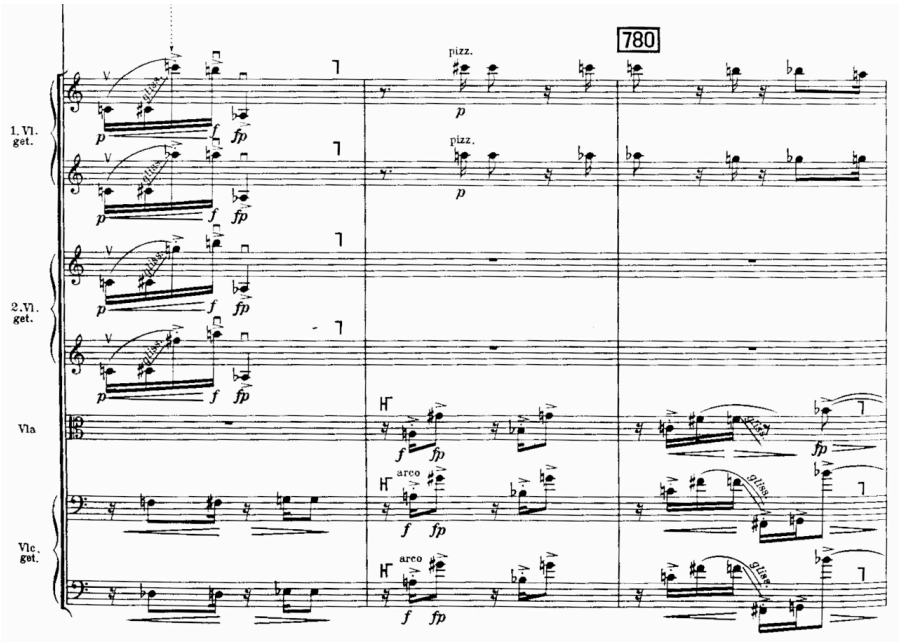


Figura 6 - BERG, A. **Wozzeck - Op.7**. p. 366.

Se esse uso é esporádico em sua ópera, podemos dizer que é sistematizado em sua Suíte Lírica. O 5º movimento da Suíte Lírica possui grandes semelhanças com o *Scherzo* (2º movimento) da *Sinfonietta* de Herrmann. Ambas as peças têm como meio de expressão os chamados instrumentos de cordas – enquanto a primeira se destina ao tradicional quarteto de cordas[51], (figs. 7, 8 e 9), a segunda foi escrita para a ampliada orquestra de cordas[52] (figs. 10, 11 e 12) –, sendo o uso sistematizado dos glissandos, o rápido andamento (*presto)* e o compasso 3/8 características comuns entre essas peças.

[51] O quarteto de cordas é formado por dois violinos, uma viola e um violoncelo.
[52] A orquestra de cordas é formada por dois naipes de violinos (primeiros e segundos), além dos naipes de violas, violoncelos e contrabaixos.

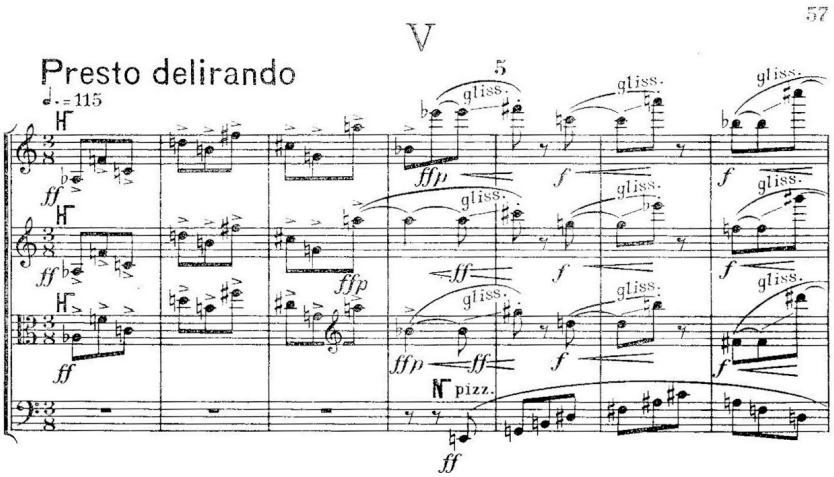


Figura 7 - BERG, A. **Lyrische Suite**. Wien – London: Universal Edition. 1927. p. 57. Orquestra de Cordas.

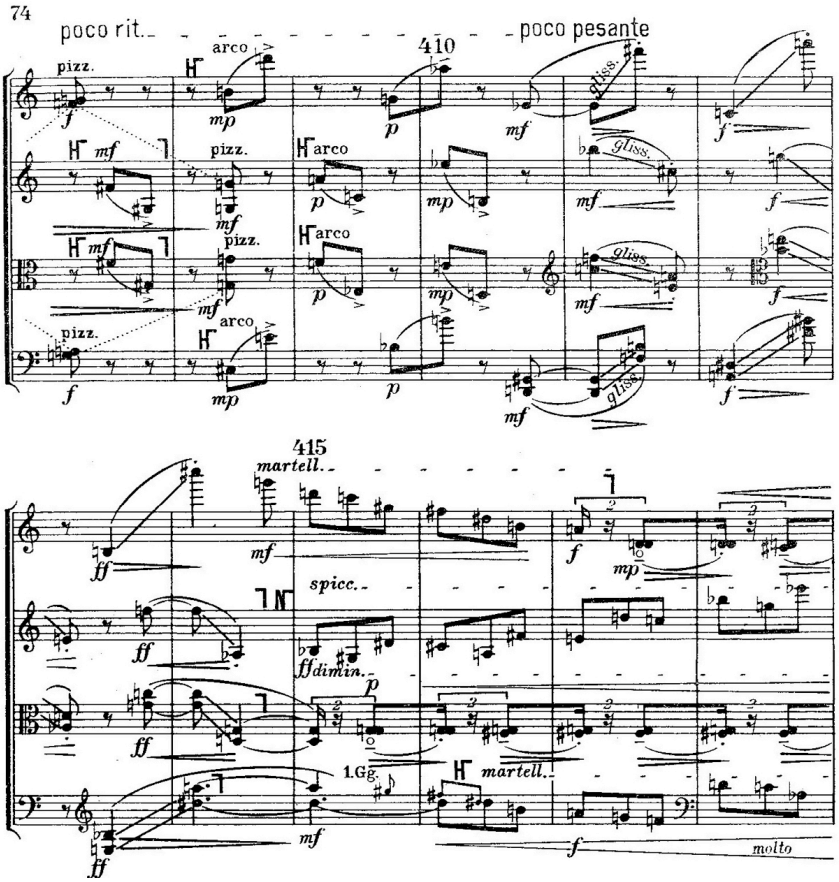


Figura 8 - BERG, A. **Lyrische Suite**. p. 74.

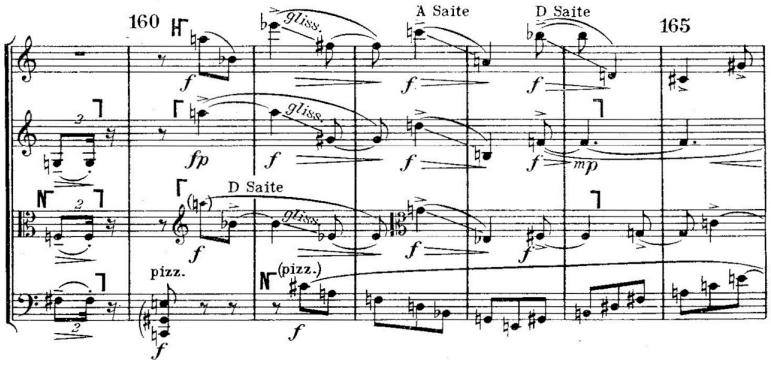


Figura 9 - BERG, A. **Lyrische Suite**. p. 63.

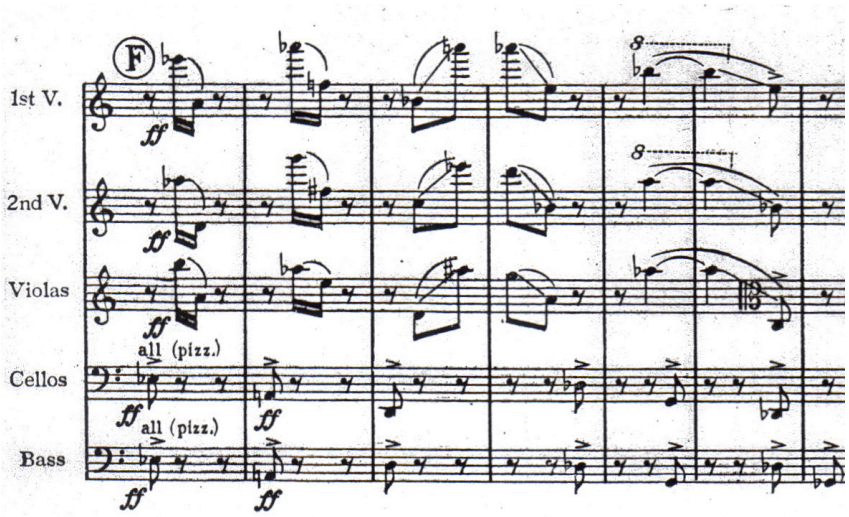


Figura 10 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. p.4.

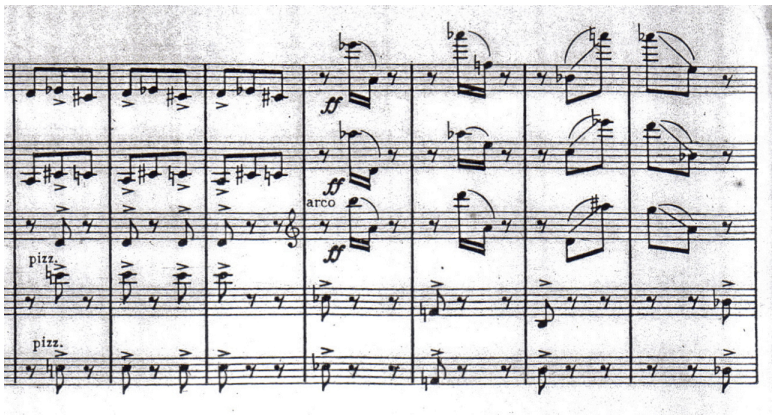


Figura 11 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. p. 6.

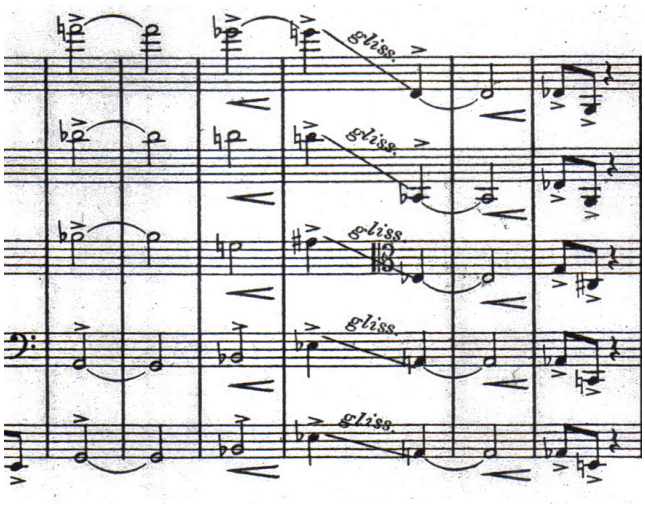


Figura 12 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. p. 7.

Além do uso de extensos glissandos que acabamos de observar nos trechos extraídos acima em ambas as obras, existem outras características a serem apontadas. A técnica de aceleração interna[53] por meio da mudança de figura rítmica, e não de andamento, também é encontrada nas duas peças. As figuras 13 e 14 exemplificam o uso dessa técnica em *Wozzeck*. Similarmente Herrmann também a utilizou em seu *Scherzo*. (Figura 15)

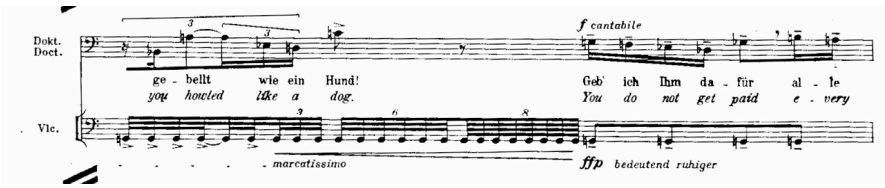


Figura 13 - BERG, A. **Wozzeck**. Op. 7. p. 110.

[53] Aqui cabe fazer um diferenciação entre o procedimento apontado e o chamado *affrettando*. O termo italiano *affrettando* implica uma aceleração em que o pulso musical é modificado, fato que altera o andamento do trecho. Já a aceleração interna é um procedimento que, utilizando a mudança de figuração rítmica, propicia a mesma sensação de aceleração, sem alterar o pulso musical. A junção dos dois procedimentos apontados acima também é possível e amplificaria uma sensação de aceleração de andamento do trecho em questão.

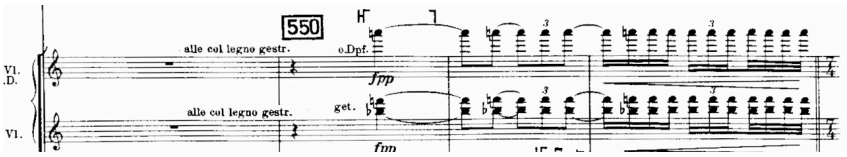


Figura 14 - BERG, A. **Wozzeck**.Op. 7. p. 130.

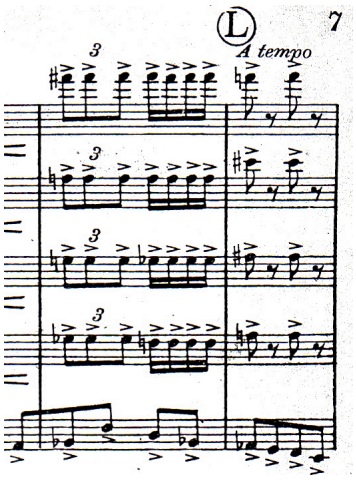


Figura 15 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. p. 7.

Outra característica presente em ambas as obras é a utilização de figurações rítmicas em grupos de seis colcheias, como mostram as figuras 16 (*Wozzeck*) e 17 (*Sinfonietta*).

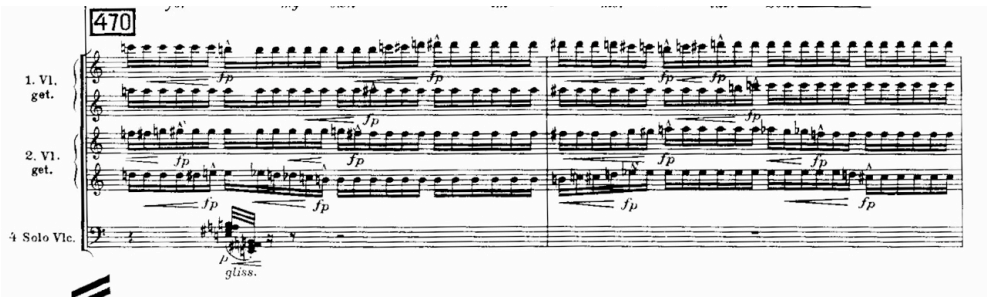


Figura 16 - BERG, A. **Wozzeck. Op. 7**. p. 302.

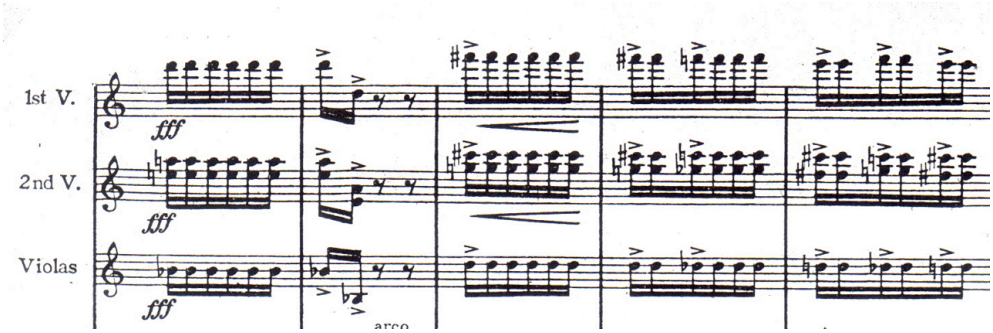


Figura 17 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. p. 5.

As duas figuras seguintes também apresentam posturas similares em relação ao uso de ornamentações, como o trinado.

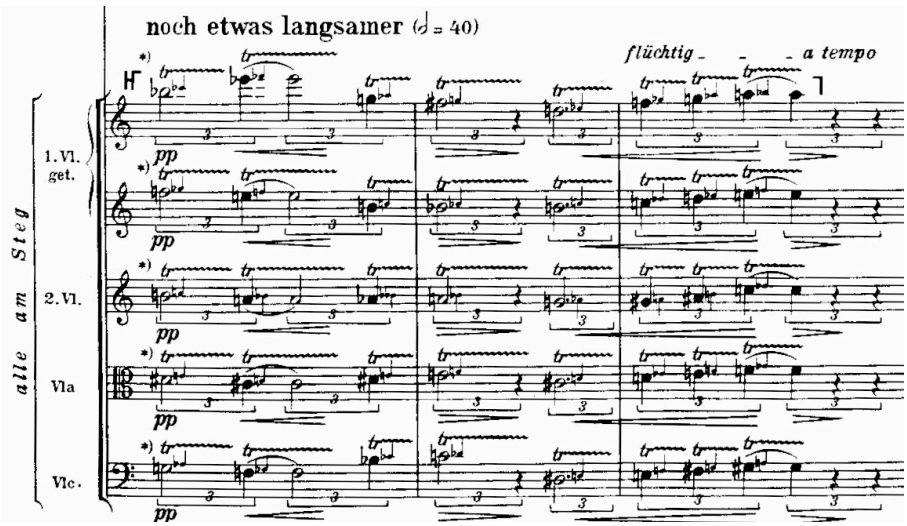


Figura 18 - BERG, A. **Wozzeck. Op. 7**. p. 424.

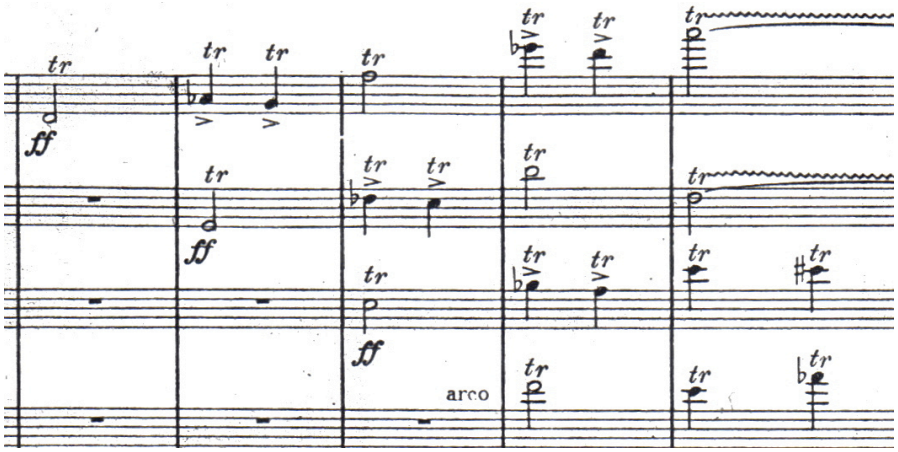


Figura 19 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. p. 6.

Um último aspecto a ser citado que também aproxima *Wozzeck* da *Sinfonietta* de Herrmann é a presença de alguns traços de similaridade formal entre essas obras.

Historicamente é sabido que em 1923 o pupilo de Berg, Fritz Mahler, enviou aos críticos uma cópia de *Wozzeck* que continha um gráfico do *design* formal da obra. Apesar de não existir informação bibliográfica que confirme o acesso de Herrmann a essa cópia, é bastante significativo o fato de sua *Sinfonietta* ser formada por cinco movimentos[54]. *Wozzeck* é composta por três atos internamente constituídos de cinco partes (cenas), sendo que no segundo ato da ópera encontramos formalmente a denominação "Sinfonia em cinco movimentos". Assim, o segundo ato é formado por:

Ato II	**Sinfonia em Cinco Movimentos**
Cena 1	Forma sonata
Cena 2	Fantasia e fuga
Cena 3	*Largo*
Cena 4	*Scherzo*
Cena 5	*Rondó* com introdução

Quadro 5 – Lista com as cenas e os respectivos movimentos do 2º ato de *Wozzeck*, de Alban Berg.

Como veremos com mais profundidade no item 3.3 de nossa análise, a *Sinfonietta* de Herrmann também é formada por cinco movimentos:

Sinfonietta	**Cinco Movimentos**
1º	***Prelude***
2º	*Scherzo*
3º	*Adagio*

[54] Existem alguns outros exemplos de sinfonias compostas por cinco movimentos, inclusive anteriores à ópera *Wozzeck*. É o caso da 6ª Sinfonia de Beethoven, da Sinfonia Fantástica de Berlioz, das Sinfonias n.º 2, nº 5 e nº 7 de Mahler e da 3ª Sinfonia de Tchaikovsky. O desenvolvimento formal desse gênero foi um dos principais fatores que propiciaram sua longividade na história da música ocidental. A ampliação da forma de quatro para cinco movimentos é considerada uma conquista pós-romântica, e o surgimento de outras propostas formais, como sinfonias em apenas um ou dois movimentos, surgiram no período moderno (século XX), mantendo vivo esse que é considerado um dos principais gêneros da música ocidental.

4º	***Interlude***
5º	***Variations* (sete variações)**

Quadro 6 – Lista com os cinco movimentos da *Sinfonietta for String Orchestra* de B. Herrmann.

Sob um olhar mais abrangente, obviamente encontramos na ópera *Wozzeck* a utilização de um **Prelúdio** de abertura - no início do primeiro ato - e vários **Interlúdios** utilizados nas mudanças de cenas. É provável que Herrmann tenha se inspirado neles para compor o 1º e o 4º movimentos da *Sinfonietta*: ***Prelude e Interlude***.

No terceiro ato de *Wozzeck* encontramos mais um dado significativo em relação à forma musical. O 1º movimento é formado por uma Invenção composta por **sete variações,** assim como Herrmann procedeu em ***Variations***: 5º movimento da *Sinfonietta* (vide Quadro 6).

Comparando as tabelas acima, encontramos nas duas obras a presença de um ***Scherzo*** e de um movimento lento – no caso de *Wozzeck,* um ***Largo***; no caso da *Sinfonietta,* um ***Adagio*** -, fechando assim um possível caminho, um modelo formal no qual Herrmann teria se apoiado para a composição de sua obra.

Após a análise comparativa das obras por meio de alguns trechos e de alguns aspectos formais, encontramos similaridades como o uso de cromatismo, extensos glissandos, figurações rítmicas semelhantes, trechos com escrita homofônica, aceleração rítmica por meio de figurações progressivas e até mesmo a apropriação de uma célula melódica gerando uma nova ideia musical. Esperamos ter demonstrado como o espírito de radicalismo estético presente nas obras de Alban Berg contagiaram o então jovem Bernard Herrmann. Contudo, não podemos deixar de citar a figura de Charles Ives e a influência que sua música também teve sobre a formação de Herrmann ainda na sua adolescência.

3.2.2) Charles Ives

> Mr. Ives belongs among the immortals and some day all the rest of America will know it. America will know it when it can appreciate the meaning of a new American tone, a new dissonance. His music is our music. It is not European.
>
> Bernard Herrmann

Se por um lado Herrmann já conhecia muito bem *Wozzeck,* de Alban Berg, por outro é preciso levar em consideração o contato que teve com a música de Charles Ives.

Ives sempre foi uma figura excluída do meio musical enquanto viveu. Como aponta Cowell (1955), mesmo não tendo formado uma "escola de composição" e nem sequer ter discípulos, Ives é atualmente considerado o pai da música norte-americana. Entre o período de 1890 a 1920 – época em que a música americana formava sua própria identidade[55] e procurava a libertação da tradição germânica – Ives já havia criado, quase que em completo anonimato, a maior parte de suas obras. As técnicas e posturas adotadas por ele só viriam a ser aceitas e compreendidas muitos anos depois, o que mostrou que Ives era um homem muito à frente de seu tempo.

As primeiras audições[56] de obras de Ives foram fruto do apoio de alguns compositores experimentais americanos, como o próprio Henry Cowell, C. Ruggles, N. Slonimsky, entre outros. O apoio desse grupo, cujo ideal era a disseminação de todo o tipo de novas ideias em música trouxe à tona as qualidades que atraíram o interesse de outros compositores mais jovens, na década de 1930, para a música de

---

[55] Para um aprofundamento nesse assunto sugerimos a leitura de: Levy, A. H. The Search for Identity in Americam Music, 1890 – 1920. **Americam Music**, Vol. 2, n.º 2., (Summer, 1984), p. 70 – 81 University of Illinois Press. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3051659.

[56] Herrmann ouviu a música de Ives pela primeira vez em um concerto em 10 de janeiro de 1931, quando Slonimsky regeu e estreou *Three Places in New England,* em Nova Iorque.

Ives. Nesse grupo de jovens compositores estava Bernard Herrmann. O levantamento biográfico de Herrmann realizado por Smith (2002) é surpreendente, pois relata o profundo conhecimento que o jovem tinha sobre a obra de Ives. Nele encontramos um depoimento datado de 1932, quando o Herrmann tinha apenas 21 anos:

> A música de Charles Ives é uma expressão fundamental da América, do período transcendental - de Emerson, Thoreau e Whittier [...] É de New England - New England do puritanismo bruto visto através de uma mente musical única e extraordinária. A sua música revela um pensar introspectivo e temperamento profundamente filosófico, temperado por uma profunda compreensão do homem e da natureza [...] Em 1890, Ives estava escrevendo politonalidade, que em 1910 Milhaud introduziu em roupagem popular. Em 1902, ele estava criando poliritmias, atonalidade e os "clusters" que muitos anos mais tarde Stravinsky, Schoenberg e Ornstein receberam crédito por originar. Que fique claro que os compositores acima não estavam cientes do trabalho de Ives, assim como Ives também não tinha conhecimento de suas composições, 30 anos atrás [...] O modernismo de Ives é o resultado de sua observação da cidade e do país. E a reprodução precoce dessas percepções trouxe à tona um estilo musical altamente complexo e dissonante.[57]

Cronologicamente, sabemos que Herrmann tomou contato com a obra de Ives por volta de 1927, por meio das *114 Songs* que foram publicadas em 1922 às custas do próprio compositor. Por meio de uma anotação com o endereço de Ives (existente no final dessa publicação), Herrmann iniciou um contato que resultou em uma longa amizade e que durou até o ano de 1954, quando Ives faleceu. Um mês após o primeiro contato, Herrmann recebeu cópias da 3ª e da 4ª Sinfonias, da Sonata Concord Massachusetts e de outras peças de câmara, como já dissemos no final do capítulo 2 deste trabalho.

---

[57] The music of Charles Ives is a fundamental expression of America, of the transcendental period – of Emerson, Thoreau and Whittier […] It is of New England – the New England of granite puritanism seen through a musical mind unique an extraordinary. His music reveals a brooding introspective and profoundly philosophic temperament, tempered by a keen understanding of men and nature […] In 1890 Ives was writing polytonality, which in 1910 Milhaud introduced in popular garb. In 1902 he was producing polyrhythms, atonality and tone clusters which many years later Stravinsky, Schoenberg and Ornstein receveid credit for originating. Let it be clearly understood that the above composers were not aware of Ives's work, any more than Ives had been aware of their compositions, 30 years ago[…] Ives's modernism is the result of his observation of town and country. And the early reproducing of these perceptions brought about a highly complex and dissonant musical style.

Em 25 de fevereiro de 1934 – sob o comando da *New Chamber Orquestra* -, Herrmann estreou um arranjo do 3º movimento da 4ª Sinfonia de Ives, cuja estreia na íntegra só se daria em 1965, com o regente Leopold Stokowski. Em 1932, Herrmann já considerava essa uma das maiores sinfonias escritas na América. Portanto, o concerto acima mencionado foi sua resposta ao meio musical conservadorista da época, que havia mantido tal obra ainda inédita.

Se por um lado encontramos especificamente em *Wozzeck,* de Berg, elementos de similaridade com a *Sinfonietta,* de Herrmann, não há nenhuma peça diretamente relacionada dessa forma quando observamos a obra de Ives. Contudo, não podemos deixar de mencionar uma série de posturas e técnicas utilizadas por Ives que parecem ter ressonância na música de Herrmann.

Uma das técnicas encontradas na obra de Ives diz respeito à reordenação de conjuntos de notas. Tomaremos como exemplo a análise de *Paracelsus* – uma das *114 Songs* -, feita por H. Cowell (1955, p. 185 e seq.). Nessa análise, Cowell aponta para a utilização de dois pequenos motivos (figura 20) com três notas que são apresentados no primeiro compasso e desenvolvidos durante a peça por meio de reordenações, permutações e inserções. O primeiro motivo é formado por um intervalo inicial de segunda menor, seguido de um intervalo de segunda maior. Cowell fornece uma série de exemplos de reordenação extraídos da peça (Figura 21).

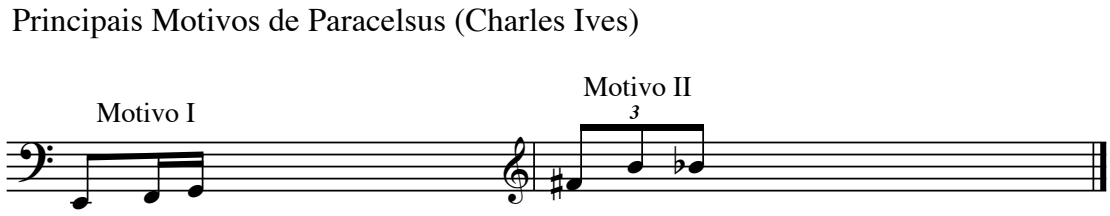


Figura 20 – Principais motivos de Paracelsus.

Reordenações do motivo I em Paracelsus de Charles Ives

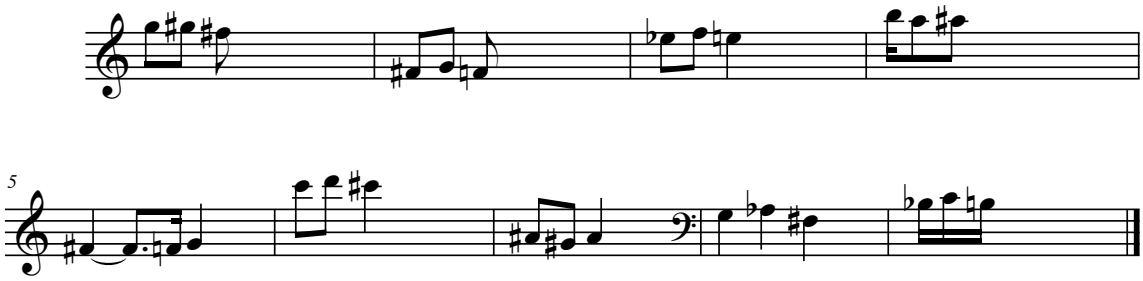


Figura 21 – Reordenações do motivo I em Paracelsus.

Ainda quanto ao uso de motivos, porém não exclusivamente em *Paracelsus,* e sim em linhas gerais na música de Ives, Cowell ressalta o uso de inversões melódicas, retrogradações e inversões retrógradas.

Esse tipo de procedimento envolvendo a reordenação de conjuntos, como no exemplo acima, também foi utilizado por Herrmann - como veremos mais adiante na análise da *Sinfonietta* – e fartamente encontrado nas primeiras peças atonais de Schoenberg. Inversões e retrogradações também têm forte presença na *Sinfonietta for Strings.*

Outra característca apontada por Cowell em seu livro sobre a música de Ives diz respeito ao uso frequente de aumentações e diminuições dos motivos. Esse uso também é encontrado na *Sinfonietta* de Herrmann, mas não podemos deixar de mencionar que essa ferramenta sempre foi amplamente encontrada na história da música ocidental.

Quanto ao atonalismo, é indiscutível que Ives tenha trabalhado na América paralelamente a Schoenberg na Europa. O melhor exemplo pode ser encontrado em sua 4ª Sinfonia, composta entre 1909 e 1916. Contudo, uma diferença crucial é mencionada por Lambert em seu artigo "*Aggregate Structures in Music Of Charles Ives*": "Claro, ele não perseguiu um método de composição schoenberguiano no qual a variedade de classes e a unidade orgânica alcançassem um ideal de coexistência

[…]”[58]. E continua o seu raciocínio, dizendo que Ives explorou, sim, ideias de estrutura e aplicações em que esse método poderia ser baseado, acrescentando que seus recursos composicionais - ligados à diminuição da hierarquia das relações tonais e à criação de sistemas de organização motívica, como, por exemplo, a contração e expansão de padrões intervalares - cresceram em profundidade e complexidade à medida que sua arte evoluiu.

Em Ives, o atonalismo não é o “meio em si”, mas muitas vezes o resultado da somatória e da complexidade alcançada pela simultaniedade de eventos (muitas vezes completamente tonais[59]). Esses eventos foram em grande parte materializados por meio da reutilização de hinos e músicas populares americanas que têm forte presença na música de Ives. Dessa forma, como aponta Yox, em seu artigo “The Divine Dissonances of a Yankee Maverick: Charles Ives and his Symphony nº 4”, Ives criou uma nova linguagem musical com a qual ele pôde sintetizar inúmeras tendências musicais de sua época, fundindo assim a tradição vernacular americana com a música erudita européia.

Um último aspecto a ser mencionado na obra de Ives foi a abundante utilização de “empréstimos” musicais, uma prática existente na história da música ocidental[60], mas que em Ives torna-se um exemplo sem precedentes, já que permeia mais de um terço de suas composições (quase duzentas peças).

Como aponta Burkholder em seu livro “All made of Tunes – Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing”, o termo “empréstimo” torna-se apenas uma generalização quando nos referimos a Ives. Se no início de sua carreira Ives se baseava em modelos composicionais externos para estruturar as formas de suas primeiras composições e em temas e motivos extraídos de hinos e canções populares que ouvia em sua juventude, a gama de procedimentos desse gênero com os quais ele trabalhou durante sua vida foi bem mais extensa e profunda. Além

---

[58] Of course, he did not pursue a Schoenbergian compositional “method” in wich pitch-class variety and organic unity achieve an ideal co-existence[…]

[59] Nesse sentido, Cowell (1955, p. 164) aponta que a sugestão de atonalismo em alguns pontos da música de Ives é fruto da rápida mudança das implicações tonais de sua melodias.

[60] Procedimentos como modelagem, variação sobre um tema preexistente, transcrição de um trabalho para um novo meio, criação de *medley* e citações de melodias familiares são alguns dos procedimentos frequentemente encontrados na literatura musical do ocidente. Outro procedimento, como o uso de *cantus firmus*, remonta ao canto gregoriano, apesar de o termo não ter sido usado antes do século XIV, na Renascença.

dos procedimentos acima citados, Burkholder (1995, p. 3 e 4) cataloga os seguintes métodos:

1) Paráfrase de uma melodia existente na qual Ives formava uma nova melodia, tema ou motivo;
2) Utilização de uma melodia emprestada, mas com a produção de um novo acompanhamento;
3) Utilização de uma melodia existente, como *cantus firmus* (notas de longa duração), em contraste com texturas de rápida movimentação;
4) Utilização de *Medley* - conexão de trechos de várias músicas diferentes, colocados um após o outro em um único movimento;
5) *Quodlibet* – combinação de duas ou mais melodias existentes ou fragmentos em contraponto ou rápida sucessão;
6) Alusão a um estílo musical ou tipo de música;
7) Transcrição de uma obra para outra formação ou meio;
8) Citação programática cumprindo um programa extramusical ou ilustrando parte de um texto;
9) Ambiente cumulativo – forma complexa em que uma ou mais melodias parafraseadas são apresentadas em sua totalidade no final do movimento, sendo anteriormente desenvolvidas e apresentadas de forma fragmentada ou alterada;
10) Colagem – procedimento em que uma série de melodias citadas ou parafraseadas são adicionadas a estruturas baseadas em modelagem, paráfrase, ambientes cumulativos ou programas narrativos;
11) Miscelânea na qual fragmentos de duas ou mais melodias são costuradas, às vezes com elisões por meio de paráfrase e às vezes interpoladas;
12) Paráfrase extensa em que a melodia de um trabalho inteiro ou de uma seção é parafraseada de uma melodia preexistente.

Da mesma forma como Herrmann foi influenciado por atitudes e posturas estéticas da Segunda Escola de Viena – principalmente pela figura de Berg -, acreditamos que as posturas adotadas por Ives na utilização desses "empréstimos" também possam ter influenciado a forma de pensar de Herrmann quanto à reutilização do material musical de suas próprias composições.

Encontramos no artigo "Self-Borrwing in the Music of Bernard Herrmann", de Wrobel (2003), um mapeamento de trechos compostos e reutilizados por Herrmann em suas obras. São 65 obras exemplificadas, que totalizam 221 trechos reutilizados. Para esse autor, a reutilização do material musical composto por Herrmann na CBS - particularmente no programa *Columbia Workshops* – nas suas apresentações semanais do *Mercury Theatre/Campbell Playhouse,* em 1938, foi o ponto chave para estabelecer a prática enraizada de autoempréstimo presente na obra de Herrmann. Na maioria dos casos, Herrmann alterava a orquestração, suprimia certos naipes e acrescentava novos instrumentos. Contudo, não podemos deixar de mencionar que Ives também mantinha uma intensa atividade como arranjador de suas próprias peças – principalmente em sua última fase (1927 a 1954) -, como, por exemplo, o projeto de orquestração de uma seleção de canções de seu caderno *114 Songs*[61], na década de 1930. Sabe-se que Herrmann frequentou a casa de Ives[62], e não seria surpresa se o jovem compositor estivesse a par desses projetos e procedimentos largamente utilizados por Ives.

3.3) Análise

A *Sinfonietta* de Bernard Hermann, composta para orquestra de cordas, é formada por cinco partes conectadas entre si - separadas apenas por barras duplas - e sem interrupção: *Prelude – Slowly/Andante molto* (40 compassos); *Scherzo Presto* (182 compassos); *Adagio* (41 compassos); *Interlude - Largo* (23 compassos);

[61] Esse projeto acabou não se concretizando em sua totalidade, mas apenas se materializando em uma apresentação datada de 15 de abril de 1934, quando "The New River" e "December" foram executadas em versões para conjunto instrumental e coro, juntamente com "In the Night" em versão para orquestra de câmara.

[62] O primeiro encontro entre ambos se deu em um almoço na casa de Ives em 1933.

e *Variations* (79 compassos) - subdividida em sete partes menores, enumeradas de "Var.I" a "Var VII". Tem duração aproximada de 17' (minutos) e 48" (segundos) e como característica peculiar o uso da surdina (abafador) em todos os intrumentos de cordas durante toda a extensão da peça.

A análise dos trechos selecionados, feita diretamente na partitura, encontra-se anexa no final deste trabalho. Uma explicação sucinta dos principais termos utilizados pela Teoria dos Conjuntos pode ser encontrada no glossário, que também consta do final deste trabalho.

3.3.1) Análise do 1º Movimento - Prelude

3.3.1.1) Formal

O 1º movimento da *Sinfonietta* pode ser dividido em quatro partes: parte A – compassos de 1 a 16 (3º tempo); parte B – compassos de 16 (4º tempo) a 25 (2º tempo); parte C – compassos de 25 (3º tempo) a 35 (3º tempo / vlns 1) e uma *Coda* – compasso 34 (3º tempo / violoncelos + baixos) até o final. Nota-se que entre a parte C e a *Coda* há uma elisão. A parte C é prolongada pelos primeiros violinos, enquanto os violoncelos e os contrabaixos iniciam a *Coda* do 1º movimento.

A parte A, por sua vez, pode ser subdividida em três seções menores. A primeira seção é compreendida entre o compasso 1 e o compasso 6. Isso é justificável pela grande fermata aplicada a todos os naipes no final do sexto compasso. Uma segunda seção é encontrada entre os compassos 7 e 12, finalizada por um forte gesto musical - que passa pelos segundos violinos, seguindo por todos os naipes até a volta aos primeiros violinos -, que é derivado da primeira célula básica encontrada logo no primeiro compasso. Uma terceira seção, justificada pela sua textura mais homofônica, compreende os compassos de 13 (anacruse / vlns 1) a 16 (3º tempo).

A parte B tem indicação de *animato* e compreende a parte texturalmente mais densa e polifônica desse movimento, constituindo o ápice da tensão harmônica dele.

Na parte C, Herrmann explorou os registros agudos de todas as cordas em dinâmicas muito leves (*ppp e pp*), calando inclusive o naipe dos contrabaixos. O compasso 33 apresenta o ápice de tessitura alcançado pelos primeiros e segundos violinos e também pelas violas em harmônico.

Finalizando o movimento, Herrmann utilizou uma de suas células principais como elemento de transição para a *Coda* de sete compassos (praticamente homofônica), que por sua vez se conecta ao 2º movimento.

3.3.1.2) Material temático – células básicas

Como peça atonal, a *Sinfonietta* de Herrmann possui características comuns a esse tipo de repertório. Sua linguagem tende ao uso do "total cromático" e está fortemente baseada em células básicas. Essas constituem ideias musicais dotadas de significação melódica que, após apresentadas e desenvolvidas, fornecem unidade à obra.

Quanto à metodologia empregada, lembramos que os trechos musicais mostrados a seguir serão analisados e relacionados por meio da "Teoria dos Conjuntos", de Allen Forte, por preceitos apresentados por Joseph Straus em sua "Introdução à teoria pós-tonal" – ambos com grande ênfase em conjuntos não ordenados - e conceitos aplicados por George Perle e Elliot Antokoletz em repertórios da música do século XX. A análise busca pontos de vista estruturais que privilegiem potencialidades heurísticas de segmentação, revelando mecanismos anteriormente encobertos e reconhecimento auditivo dos fragmentos recortados das obras. Lembramos que o termo célula será aqui utilizado, como em Perle (1991), para substituir o termo motivo e toda conotação com a música tonal, apesar de entendermos que a *Sinfonietta* de Herrmann não possui as características mencionadas nas análises das primeiras peças atonais de Schoenberg, nas quais as

células básicas geram, sem exceção, todos os elementos da peça. Em Herrmann, essas células básicas possuem grande destaque melódico e funcionariam como "motivos musicais", não fosse a nomenclatura adotada a partir dos estudos de Babbit e Perle. Essas células são desenvolvidas por meio de transposições, retrogradações, inversões, etc., mas não geram todos os elementos da obra. Em alguns momentos, relações intervalares simples entre apenas duas ou três notas são destacadas, porém muitas vezes sofrem variações rítmicas e até intervalares que demonstram fortes traços gestuais muito comuns nas primeiras incursões de compositores no repertório atonal, como é o caso de Herrmann e sua *Sinfonietta.*

Passamos então a destacar as quatro principais células básicas do 1º movimento. Logo no primeiro compasso da peça encontramos uma importante ideia musical (célula I – Figura 22 – marcado em vermelho na partitura[63]). Ela é apresentada pelos primeiros violinos, tem caráter introdutório e é formada pelas notas [Bb,E,Ab,G,D]. Sua forma normal - denominada a partir de agora pela sigla FN - é (2,4,7,8,10).

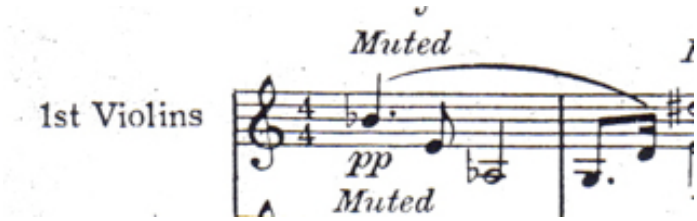


Figura 22 – HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Prelude**. Compassos 1 e 2. Célula I. San Francisco - California: New Music Edition. Copyright by Bernard Herrmann. 1936. p. 2. Orquestra de cordas (CD-ROM/Fig.22)

A célula I aparece novamente nos compassos 3 (violoncelos); 6 (violoncelos e baixos); 7 (violoncelos); 7/8 (vlns 1), 21 e 31 (vlas) na forma de conjuntos menores ou expandidos. No compasso 3 (violoncelos), essa célula passa a ser uma ideia secundária e é expandida pelo compositor. Herrmann preservou apenas as notas [Bb,E,Ab,G], descartando a nota [D]; porém, acrescentou as notas [F# e F], o que também fez nos compassos 7 e 8 nos primeiros violinos. Do conjunto inicial com

[63] Todos os conjuntos relacionados à célula I estão marcados em vermelho na partitura anexada ao final do trabalho. As demais células básicas destacadas de agora em diante também têm suas respectivas cores, e todos os conjuntos a elas relacionados acompanham o mesmo padrão nas marcações feitas na partitura (anexos).

forma primária – denominada a partir de agora FP - (02368) - apresentado no primeiro compasso, o compositor preservou, no compasso 6, apenas as notas [Bb,E,G] com forma normal – denominada FN - (4,7,10) e FP (036). No compasso 7 (violoncelos) temos a utilização das notas [F,A,Eb], FN (3,5,9), FP (026), o que caracteriza uma inversão seguida de transposição - denominada T(n)I - de um semitom em relação às três primeiras notas da célula inicial - T(1)I. Note que na célula inicial temos os intervalos de 4ª aumentada e de 6ª menor, ambos descendentes. No compasso 7, Herrmann preservou a direção descendente da célula, porém aplicou primeiro o intervalo de 6ª menor e depois o de 4ª aumentada. No compasso 21 temos apenas três notas, [Bb,E,Ab]. Já o compasso 31 apresenta quatro notas da célula em pauta: [Bb,E,Ab,D]. A nota [D], porém, aparece na segunda colcheia do 1º tempo, localizando-se, portanto, antes da célula propriamente reconhecível. Por fim, o compasso 12 parece ser originado dessa ideia musical. Segundos violinos, violas e violoncelos se conectam em tercinas de semicolcheias em formações com pequenas variações intervalares, conjuntos com FP (015), (016) e (037). Os intervalos de 6ª menor e 4ª aumentada estão presentes, porém aparecem também 4ª e 5ª justas, o que se justifica como variações em relação ao padrão da célula original. Aqui é forte o apelo gestual da peça na qual apesar da variação das classes intervalares dos conjuntos, é nítida a procedência da ideia musical. Podemos pensar nos grupos de colcheias em tercinas como variações rítmicas aplicadas pelo compositor. O compasso 23 (violoncelos) também contém características rítmicas oriundas dessa célula I - com FN (1,4,7) e FP (036) – e se relaciona com o compasso 6 (violoncelos e baixos, consideradas apenas as três primeiras notas do conjunto) na forma de uma T(11)I. Encontramos o intervalo de 4ª aumentada, porém a 6ª menor, após invertida, torna-se uma 3ª maior.

No segundo compasso (violoncelos) temos outra célula – denominada célula II - formada pelas notas [Ab,B,G,F#] – FN (6,7,8,11) e FP (0125) – (Figura 23 marcada em verde no anexo I). Presente também nas violas no compasso 4 e expandida com mais duas notas agregadas [F,E] – procedimento já apontado e recorrente no trabalho composicional de Herrmann -, essa célula reaparece no compasso 5, agora nos primeiros violinos, sob forma de uma transposição - que a partir de agora denominaremos T(n) - T3, com FN (9,T,E,2) - [B,D,Bb,A]. No

compasso 6 – 3º tempo (violoncelos e baixos) - ela aparece novamente na forma original e como voz principal. No compasso 8 (*divisi* - vlns 2) também temos sua presença na disposição original [Ab,B,G,F#], apesar da antecipação rítmica em uma colcheia na nota [Ab]. Aqui, é importante ressaltar mais uma característica inerente ao repertório atonal: a mudança de registro das notas formadoras das células. Herrmann alterou o tempo todo, ora apenas uma, ora duas ou até mesmo todas as notas das células originalmente apresentadas, criando assim uma variedade de intervalos, como, por exemplo, saltos de 9ª menor e 7ª maior.

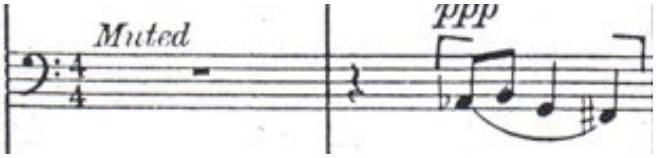


Figura 23 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Prelude.** Célula II. Compasso 1 e 2. p. 2. (CD-ROM/Fig.23)

Continuando, a célula II reaparece novamente na forma T3 – [B,D,Bb,A] no compasso 20 (vlns 2). Nesse ponto, cabe agora uma reflexão quanto aos compassos 22 e 23, nos quais aparece uma marcação de voz principal formada pelas notas [Bb,D,Bb,A,G]. Uma vez comparadas as cinco primeiras notas do compasso 20 (vlns 2) com a célula original II, poderíamos até afirmar que Bernard Herrmann deixou de aplicar um bequadro na segunda nota B do compasso 22. Se considerarmos esse [Bb] como sendo um [B] natural, teríamos a configuração T3 novamente, ampliado com a adição da nota [G], perfazendo o grupo [B,D,Bb,A,G] oriundo do compasso 2 (violoncelos). Outro forte indício da falta desse bequadro é o fato do aparecimento de um [Bb] no último tempo do compasso 22 – (Figura 24). Por que Herrmann escreveria um [Bb], se a primeira nota do compasso nos segundos violinos já é um [Bb] e não houve alteração no segundo [Bb] desse compasso? Dessa forma, seria preferível pensar na unidade composicional buscada pelo compositor e considerar o erro de edição da partitura.

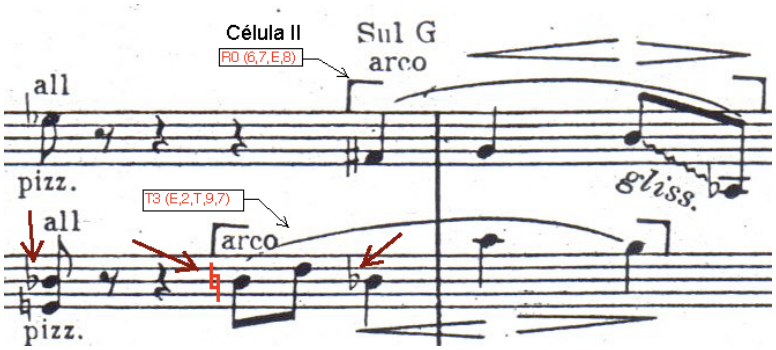


Figura 24 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Prelude.** Compassos 22 e 23. p. 2. (CD-ROM/Fig.24)

Essa célula II ainda aparece no compasso 22 (último tempo – vlns 1), porém agora com suas notas retrogradadas [F#,G,B,Ab] - FN (6,7,8,11) – FP (0125). Mais uma vez os registros são amplamente alterados, criando variedade dentro da unidade. O compasso 31 (vlns 2) também tem a presença da célula II, que também aparece nos compassos 34 e 35 com apenas suas três primeiras notas [Ab,B,G] – FN (7,8,11) – FP (014) nos violoncelos e baixos, fazendo um elo entre a parte C e a *Coda* do 1º movimento.

Dando continuidade, encontramos no compasso 3 (vlns 1) o conjunto [Gb,Bb,A], FN (6,9,T) - FP (014). Esse grupo de notas - denominado célula III e marcado na cor azul no anexo I - aparece novamente na *Coda* nos compasso 37 e 38 (vlns 1), preparando a passagem para o início do *Scherzo* – (Figura 25).

Figura 25 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Prelude**. Célula III. Compasso 3. p. 2. (CD-ROM/Fig.25)

Apesar de existirem outros conjuntos recorrentes, nós os abordaremos um pouco mais à frente em nossa análise. Agora cabe ainda citar uma última célula – denominada célula IV (marcada na cor amarelo no anexo I) - que não aparece logo nos primeiros compassos do *Prelude*, mas apenas no compasso 10 – (violoncelos). Mesmo com sua aparição tardia, esse conjunto formado por apenas três notas, [F,Eb,D] – FN (2,3,5) – FP (013), ganha importância durante o restante do movimento, reaparecendo nos compassos 20 (violoncelos e baixos) e 39/40 (vlas e

violoncelos), finalizando assim o 1º movimento – (Figura 26). Nos compassos de 13 a 15 (vlns I) destacamos as notas [F#, A, G] que configuram uma T4 do conjunto original. Note que Herrmann manipulou apenas essas três notas de forma temporalmente expandida (semibreves).

É significativo apontar a predileção de Herrmann por essa célula extremamente expressiva, caracterizada originalmente por seus saltos de 7ª menor ascendente e 9ª menor descendente. Essa célula reaparece inserida no tema presente no 4º movimento, *Interlude*, com uma marcação diferenciada: *Theme*. [F,Eb,D] formam as três primeiras notas entre as seis que constituem a única parte destacada desse movimento. Este se constitui no *leitmotiv* central ligado ao personagem Norman Bates, de *Psycho* (Psicose), como apontaremos no capítulo dedicado à análise de trechos da trilha sonora do filme. Finalizando a análise do 1º movimento, passaremos agora a observar outros conjuntos recorrentes com importância melódica menos significativa, porém não menos interessantes, bem como outras possibilidades de segmentações.

Figura 26 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Prelude**. Célula IV. Compasso 10. p. 2. (CD-ROM/Fig.26)

Os compassos 3 e 4 (vlns 1) permitem outra opção de segmentação que forma o conjunto [Bb,A,G,F#], - FN (6,7,9,10) – FP (0134), marcado por linha pontilhada azul na partitura. Esse mesmo conjunto reaparece no compasso 20 (vlns 2), também marcado por linha pontilhada. Essa segmentação também aparece no compasso 12 (violinos I) na forma de uma T7 retrogadada[64].

No compasso 4 (vlns 1) encontramos o conjunto cromático formado pelas notas [F#,F,E,Eb] – FN (3,4,5,6) - FP (0123). É importante observar que optamos por uma segmentação que deixa de fora a nota [G] presente no compasso 3. Essa

[64] Nesse caso, a forma retrógrada exige que a ordenação do conjunto seja observada, uma vez que uma análise do conjunto na forma não ordenada revelaria uma relação T(7)I.

escolha se justifica pela indicação da voz principal que contém apenas as quatro notas citadas acima no compasso 22 (violoncelos) – [F,E,Eb,D] – FN (2,3,4,5) - FP (0123). Antes mesmo, nos compassos 11 (vlas) e 20 (vlns1), o mesmo conjunto (em sua forma original) já havia aparecido. O compasso 24 (vlas) também contém essa célula. O compasso 26 (vlns 1) ainda permite uma segmentação na qual encontramos o mesmo conjunto, porém agora em sua T(9)I - [Eb,E,F,Gb] – FN (3,4,5,6) – FP (0123). Aqui, um retrógrado perfeito do conjunto original em que as relações intervalares estão preservadas. O conjunto ainda aparece no compasso 6 (vlns 1) também em sua forma T(9)I [Eb,E,F,Gb], porém precisaríamos descartar a nota [B] presente no *divisi* dos primeiros violinos e que forma com todas as cordas um acorde de seis vozes nesse compasso. Esse conjunto ainda aparece no compasso 26/27 (vlns 2) [Ab,G,F#,F] uma T(2) e também no compasso 29/30 (vlns 2) – [D,Db,C,B], uma T(8).

Outra segmentação recorrente na peça é encontrada entre os compassos 7 e 8 (vlns 2) e entre os compassos 10 e 11 (vlas). Ela forma sempre conjuntos de três notas: nos compassos 7 e 8, encontramos os conjuntos [Eb,D,Db] e [E,F,F#]; nos compassos 10 e 11 [Eb,D,Db], [E,F,F#] e [F,E,Eb]. Esses conjuntos compartilham a FP (012), e Herrmann os combinou sequencialmente em grupos de seis ou até de nove notas. Por exemplo, a formação de nove notas presente no compasso 10 e 11 (vlas) reaparece no compasso 23 (vlas) com a mesma ordenação [Eb,D,Db]+[E,F,F#]+[F,E,Eb]. Nos compassos 26 e 27 (vlns 1), essa sequência aparece retrogradada [Eb,E,F]+[Gb,F,E]+[Db,D,Eb]. O compasso 29 (vlas) contém também o conjunto numa sequência de seis notas, como nos compassos 7 e 8 (vlns 2) [Eb,D,Db]+[E,F,F#]. Também os compassos 31 e 32 (violoncelos) apresentam a mesma sequência, agora com oito notas - [Eb,E,F]+[F#,F,E]+[Db,D]. No compasso 32 (vlas) temos a sequência novamente em sua disposicão original, com apenas oito das nove notas da sequência [Eb,D,Db]+[E,F,F#]+[F,E]. É importante notar que a sequência original é frustrada em ambos os naipes (vlas e violoncelos) em sua última nota. Contudo, é interessante observar também que a nota que completaria a sequência em ambos os naipes, [Eb], encontra-se presente no compasso seguinte, 33, (vlns 1), fazendo a transição da parte C com a *Coda* do movimento – (Figura 27). Poderíamos assim supor que essa última aparição da sequência é uma espécie de

convergência em direção a esse [Eb] agudo presente nos primeiros violinos. Além disso, esse [Eb] é a nota com duração mais longa do movimento e a única que possui a indicação dinâmica *pppp*.

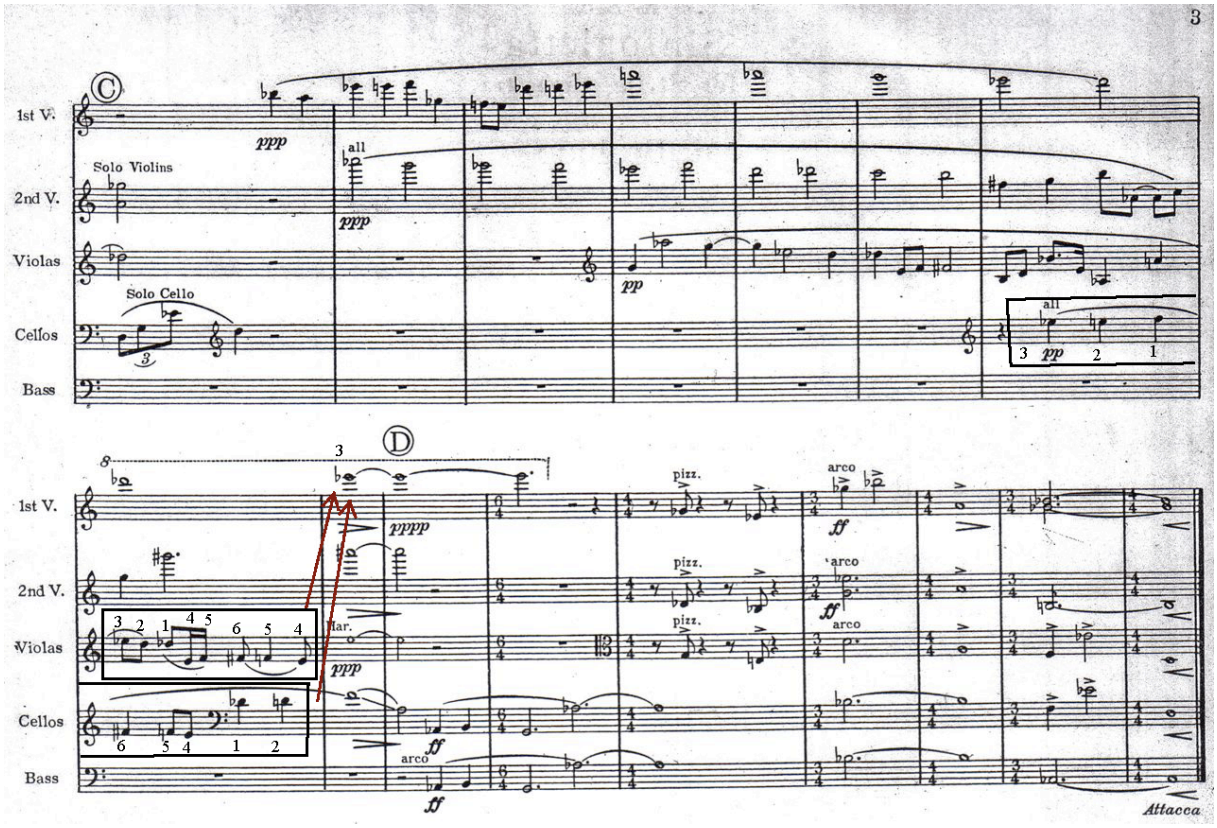


Figura 27 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Prelude**. Compassos de 25 a 40. p. 3. (CD-ROM/Fig.27)

3.3.1.3) Dos conjuntos harmônicos

Texturalmente a *Sinfonietta for String Orchestra,* de Bernard Herrmann, possui características polifônicas e contrapontísticas que se sobrepõem hierarquicamente aos elementos homofônicos. Essas características foram inclusive constatadas pelo compositor também norte-americano, Henry Cowell (apud Smith 2002, p. 38):

> Em seu livro de 1933, *American Composers on American Music*, Henry Cowell (um dos primeiros incentivadores de Hermann) descreve Herrmann

> como 'um pesquisador em direção a tornar a orquestra um meio mais satisfatório. Ele contempla variadas linhas melódicas e longos fluxos de curvas de contraponto'.[65]

Contudo, ao longo da carreira de Herrmann, essas características foram perdendo importância em detrimento de uma escrita muito mais homofônica e verticalizada, o que pode ser constatado nas trilhas sonoras que compôs para o cinema.

Cabe aqui, porém, uma análise dos conjuntos harmônicos, uma vez que em determinados pontos do movimento Herrmann apoiou nitidamente suas células melódicas em harmonias que variam, regra geral, de quatro a seis diferentes sons.

O compasso 2 apresenta a primeira entidade vertical na peça. Formada pelas notas [D#,E,F,Ab,Bb], ela tem como FP o conjunto (01257). Apesar de não ser um procedimento sistemático durante o movimento, constatamos aqui que a célula principal apresentada nesse compasso – célula II – FP (0125) - é um subconjunto do anterior, relacionando, portanto, linha melódica com harmonia.

O compasso 3 também apresenta a mesma característica. O acorde formado no 1º tempo [D,Eb,Gb,G,Bb] possui FP (01458). A ideia melódica desse compasso – célula III – é um subconjunto - FP (014) - da sonoridade FP (01458).

No compasso 4 não encontramos uma relação direta, como anteriormente. A FP do conjunto harmônico aqui é (01457). Já a FP da célula básica II poderia ser considerada (0125) - somente as quatro primeiras notas das violas – ou (012347), se levássemos em conta a expansão da célula devido à marcação entre colchetes que o compositor fornece na partitura.

Entre os compassos 5 e 12 não há relação direta entre perfil melódico e harmônico. Herrmann utilizou uma gama variada de conjuntos harmônicos com FP (0134), (023469) e (01245).

No compasso 13 aparece novamente o conjunto (01257). Ele está diretamente ligado à célula básica II. Se desconsiderarmos a nota [B] nos violoncelos, encontraremos uma T(0)I. No compasso 14, podemos extrair dois

---

[65] In his 1933 book *American Composers on American Music,* Henry Cowell (an early Herrmann supporter) describe Herrmann as "an experimenter in the direction of making the orchestra into a more satisfying medium. He attempts varied melodic line and long flowing curves of counterpoint."

conjuntos com FP (015) – somente violinos II e violas - e considerá-los como subconjuntos do (01257). A formação de quatro notas, [A,G,C,G#], considerada aqui a nota [A] - semibreve nos violinos 1 – configura uma T1 também diretamente ligada à célula básica II. O compasso 15 apresenta o conjunto (0145), um subconjunto do conjunto vertical apresentado no 1º tempo do compasso 4 - FP (01457). Assim, fica nítido que Herrmann trabalhou esse trecho com sonoridades (015), ora acrescidas de (2) e (7), ora de (4), formando assim conjuntos maiores.

O compasso 18 apresenta duas possibilidades de conjuntos. No 1º tempo, o conjunto [B,C,F#] com FP (016), denominado "acorde atonal"; e no 3º tempo, o conjunto [F#, G, Bb, D] com FP (0148). Já o compasso 19 nos fornece uma relação mais próxima com a célula apresentada no compasso 20 – célula IV - FP (013). Herrmann parece ter preparado a sonoridade, formando um conjunto maior – FP (01236). Note que no compasso 19 existe apenas a entidade harmônica, seguida pela maior atividade polifônica da peça entre os compassos 20 e 24.

No compasso 22 temos a volta da sonoridade (01257). Apenas no compasso 33 encontramos um retorno significativo de entidades harmônicas: compasso 33 – FP (0127); compasso 34 – FP (0167), também chamada "Z-cell" (célula atonal); compasso 36 - 1ª entidade – FP (0127) e 2ª entidade – FP (0157); compasso 37 - 1ª entidade – FP (01458) e 2ª entidade – FP (0148); compasso 39 – 1ª entidade – FP (01356) e 2ª entidade – FP (01358). No compasso 40 – FP (02458), finalizamos essa gama de conjuntos e constatamos que volta a existir uma relação direta entre a célula III – FP (014) - compasso 37 e 38 e os conjuntos harmônicos gerados nesses compassos – FP (01458) e (0148). Merece destaque também o conjunto (0167) que aparece no compasso 34. Não por acaso denominado "Z-cell", o acorde formado pelas notas [Eb,E,A,A#] - que possue dois trítonos e dois semitons em sua formação – traz estabilidade à música (atonal) devido à sua simetria e não poderia deixar de coincidir também com o final da parte C do movimento.

Concluindo a análise dos conjuntos harmônicos do 1º movimento, podemos dizer que, apesar da existência de uma gama variada de conjuntos, encontramos também algumas recorrências:

Compassos 2,13 e 22 possuem a FP (01257);

Compassos 3, 4 e 15 possuem a FP (0145);

Compassos 3 e 18 (3º tempo), relacionados por suas respectivas FPs (01458) e (0148) – relação de conjunto e subconjunto;

Compassos 2, 33 e 36, relacionados pela FP (0127);

Compassos 18 (1º tempo) e 34, relacionados pelas FP (016) tríade atonal e (0167) "Z-cell";

Compassos 2 e 36, relacionados como conjunto e subconjunto pelas FPs (01257) e (0157);

Compassos 3 e 37, relacionados pela FP (01458).

3.3.1.4) Aspectos timbrísticos, rítmicos e de tessitura

Como já foi dito anteriormente, a *Sinfonietta* de Bernard Hermann possui uma série de características comuns às obras atonais da primeira metade do século XX. Assim sendo, ressaltaremos nessa obra algumas posturas composicionais em relação ao timbre.

Apesar de sua orquestração comportar apenas instrumentos de cordas - uma massa homogênea, a princípio -, Herrmann orquestrou alguns momentos de maneira camerística, reduzindo os naipes de cordas a poucos instrumentistas, como nos compassos de 9 a 12. Essa é uma postura cujas influências puderam ser constatadas quando fizemos algumas observações sobre *Wozzeck,* de Alban Berg. Em sua ópera, Berg já utilizava esse tipo de procedimento, o que reforça os indícios de que Herrmann tinha profundo conhecimento sobre as técnicas utilizadas pelo pupilo de Schoenberg. Combinações de primeiras estantes com solistas, seguidas por metade de naipes, conferem riqueza timbrística a esse movimento da *Sinfonietta*. Um exemplo significativo se dá no compasso 9 (1º e 2º tempos), no qual Herrmann reduziu o naipe das violas a um solo e reutilizou as mesmas notas e o mesmo ritmo no compasso 25, desta vez reduzindo os violoncelos a um único solista. Outro exemplo que demonstra essa preocupação se dá no compasso 12/13,

nos primeiros violinos, com a indicação “sul G”, que sabemos conferir ao naipe de violinos um som denso, rico e profundo.

Quanto à tessitura dos naipes, também encontramos uma postura cada vez mais comum às obras do século XX: a preocupação com a exploração dos registros extremos de cada instrumento. Ao mesmo tempo em que encontramos células básicas explorando a região mais grave dos baixos, como a célula IV (compasso 20), encontramos toda a seção C do movimento explorando as regiões mais agudas dos naipes.

Um último aspecto a ser comentado é de caráter rítmico. Após apresentadas e desenvolvidas as quatro células principais do movimento, Herrmann reapresentou três dessas ideias durante a *Coda*, de maneira sempre expandida ritmicamente. Assim, temos no compasso 34 parte da célula II, [Ab,B,G], cujo ritmo originalmente é formado por duas semicolcheias seguidas de semínima, expandidas para duas semínimas seguidas de mínima pontuada. Nos compassos 37 e 38 encontramos a célula III, formada originalmente por semínima ligada à colcheia, seguida por colcheia ligada à colcheia e outra colcheia ligada à colcheia (compasso 3). Ela é expandida para semínima seguida por uma mínima e uma semibreve. Finalmente, nos compassos 39 e 40 Herrmann reutiliza a célula IV, formada originalmente por três semínimas (violoncelos / compasso 10), expandindo-a para semínima seguida de mínima e semibreve.

3.3.2) Análise do 4º Movimento - Interlude

3.3.2.1) Formal

O *Interlude*[66] da *Sinfonietta for String Orchestra* de Herrmann possui apenas 23 compassos e 2' 21" de duração. Podemos separá-lo em duas partes estruturais: a primeira parte inicia-se no compasso 1, com dois solistas do naipe dos segundos violoncelos, e termina no compasso 9. A segunda parte começa no compasso 10, com a apresentação da única indicação de *Theme* durante toda a *Sinfonietta,* terminando no compasso 23. Nesse movimento Herrmann aplicou uma combinação de solistas e naipes que conferiu a esse trecho da peça sonoridade e textura diferenciadas. Após a apresentação do *Theme* - por dois solistas do naipe denominado Cello II mais o naipe convencional dos violoncelos e contrabaixos – no compasso 17, o restante da orquestra, em que todos demais naipes são formados por apenas dois solistas, prolonga uma ideia musical ascendente quase que totalmente cromática que forma uma delicada massa sonora e que se conecta com o 5º movimento da peça.

Outro interessante ponto é a aplicação das dinâmicas aos naipes. Apenas os naipes que executam o *Theme* têm indicação de dinâmica *fff .* Todos os demais naipes têm indicação *ppp.* Assim, Herrmann criou, na segunda parte da peça, duas ideias que também contrastam por suas dinâmicas tão díspares.

---

[66] A partitura da *Sinfonietta* utilizada para análise neste trabalho é a versão original de 1936. A gravação (primeiro registro) data de 1992 e corresponde a uma edição da partitura revisada pelo compositor em 1975. Existem diferenças entre os dois documentos em relação ao *Interlude*. Mais à frente compreenderemos que essas modificações foram fruto da interação entre os domínios da sala de concerto e do meio cinematográfico em que Herrmann transitou. A gravação de 1992 que contém o *Interlude* é muito mais próxima do *cue The Swamp,* de *Psycho,* do que da própria partitura original de 1936.

3.3.2.2) Material temático - células básicas

Durante o *Interlude*, Herrmann conferiu à célula IV (fig. 26), apresentada no 1º movimento (*Prelude*), um significativo grau de importância. Logo nos primeiros dois compassos o compositor já reapresentou essa célula, inserindo-a em uma frase musical estendida do compasso 1 ao compasso 5. Essa célula formada pelas notas [F,Eb,D] foi reaproveitada em 1960, tornando-se o *leitmotiv* do personagem Norman Bates, de *Psycho,* e ainda reaproveitada na trilha sonora de *Taxi Driver,* em 1975 – (Figura 28).

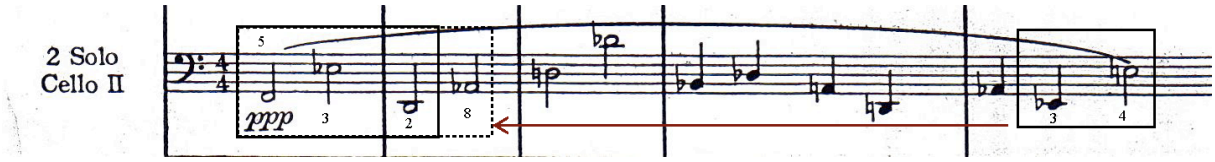


Figura 28 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Interlude**. Compassos de 1 a 5. p. 9. (CD-ROM/Fig.28)

No compasso 10 essa célula reaparece nos violoncelos e baixos, porém agora com sua forma rítmica expandida. Por outro lado, Herrmann parece ter suprimido o meio da ideia musical apresentada do compasso 1 ao compasso 5 (compassos de 3 a 5, 1º tempo) - Figura 28. Temos então o *Theme* formado com apenas seis notas, [F,Eb,D,Ab,Eb,E]. Mais à frente, quando chegarmos ao item 4.3.12 – momento em que analisaremos *The Swamp -,* faremos outras considerações significativas da relação entre conteúdos dos domínios erudito e cinematográfico, especialmente em relação à célula IV. Utilizando procedimentos similares aos empregados no 1º movimento da peça, Herrmann ainda utilizou a célula IV no compasso 7 (2 Solo Cello II e 2 Solo Cello I) e nos compassos 10 e 11 (2 Solo Viola II). No 2 Solo Cello I, Herrmann acrescentou a nota [Ab] e, nos compassos 10 e 11 (2 Solo Viola II) adicionou mais duas notas, [Ab, Eb], aproximando o conteúdo dessas passagens ao *Theme*, só que em ambas as vezes de forma ritmicamente comprimida (semínimas). No compasso 8 (2 Solo Viola II – 4º

tempo) encontramos um retrógrado (R0) com as seis notas pertencentes ao *Theme* (célula IV estendida), fato que reafirma a ideia de expansão da célula IV de 3 para 6 notas musicais – (Figura 29).

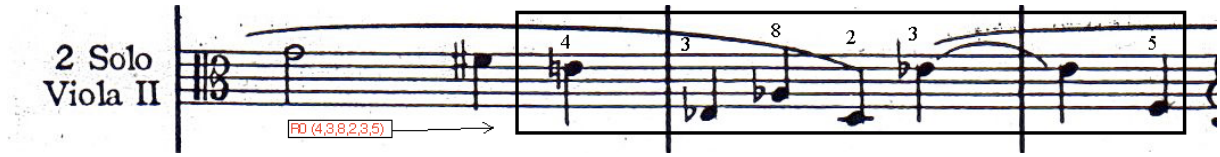


Figura 29 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Interlude**. Compassos de 8 a 10. p. 9. (CD-ROM/Fig.29)

Uma última observação deve ser feita em relação ao material apresentado no início do *Interlude*. Herrmann utilizou, nos compassos 18 e 19 (2 Solo Cello I), um conjunto com a mesma FP (0145) encontrada no compasso 4 do mesmo naipe, justamente um trecho da ideia inicial expandida que foi suprimida durante o desenvolvimento do movimento.

A célula II apontada no *Prelude* também reaparece no 4º movimento. Essa célula aparece em sua ordem original nos compassos 5 e 6 (2 Solo Viola II) e no compasso 7 (2 Solo Cello I - primeiras 4 colcheias). No compasso 4 (2 Solo Cello I) as primeiras quatro colcheias também compartilham a mesma FP (0125), configurando uma T(6)I da célula básica II em sua forma R(0). Nos compassos 9 e 10 (2 Solo Viola I) também encontramos um R(0) da célula II. Por fim, há essa célula II expandida ritmicamente em semibreves nos compassos de 17 a 20 (2 Solo Viola II).

No mesmo sentido, as três primeiras notas musicais da célula I, apontada no *Prelude,* [Bb, E, Ab] – FP (026) - também reaparecem no *Interlude.* Além de sua presença expandida nos compassos 12 e 13 (2 Solo Viola II), Herrmann fez algumas variações, mantendo sempre o intervalo de trítono e modificando o intervalo original de sexta menor. No compasso 6 (2 Solo Cello II), notas [Bb, E, A], o compositor modificou o intervalo de sexta menor para uma 5ª justa. O resultado é um conjunto com FP (016). No compasso 10 (2 Solo Cello I) ele utiliza as notas [D, Ab, F], que possuem FN (2,5,8) e FP (036). Da mesma forma, o intervalo de trítono foi preservado, e o intervalo original de sexta menor, transformado numa sexta maior. No compasso seguinte (do 2º ao 4º tempo) Herrmann utilizou as notas [Db, G, E].

Esse conjunto também possui FP (036) e se configura como uma T(9)I do conjunto mencionado no compasso anterior.

Essa gama de conjuntos relacionados por seu contorno melódico e por seu conteúdo intervalar monstra uma das formas com as quais o compositor trabalhou em uma escala mais larga e abrangente nessa obra. Straus (2005) exemplifica esse tipo de relação na terceira edição de seu livro, “Introduction to Post-Tonal Theory”. Ele a denomina “Atonal Pitch Space” e, nessa mesma edição revisada, propõe um diagrama que relaciona de maneira mais abstrata conjuntos de classes de altura, seus graus de parentesco e proximidade. A relação proposta nesse “Espaço Atonal” é fruto do remapeamento entre conjuntos por meio de transposições e inversões que acabam por resultar em um estudo da condução de vozes, ou seja, como uma nota em determinado conjunto se transforma em outra. Muitas vezes o remapeamento não se dá por completo, o que acaba gerando um novo conjunto que pode ser relacionado nesse “Espaço Atonal”. Cada linha representa a alteração de um semitom. Assim, conjuntos conectados por uma linha, como FP (016) e (026), diferem entre si apenas por um semitom. Já os conjuntos com FP (016) e (036) possuem uma diferença de dois semitoms.

Mesmo estando esses conjuntos espalhados por toda a obra, torna-se possível criar um diagrama que representa o “Espaço Atonal**”,** uma “árvore de parentesco” em que se relacionam conjuntos com grande semelhança e nitidamente derivados, como esses apresentados na figura 30. No *Interlude,* especificamente, isso ocorre com os conjuntos com FP (016), (026) e (036). Os números no interior de cada círculo, separados por traços, referem-se às nomenclaturas atribuídas por Allen Forte para cada conjunto.

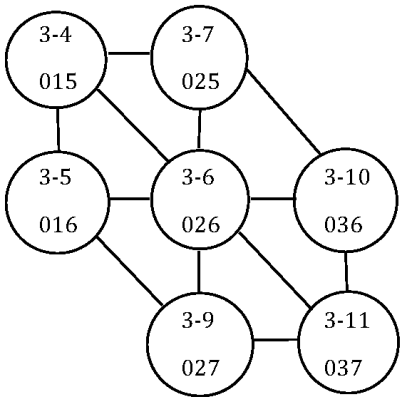


Figura 30 – Atonal Pitch Space com conjuntos relacionados no *Interlude* da *Sinfonietta*.

Outra segmentação encontrada no 1º movimento e recorrente no 4º movimento é o conjunto formado pelas notas [Gb, G, Ab, G] – FN (6,7,8) – FP (012). Assim como nos compassos 23 e 24 do *Prelude* (violoncelos), esse conjunto reaparece nos compassos 12 e 13 (2 Solo Cello I).

Sob um olhar mais abrangente, verificamos que toda a frase[67] contida nos violoncelos (compassos de 22 a 24) do *Prelude* (Figura 31) foi literalmente transferida para os compassos de 10 (2º tempo) a 13 (3º tempo) no naipe 2 Solo Cello I, no *Interlude* (Figura 32).

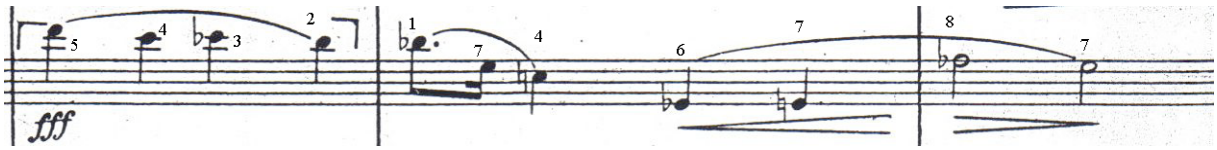


Figura 31 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Prelude**. Compassos de 22 a 24. p. 2. (CD-ROM/Fig.31)

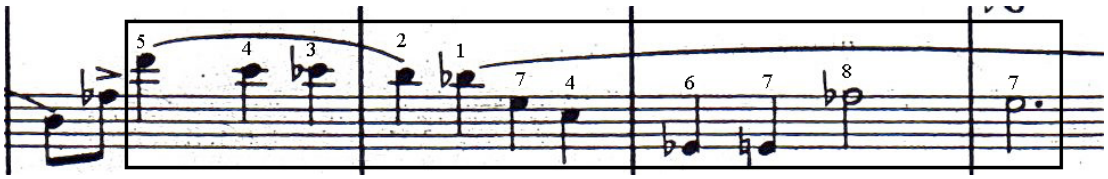


Figura 32 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Interlude**. Compassos de 10 a 13. p. 9. Sem exemplo de áudio no CD-ROM.

[67] O áudio (CD-ROM/Fig.31) possui uma diferença em relação à partitura. A nota [Db] no compasso 23 (Figura 31) foi executada meio tom acima, um [D] natural.

Conjuntos cromáticos formados por três e quatro notas são abundantes no 1º movimento da peça e também têm forte presença no *Interlude.* Eles estão marcados em cor de vinho no anexo II ao final deste trabalho.

Outro dado significativo é a presença de um agregado[68] no naipe 2 Solo Viola I, se desconsiderarmos a repetição da nota [B]. Nos compassos de 8 a 13, encontramos o total cromático agrupado da seguinte forma: [Eb, D, Db], [E, F, F#,G], [B,Ab,A,Bb], [**B**,C,C#,D] – este último grupo já extrapola o agregado pela repetição das notas [C#] e [D]. Apenas a nota [B] aparece por duas vezes, turvando a configuração do total cromático sem repetições. Essa postura se torna mais consistente a partir do compasso 15, no qual Herrmann buscou uma convergência em direção ao agudo com todos os cinco naipes que não contêm o *Theme*. Apesar de não encontrarmos novos agregados nesse movimento, é forte o uso de conjuntos ascendentes quase que totalmente cromáticos.

A escrita do *Interlude* é de tal forma contrapontística que não há formações homofônicas significativas a ponto de gerar conteúdos verticais relacionáveis, como encontramos no *Prelude* da mesma obra.

3.3.3) Análise dos demais trechos escolhidos da Sinfonietta

3.3.3.1) Scherzo – 2º Movimento

Finalizando a análise da *Sinfonietta* na forma com que este trabalho se propôs, foram escolhidos oito pequenos trechos. Cinco deles pertencem ao 2º movimento da peça, o *Scherzo;* um, ao 3º movimento, o *Adagio;* e os outros dois, ao último movimento intitulado *Variations.* Esses trechos foram escolhidos devido às suas similaridades com trechos da trilha sonora *Psycho.* Por essa razão estão intimamente ligados, seja porque Herrmann literalmente reutilizou a ideia musical

[68] Define-se agregado como o conjunto que contenha o total cromático de doze sons existentes na escala temperada ocidental.

neles contida, ou porque sua gestualidade é muito forte e sugere ser o ponto de origem criativa que gerou outra ideia contida em *Psycho,* como veremos a seguir.

O primeiro trecho a ser analisado consiste no início do 2º movimento e possui características de uma introdução do movimento. Lembramos que esse *Scherzo* tem um andamento muito rápido, o que lhe confere bastante movimentação, contrastando assim com o 1º e o 3º movimentos da *Sinfonietta*.

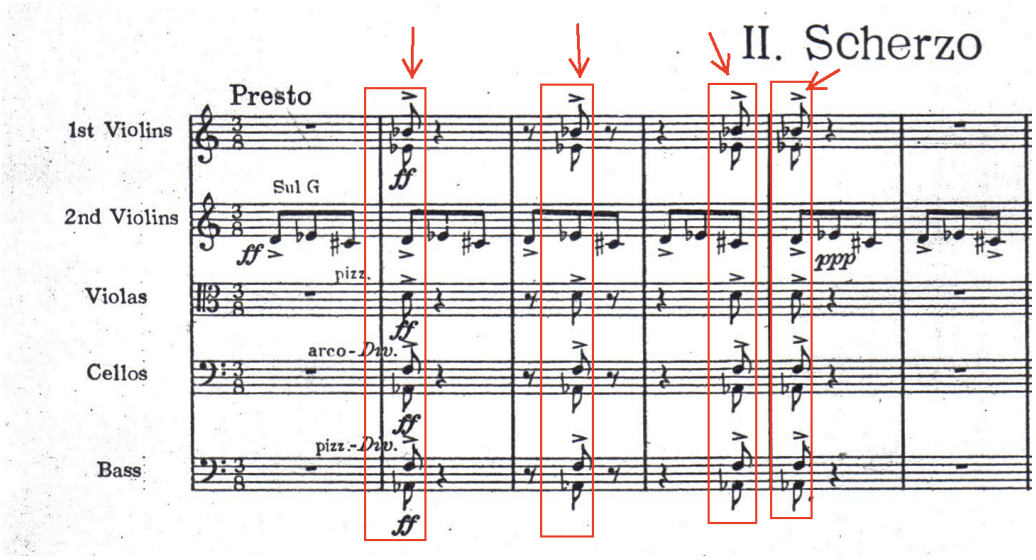


Figura 33 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. Compassos de 1 a 6. p. 3. (CD-ROM/Fig.33)

O que mais chama a atenção nos cinco compassos da figura 33 é a forte característica rítmica proporcionada pelas entidades harmônicas presentes. Com exceção dos segundos violinos, que apresentam um ostinato formado por apenas três notas [D, Eb, C#], com FN (1,2,3) e FP (012), todos os demais naipes formam acordes cujas formações variam apenas devido às notas do ostinato. Assim, o 1º e o 2º acordes possuem as notas [Bb, Eb, D, F, Ab]. Suas FN são (2,3,5,8,10) e FP (01368)[69]. No 3º acorde a nota [D] foi substituída pela nota [C#]. Sua FN é (1,2,3,5,8,10) e sua FP (012479). O 4º acorde repete a formação do 1º e do 2º acordes. Essa forte característica rítmica pode ser encontrada também no início do *Prelude* de *Psycho.* As ideias musicais geradoras desses dois trechos nos parece muito semelhantes, apesar de o *Scherzo* ser atonal e o *Prelude* de *Psycho* sugerir

[69] A abordagem da Teoria dos Conjuntos neste capítulo tem apenas a função de informar os conjuntos gerados no trecho escolhido, já que não nos aprofundamos nas relações entre esses conjuntos e os demais conjuntos existentes durante todo o movimento da peça ao qual pertencem.

um centro tonal em Ré menor[70]. A característica que mais os aproxima são os acordes acentuados com deslocamentos rítmicos (apontados pelas flechas na figura 34), ambos dando início ao movimento de suas respectivas músicas.

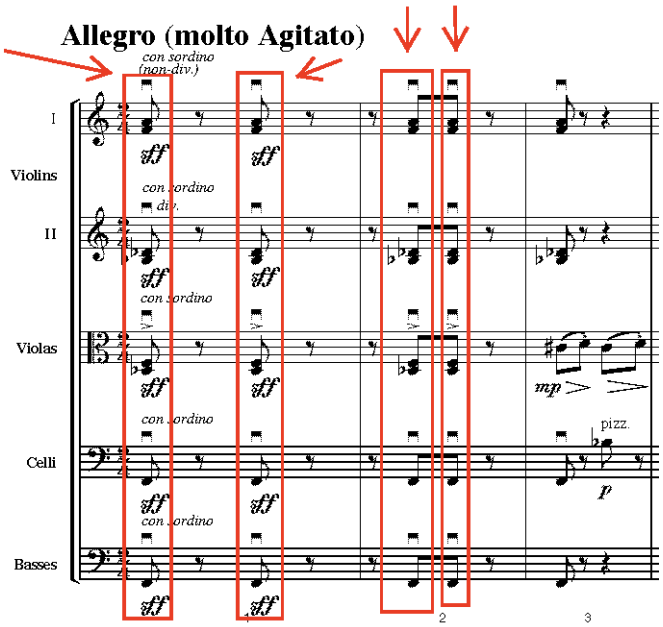


Figura 34 – HERRMANN, B. **Psycho, Prelude**. Compassos de 1 a 3. Sem publicação. Todos Direitos Reservados © 1960, 1961 Sony/ATV Music Publishing LLC, 8 Music Square West, Nashville, TN 37203. Orq. de cordas (CD-ROM/Fig.34)

Nota-se ainda que ambos os trechos possuem praticamente a mesma acentuação. No *Scherzo* temos os acordes formados por acentos em colcheia (início do compasso 2), colcheia (2º tempo do compasso 3) e duas colcheias seguidas (3º tempo do compasso 4 e 1º tempo do compasso 5). No *Prelude* de *Psycho* também encontramos esse acentos, porém distribuídos ritmicamente de uma forma mais regular (figura 34).

Mais à frente, Herrmann reexpôs a ideia inicial apresentada no *Scherzo*, mas com uma sutil diferença. O ostinato utilizado nada mais é do que uma reordenação do conjunto cuja FN é [2,3,5], com as três notas eleitas por ele anos mais tarde e que constituem o *leitmotiv* do personagem Norman Bates, em *Psycho*. Temos assim, agora no naipe dos violoncelos (compasso 36), as notas [D, F, Eb],

[70] Uma análise harmônica mais aprofundada da primeira sequência de *Psycho* pode ser encontrada em Brown (1994).

uma reordenação da célula IV apresentada na análise do 1º movimento da *Sinfonietta*. (Figura 35)

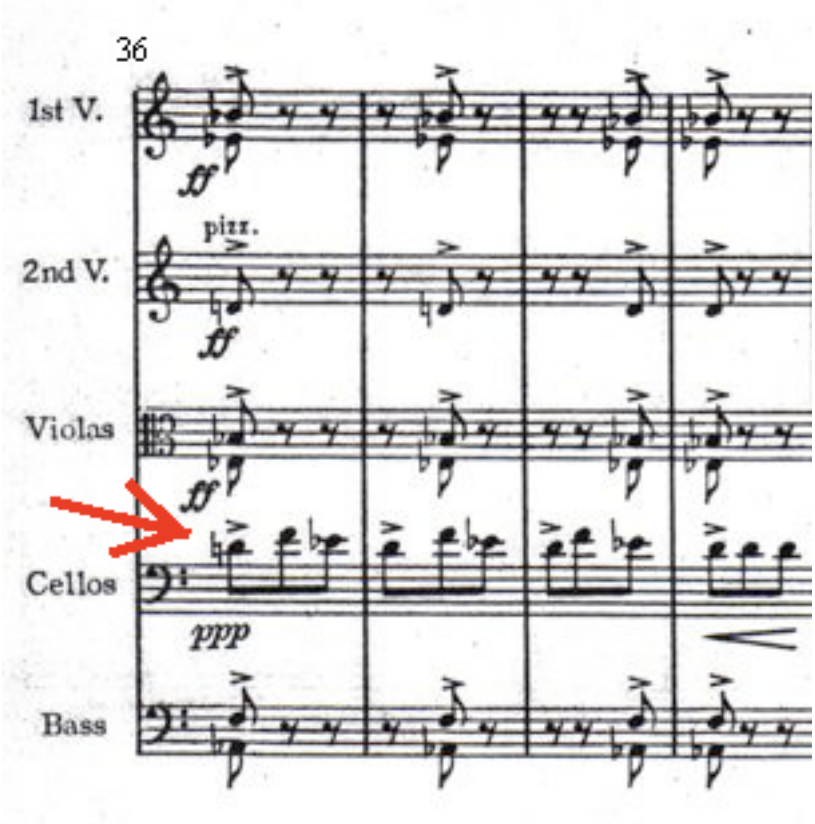


Figura 35 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. Compassos de 36 a 39. p. 4. (CD-ROM/Fig.35)

Ainda seguindo esse raciocínio, encontramos no *Scherzo* outra passagem, agora mais próxima do que se tornaria o início do *Prelude*. O compasso 125 traz uma mudança chave: a alteração da fórmula de compasso 3/8 para 2/4. Herrmann, no entanto, só reapresentou os acentos rítmicos formados por acordes no compasso 161. O ostinato agora está presente no naipe dos baixos. Se desconsiderarmos o compasso 162, no qual Herrmann deslocou os acentos para os tempos fracos, segundo pentagrama (figura 36), já teríamos a mesma divisão rítmica encontrada em *Psycho*.

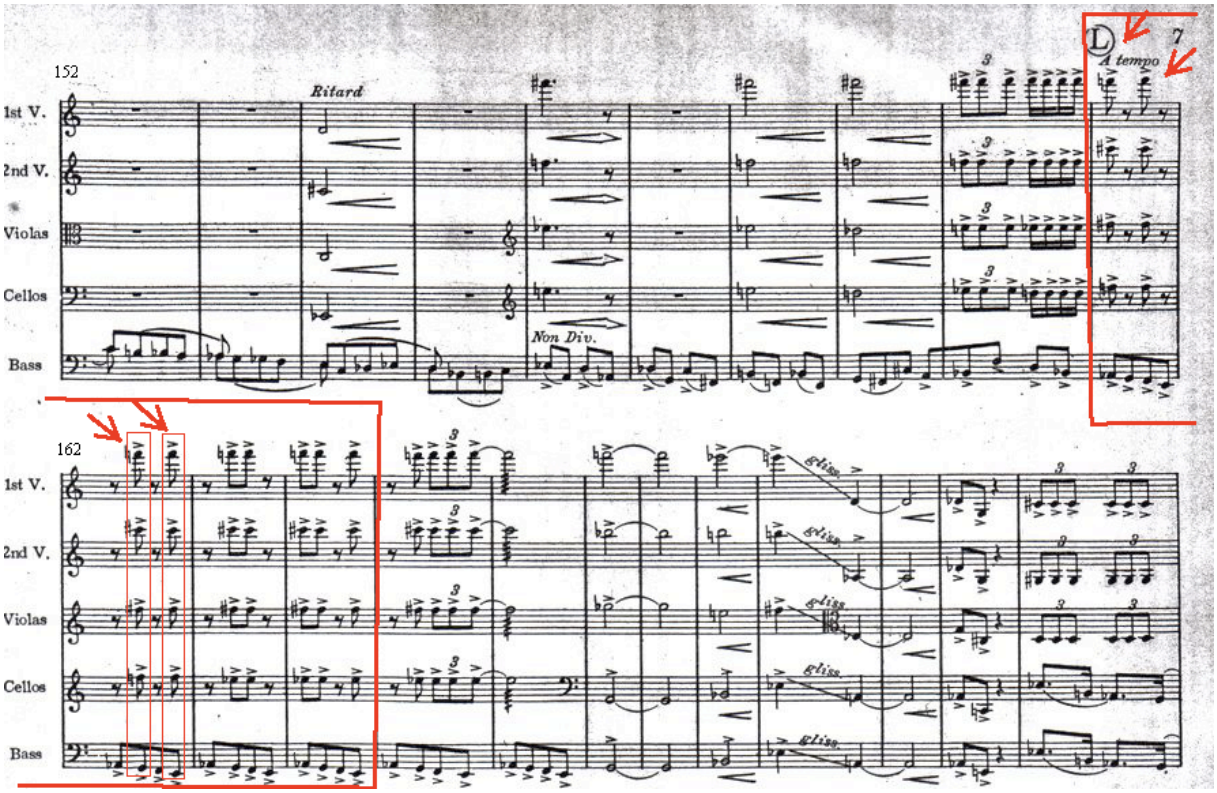


Figura 36 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. Compassos de 152 a 173. p. 7. (CD-ROM/Fig.36)

Apesar de toda a semelhança entre os trechos citados, uma postura diferenciada quanto ao uso do ostinato está presente nas duas peças. Em *Psycho*, Herrmann só utilizou o ostinato após a série de acordes; já em seu *Scherzo*, esses acordes sempre aparecem sobrepostos a algum tipo de ostinato.

Outra passagem que merece destaque no *Scherzo* da *Sinfonietta* encontra-se no compasso 134 (anacruze). São apenas quatro compassos em que Herrmann desenvolveu uma ideia musical em cânone nos naipes: primeiros violinos, segundos violinos e violas (figura 37).

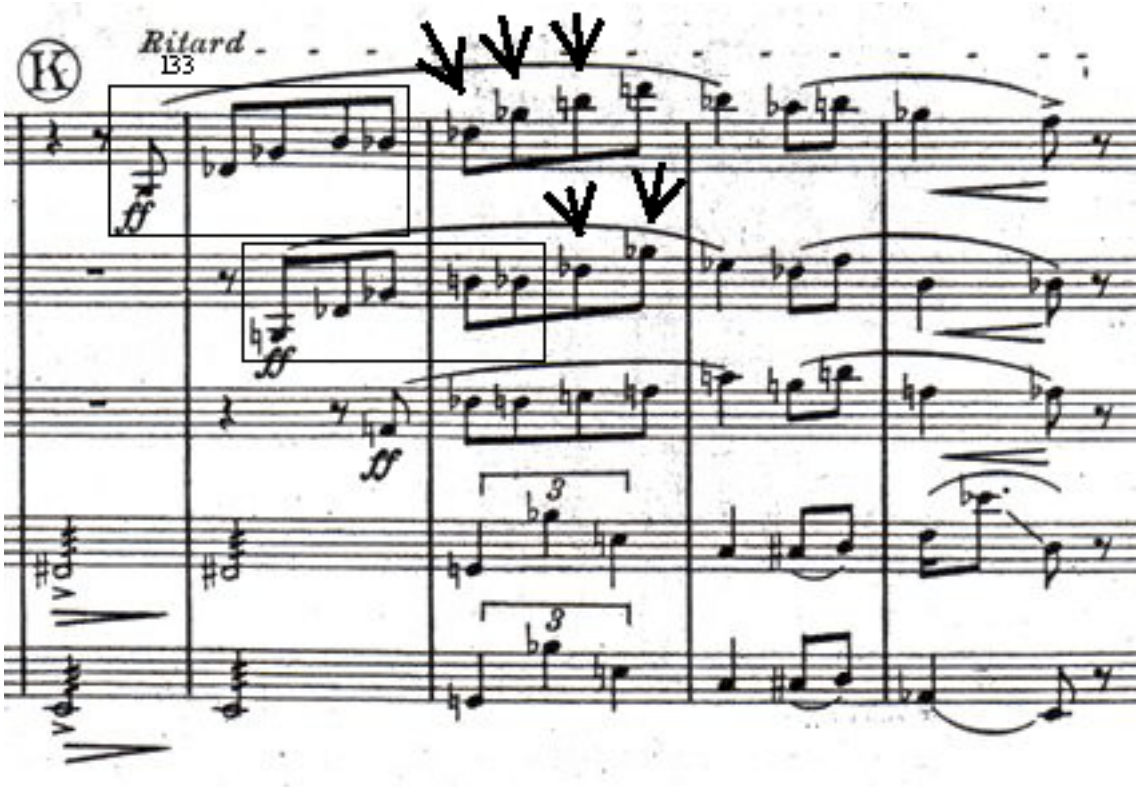


Figura 37 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. Compassos de 133 a 137. p. 6. (CD-ROM/Fig.37)

É importante lembrar que as cinco primeiras notas desse trecho foram encontradas na ópera *Wozzeck,* de Alban Berg, como apontamos na figura 4 deste trabalho. A partir dessa célula, Herrmann criou uma espécie de "passagem musical" que, pela imitação das vozes de maneira defasada – essa é a principal característica do cânone em música –, separa todo o material musical que foi criado antes e que volta a ser trabalhado no *Scherzo*. Até então, todo o 2º movimento da *Sinfonietta* possui um forte caráter rítmico e homofônico que é literalmente interrompido por essa passagem polifônica. A mesma ideia canônica reaparece no final do movimento em todos os naipes, com exceção dos contrabaixos (que não tocam nesse momento da peça), e essa passagem encerra o *Scherzo,* realizando a transição para o *Adagio* (fig. 38). Ao compararmos esses dois trechos, fica nítido como Herrmann foi desenvolvendo a ideia extraída de *Wozzeck*: o primeiro trecho possui apenas quatro compassos, o cânone está presente apenas em três dos cinco naipes, e as notas do naipe das violas não correspondem à ideia original - formada pelas notas [G, Db, Gb, B, Bb]. Observando o cânone, mais precisamente os naipes

dos violinos, notamos que Herrmann não repetiu as mesmas notas após utilizar a célula inspirada em Berg. O compositor omitiu a nota [G], dando continuidade à ideia a partir da nota [Db]. Além disso, no naipe dos primeiros violinos o cânone se extende com três notas, [Db, Gb, B], enquanto nos segundos violinos Herrmann só utilizou duas notas, [Db, Gb].

O trecho que encerra o *Scherzo* possui a ideia do cânone mais clara e mais desenvolvida. Aqui (fig. 38) todos os naipes contêm as cinco notas da célula. Herrmann continuou retirando a nota [G] quando partiu para a repetição da célula, porém tanto os primeiros violinos quanto os violoncelos possuem quatro das cinco notas [Db, Gb, B, Bb] – conforme indicação na figura 38.

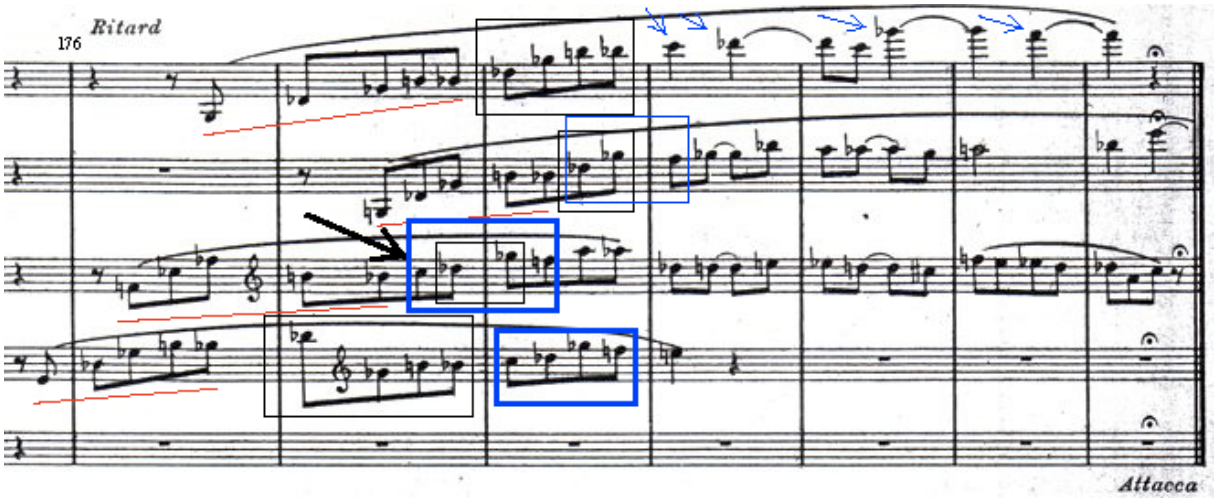


Figura 38 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. Compassos de 176 a 182. p. 7. (CD-ROM/Fig.38)

A única nota que rompe com a ideia do cânone está presente no naipe das violas: a nota [C]. Ela aparece após as cinco notas que compõem a célula (indicada com a flecha na fig. 38) e só depois reaparecem as notas [Db, Gb]. Uma última observação pode ser feita em relação ao trecho final do *Scherzo*: o grupo de notas [C, Db, Gb, F] torna-se recorrente nos naipes e aparece marcado em azul com flechas e agrupamentos na figura 38.

O último trecho a ser destacado no *Scherzo* compreende os compassos de 64 a 68 (naipes violinos I, violinos II e violas) – figura 39. Nele, Herrmann utilizou quatro escalas cromáticas descendentes com seis notas cada uma. Elas partem de

graus diferentes, o que acaba por criar uma sonoridade com FP (0134). Veremos mais à frente (item 4.3.17), na análise de *Discovery* em *Psycho*, como esse trecho foi utilizado no filme e as implicações que a intertextualidade das obras traz à análise dessa passagem.

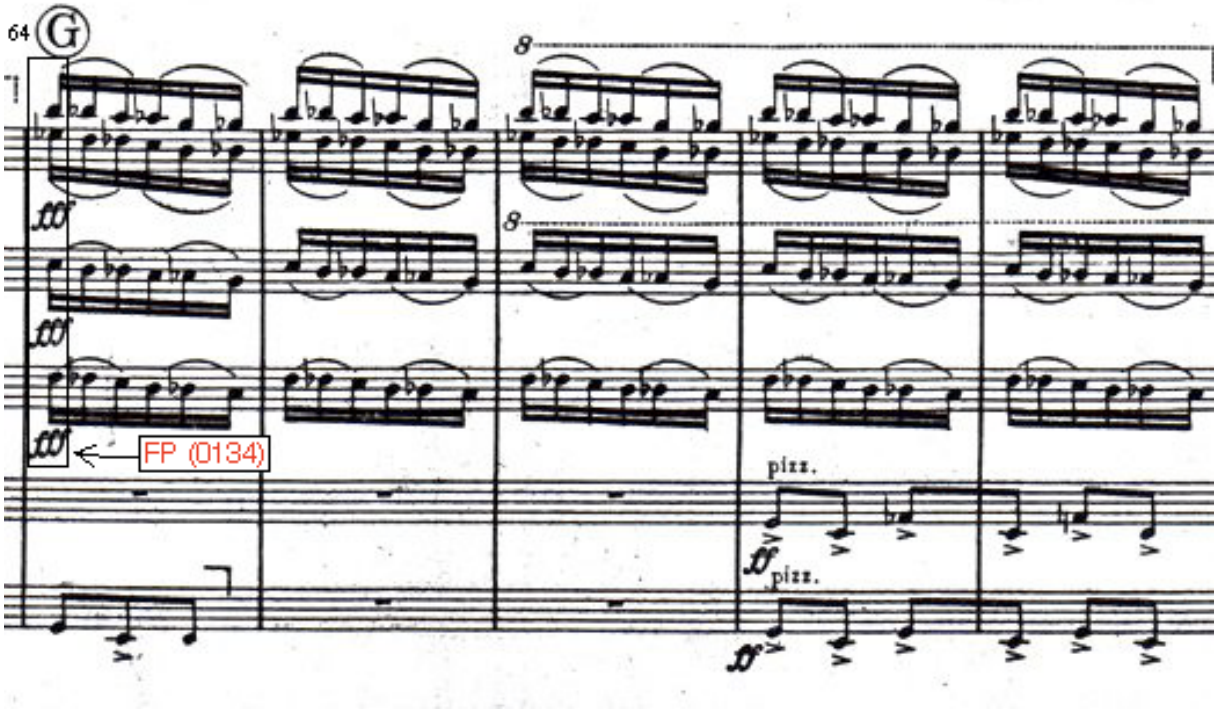


Figura 39 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Scherzo**. Compassos de 64 a 68. p. 4. (CD-ROM/Fig.39)

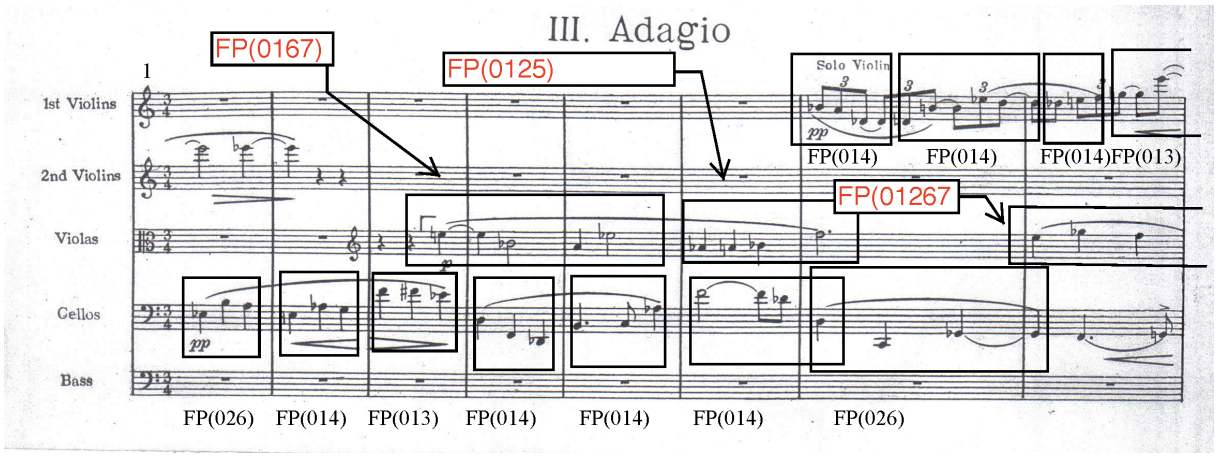
3.3.3.2) Adagio - 3º Movimento

Faremos aqui pequenas considerações sobre o 3º movimento, uma vez que Herrmann reutilizou, no *Finale* de *Psycho,* algumas ideias contidas nos compassos de 1 a 9 do *Adagio*. Da mesma forma que o *Interlude,* ele possui características bastante polifônicas e nos parece o movimento no qual Herrmann trabalhou mais livremente seu contraponto atonal. As frases são longas e mesmo as marcações das ideias principais deixam de se configurar como células de três ou quatro notas, passando a ocupar vários compassos com seis, oito e treze notas musicais. Como o objetivo deste trabalho não é a análise integral da *Sinfonietta*, mas sim revelar a

linguagem utilizada por Herrmann em sua única peça atonal, não cabe aqui o aprofundamento da análise do movimento. Contudo, uma segmentação em conjuntos menores nos parece ser um caminho no sentido de revelar unidade e coerência aos conteúdos utilizados.

Ao propor essa segmentação baseada em agrupamentos de três, quatro e cinco notas, encontramos alguns conjuntos recorrentes ao longo dos nove primeiros compassos, como, por exemplo, conjuntos com as FP (026), (014) e (013).

Eles estão marcados na figura 40; suas FP, informadas logo abaixo de cada conjunto.



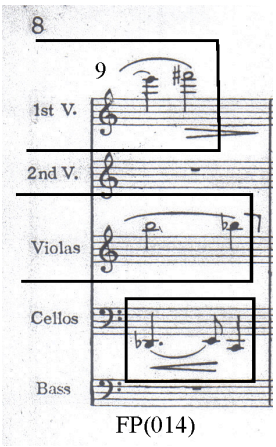


Figura 40 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Adagio**. Compassos de 1 a 9. p. 7 e 8. (CD-ROM/Fig.40)

3.3.3.3) Variations – 5º Movimento

Passamos agora a destacar dois trechos de *Variations*, 5º e último movimento da *Sinfonietta*.

O primeiro trecho encontra-se nos compassos de 26 a 33 (Andante - *Var. IV*). Aqui, Herrmann utilizou um procedimento acumulativo. A cada semínima, ele iniciou mais um naipe, fazendo uma espécie de "pirâmide sonora" em sentido descendente (fig. 41). Esse procedimento composicional se repete por três vezes e a cada dois compassos, separados por uma alteração de ordem timbrística - na qual o compositor cessou a atuação da orquestra, passando a utilizar apenas três músicos (cunho camerístico) - e por fermatas dispostas em todos os naipes ao final do segundo compasso, com exceção da última pirâmide em que a mudança timbrística ocorre no terceiro e quarto compassos e não há fermatas. A análise via Teoria dos Conjuntos nas três pirâmides contidas nos compassos de 26 a 33 aponta para o uso de alguns subconjuntos relacionados. Assim, temos na 1ª pirâmide (compassos 26 e 27) as notas [B, Gb, C, D] com FN (11,0,2,6) e FP (0137) no 4º tempo do compasso 26. Essas notas constituem um subconjunto do conjunto formado no 1º tempo do compasso 27 com cinco notas [Bb, E, B, F, Ab], FN (4,5,8,10,11) e FP (01367). Por fim, encontramos o conjunto dotado da primeira alteração timbrística. Formado por três notas [Eb, Bb, D], ele é executado apenas por dois violoncelos e um contrabaixo. Esse conjunto tem FN (T,2,3) e FP (015).

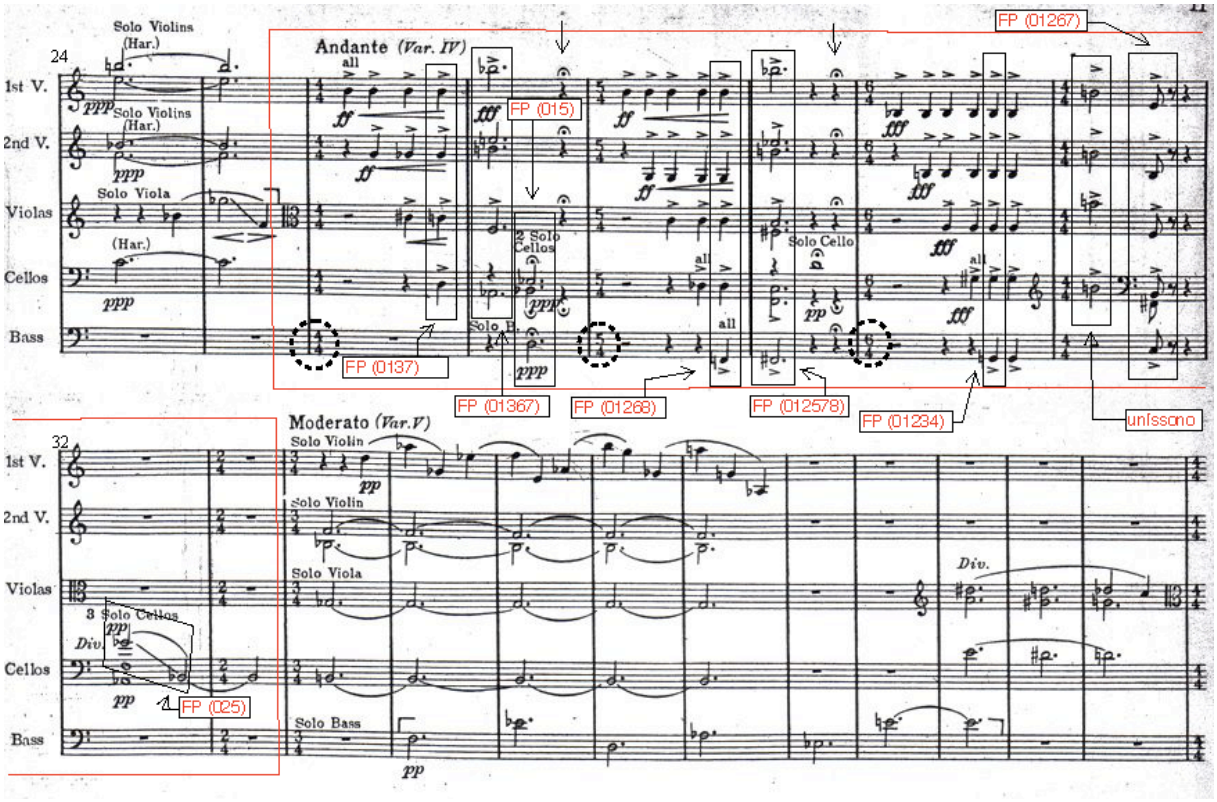


Figura 41 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Variations**. Compassos de 24 a 43. p. 11. (CD-ROM/Fig.41)

A 2ª pirâmide (compassos 28 e 29) também gera gradativamente vários subconjuntos durante o compasso 28. Novamente no 4º tempo, desse compasso, temos o conjunto formado pelas notas, [B, G, C, Db, F] com FN (11,0,1,5,7) e FP (01268). A pirâmide se estabiliza no 1º tempo do compasso 29 em uma formação maior com seis notas [Bb, Eb, B, F#, C, F], com FN (10,11,0,3,5,6) e FP (012578). Apesar desses últimos dois conjuntos possuirem uma sonoridade similar e FPs bastante parecidas, aqui não há a relação de subconjunto e superconjunto. Um fato interessante é que se desconsiderarmos a nota [Bb] nesse último grande conjunto, o novo grupo formado com as notas [Eb, B, F#, C, F] teria uma FP (01367) e se relacionaria diretamente com a primeira formação do compasso 27 na forma de uma T(7). Na passagem entre a 2ª e a 3ª pirâmides, temos apenas um violoncelo solo (nota D). Herrmann também utilizou dinâmicas em *ppp* (compasso 27*)*, *pp* (compasso 29) e *pp* (compassos 32 e 33) como meio de contraste e assim separou esses procedimentos cumulativos em que empregou de *ff* a *fff.*

Outro elemento significativo de ordem estrutural que Herrmann utilizou para separar essas pirâmides foi a mudança de fórmula de compasso. Os compassos 26 e 27 são em 4/4; os compassos 28 e 29, em 5/4; e o compasso 30, em 6/4. Dessa forma, Herrmann delimitou o início e o final de cada processo cumulativo e ainda desenvolveu a seção, expandido-a gradativamente por meio dessas mudanças métricas.

A 3ª e última pirâmide (compassos de 30 a 33) também segue o mesmo processo de formação de subconjuntos encontrado nas pirâmides anteriores. No 6º e último tempo do compasso 31 encontramos as notas [Bb, B, A, G#, G]. Sua FN é (7,8,9,10,11) e sua FP (01234). É de todas as formações a mais cromática, haja vista a superposição de semitons que se acumulam gradativamente. Entretanto, diferentemente das posturas anteriores, Herrmann não gerou no 1º tempo do compasso seguinte um conjunto maior. Ao contrário, no 1º tempo do compasso 31 todos os naipes – com exceção dos contrabaixos que se calam – tocam em uníssono a nota [B3]. Apenas no 3º tempo desse compasso forma-se um novo conjunto com cinco notas [E, B, F, F#, C]. Sua FN é (11,0,4,5,6) e sua FP (01267). Esse último conjunto possui similaridades com entidades presentes nas duas pirâmides anteriores – FP (01367) e FP (01268) – que, alteradas por apenas uma nota, relacionam-se em um “Espaço Atonal” representado no diagrama abaixo (figura 42).

Contidos nos círculos maiores estão os conjuntos trabalhados por Herrmann. Cada um desses se relaciona com outros conjuntos diretamente, o que acaba por criar uma complexa rede de transformações indicada até certo limite nesse diagrama construído por nós. Como aponta Straus (2005), quanto mais notas formarem o conjunto, mais difícil é sua representação bidimensional. Um modelo tridimensional passa a ser o mais indicado para tal representação. As linhas pontilhadas indicam outros parentescos entre conjuntos secundários no diagrama.

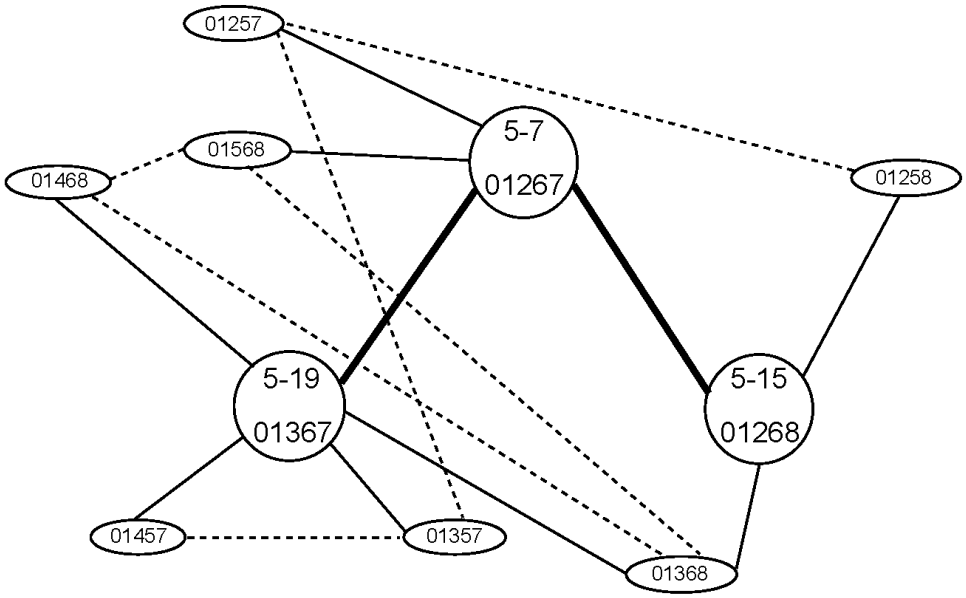


Figura 42 – *Atonal Pitch Space* dos três conjuntos com cinco notas relacionados em *Variations* – entre os compassos 26 a 33.

Finalmente, nos compassos 32 e 33 Herrmann utilizou apenas três violoncelos, formando dois conjuntos. O primeiro com as notas [Gb, F, Ab]. Sua FN é (5,6,8) e sua FP (013). O segundo conjunto difere do primeiro apenas pela troca da nota [Gb] pela nota [Bb]. Sua FN é (5,8,10) e sua FP (025). Se compararmos esse último conjunto e o conjunto formado no compasso 27, no qual Herrmann utilizou o recurso timbrístico e com os quais ele separou cada processo cumulativo, veremos que também há pouca diferença entre suas qualidades intervalares. Suas FP são (015) e (025). Assim como no *Interlude*, aqui também podemos compreender o parentesco entre esses conjuntos por meio do diagrama que representa o “Espaço Atonal” em que se inserem (figura 43).

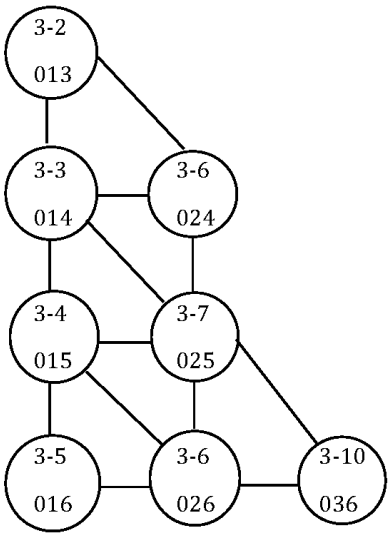


Figura 43 – *Atonal Pitch Space* de outros três conjuntos com três notas relacionados e utilizados em *Variations* – entre os compassos 26 a 33.

Apesar de toda a análise de conjuntos feita acima elucidar o procedimento composicional de Herrmann, o motivo que nos levou a selecionar esse trecho da *Variations* foi sua relação intertextual com um momento muito especial na trilha sonora de *Psycho*: a famosa cena do assassinato de Marion no chuveiro. Diferentemente da relação entre os trechos do *Scherzo* e do *Prelude* de *Psycho* - a qual inserimos nesse capítulo[71] -, considerações sobre a intertextualidade entre *Variations* e as sequências pertinentes em *Psycho* serão feitas oportunamente durante a análise da trilha sonora – 17 (*The Murder*), 18 (*The Body*) e 30 (*The Knife*).

Encerrando nossa análise da *Sinfonietta*, abordaremos um último trecho de *Variations*. Ele diz respeito a quase toda a variação número VII e compreende os compassos de 58 a 75 (figura 45). Novamente, nosso critério na escolha desse fragmento diz respeito à reutilização que Herrmann fez quando compôs a trilha sonora de *Psycho*. Esse trecho relaciona-se diretamente com *Discovery.*

[71] A relação entre os trechos analisados do *Scherzo* e o início do *Prelude* de *Psycho* foi inserida neste capítulo, pois o *Prelude* não possui uma linguagem atonal. Como este trabalho não se propôs a analisar trechos tonais da trilha sonora de *Psycho*, não haveria oportunidade para inserir comentários dessa ordem posteriormente. Informações sobre a análise musical do *Prelude* de *Psycho* podem ser encontradas em Steiner (1974) e Brown (1994).

Herrmann utilizou todos os naipes em blocos homofônicos, criando uma passagem com um ritmo forte e caráter agitado. A variação VII, construída com semicolcheias, pode ser dividida em quatro partes. A primeira parte vai do compasso 58 ao compasso 61; a segunda, do compasso 62 ao 67; a terceira, do compasso 68 ao 71; e a quarta e última, do compasso 72 até o fim (compasso 79). Ainda quanto ao aspecto formal desse trecho, é importante frisar que a partitura analisada não corresponde à gravação a que estamos nos referenciando. A gravação indica que Herrmann fez uma revisão na Sinfonietta em 1975, e aqui encontramos mais um ponto em que o compositor alterou a partitura original. Na revisão de 1975, Herrmann adicionou uma repetição que compreende os compassos de 58 a 71. Posto isso, passaremos à análise desse trecho.

O compasso 58 é todo baseado em uma sonoridade muito particular para a música atonal[72]. A chamada "Z-cell", cuja FP é (0167), possui dois trítonos dispostos com uma diferença de meio tom. Herrmann utilizou os conjuntos com FN (5,6,11,0) no 1º tempo e aplicou uma T(1) no tempo fraco do 2º tempo - FN (6,7,0,1). Aplicou uma T(5) no naipe dos violinos I e II e uma T(11) nos naipes das violas e violoncelos, chegando no 3º tempo com a sonoridade do primeiro conjunto, mas com uma disposição, uma abertura nas vozes, diferente. Operou a seguir novamente uma T(1) no 4º tempo (tempo fraco), criando assim um padrão melódico que se estende por outros compassos desse trecho, como veremos a seguir. A característica mais importante das transposições escolhidas por Herrmann é que elas remapeiam a sonoridade (0167), mantendo sempre duas notas em comum a todos os conjuntos formados. Como aponta Straus (1990), quando aplicada, essa propriedade confere a um trecho musical uma forte ideia de continuidade, que foi o efeito alcançado por Herrmann nesse trecho de *Variations*.

No compasso 59, Herrmann adicionou uma nova sonoridade. O 1º e 2º tempos são formados por conjuntos com FP (0146). A relação de transposição T(1) entre o conjunto formado no 1º tempo e o formado no 2º tempo mantém o padrão aplicado pelo compositor, porém agora o remapeamento resulta em apenas um

[72] A única exceção está no naipe dos violoncelos (tempo fraco do 1º tempo) em que Herrmann trocou a nota [F#] pela nota [G], alterando a FP de (0167) para (0157). Contudo, a repetição é tão rápida que a percepção desse momento musical se dá como se o acorde fosse inteiramente repetido. Ao retormar a ideia pela segunda vez no compasso 62, o compositor não fez essa alteração novamente.

som em comum. No 3º e no 4º tempos temos a volta da sonoridade (0167). O compositor aplicou transposições da ordem T(1) e T(5). Novamente temos dois sons em comum mantidos entre os conjuntos. A sonoridade (0167) perdura também durante os compassos 60 e 61. No compasso 60 temos transposições T(1) e T(7). No último conjunto desse compasso, Herrmann aplicou uma T(4). Essa é a única transposição que não mantém sons em comum entre os conjuntos adjacentes. No compasso 61 retornam os remapeamentos com dois sons em comum devido à aplicação de transposições de ordem T(1), T(11) e T(7). O compasso 62 inicia uma nova parte estrutural em que a sonoridade (0167) é preservada. Transposições T(1), T(5) e T(11) continuam proporcionando a esses conjuntos seus remapeamentos com dois sons em comum. A partir do compasso 63, essas relações de mapeamentos com sons em comum se enfraquecem porque Herrmann utilizou ora novas sonoridades ora apenas a sonoridade com FP (016).

Os quadros abaixo resumem de forma gráfica a rede de transposições aplicada pelo compositor às sonoridades FP (0167) nos compassos de 58 a 62. Os conjuntos estão dispostos na vertical e foram traduzidos em números inteiros para as diferentes classes de altura. Ao lado dos números, está a transposição aplicada a cada nota musical. Não foram consideradas as repetições de conjuntos e outras sonoridades utilizadas pelo compositor nesse trecho da peça.

Compasso	58						
CONJUNTO	5	T(1)	6	T(5)	E	T(1)	0
	E	T(1)	0	T(5)	5	T(1)	6
	0	T(1)	1	T(E)	0	T(1)	1
	6	T(1)	7	T(E)	6	T(1)	7

Quadro 7 – Rede de transposições aplicada à sonoridade FP(0167) no compasso 58 de *Variations (Sinfonietta).*

Compasso	59							
C O N J U N T O	FP (0146)		8	T(1)	9	T(5)		
			2	T(1)	3	T(5)		
			9	T(1)	T	T(5)		
			3	T(1)	4	T(5)		

Quadro 8 - Rede de transposições aplicada à sonoridade FP(0167) no compasso 59 de *Variations (Sinfonietta).*

Compasso	60							
C O N J U N T O	2	T(1)	3	T(7)	T	T(1)	E	T(4)
	8	T(1)	9	T(7)	4	T(1)	5	T(4)
	3	T(1)	4	T(7)	E	T(1)	0	T(4)
	9	T(1)	T	T(7)	5	T(1)	6	T(4)

Quadro 9 - Rede de transposições aplicada à sonoridade FP(0167) no compasso 60 de *Variations (Sinfonietta).*

Compasso	61							
C O N J U N T O	3	T(1)	4	T(E)	3	T(1)	4	T(7)
	9	T(1)	T	T(E)	9	T(1)	T	T(7)
	4	T(1)	5	T(E)	4	T(1)	5	T(7)
	T	T(1)	E	T(E)	T	T(1)	E	T(7)

Quadro 10 - Rede de transposições aplicada à sonoridade FP(0167) no compasso 61 de *Variations (Sinfonietta).*

Compasso	62						
C O N J U N T O	E	T(1)	0	T(5)	5	T(1)	6
	5	T(1)	6	T(5)	E	T(1)	0
	0	T(1)	1	T(E)	0	T(1)	1
	6	T(1)	7	T(E)	6	T(1)	7

Quadro 11 - Rede de transposições aplicada à sonoridade FP(0167) no compasso 62 de *Variations (Sinfonietta).*

No compasso 63 todos os acordes formam conjuntos com FP (0257), e no compasso 64 (2º tempo) Herrmann reduziu o conjunto a apenas três notas [G, D, A], pois há o dobramento da nota [D] nos violoncelos. Podemos considerar esse conjunto como uma forma reduzida da FP (0257) até então apresentada. No 3º e no 4º tempos do compasso 64 surge mais uma nova sonoridade com FP (0358). Destacando as sonoridades (conjuntos) utilizados por Herrmann que diferem da sonoridade FP (0167), podemos detectar um processo de expansão intervalar local[73] muito parecido com os processos estudados pelo professor Antokoletz na música de Bartók e de certa forma presentes em uma gama de compositores atuantes na primeira metade do século XX. Se considerarmos a FP (0167) como o meio ambiente que permeia todo o trecho e destacarmos as demais sonoridades com as quais Herrmann trabalhou de modo alternado – FPs (0146); (0257) e (0358) -, podemos explicitar o processo orgânico de desenvolvimento do trecho musical (Figura 44).

[73] Termo utilizado por Antokoletz em "La Música de Béla Bartók - Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX". p. 118 – para designar uma expansão intervalar localizada especificamente em determinado trecho de uma obra musical.

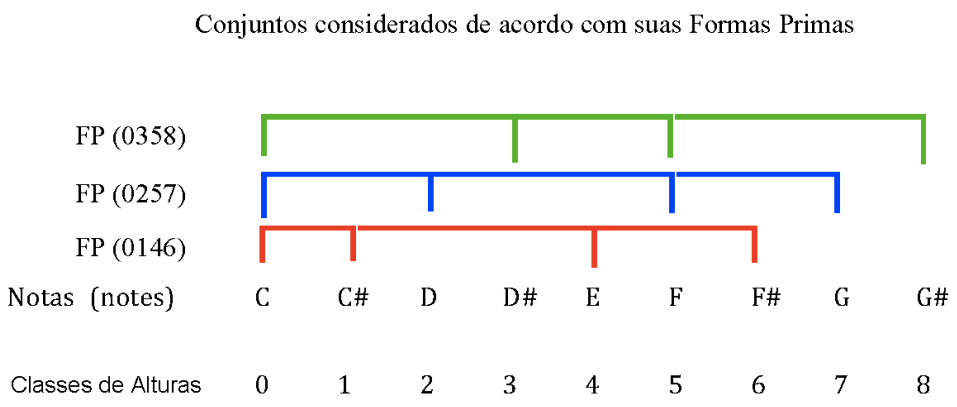


Figura 44 – Gráfico com a expansão intervalar nos demais conjuntos existentes nos compassos de 58 a 64 de *Variations (Sinfonietta).*

Nos compassos 65, 66 e 67, os naipes violinos I, II e violas mantêm o padrão rítmico e a sonoridade (016) – que pode ser considerada como uma redução da sonoridade FP (0167) - enquanto os violoncelos e contrabaixos retornam com o *Theme* [F, Eb, D, Ab, Eb, E] do 4º movimento (*Interlude*). As quatro últimas notas, [A#, B, A, E], que aparecem no compasso 67 até então nunca haviam aparecido junto ao *Theme.*

Nos compassos de 68 a 71 Herrmann utilizou uma gama de conjuntos. As sonoridades (0167) e (0146) continuam presentes e o padrão de transposição (cromatismo) também, porém agora em sentido descendente. Como esse trecho não foi reutilizado por Herrmann na trilha sonora de *Psycho*, não nos aprofundaremos em sua análise.

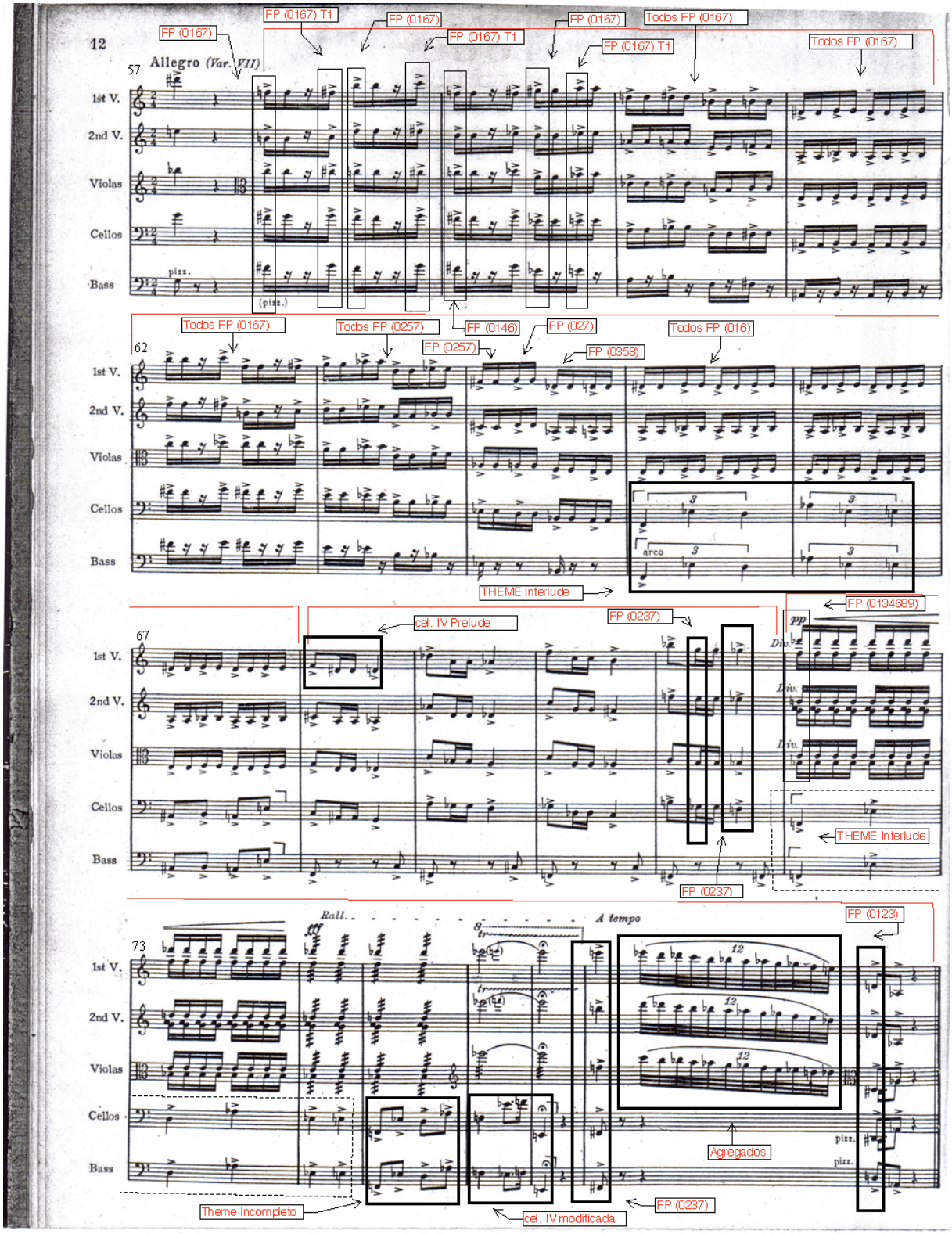


Figura 45 - HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Variations**. Compassos de 57 a 79. p. 12. (CD-ROM/Fig.45)

Já a quarta e última parte da variação VII (compassos de 72 a 79) volta a nos interessar. Herrmann manteve os naipes dos violinos I, II e violas em figuração de semicolcheias nos compassos 72 e 73. Essa figuração foi acelerada para fusas nos compassos 74 e 75, anunciando o ápice de tensão e preparando o final da peça. Nesses quatro compassos encontramos um adensamento, uma sonoridade formada pelos sete sons [Db, F, D, A, G, E, Bb], com FN (1,2,4,5,7,9,10) e FP (0134689).

Herrmann utilizou o mesmo procedimento dos compassos de 65 a 67 e voltou a expor no naipe dos violoncelos e baixos o *Theme* do *Interlude,* [F, Eb, D, Ab, Eb, E], por meio de seis semínimas. No compasso 75 Herrmann reiterou a ideia, expondo novamente o *Theme* de forma incompleta, usando apenas quatro notas, [F, Eb, D, Ab]. Buscando adensar o trecho, ele dobrou a velocidade da figuração, agora em colcheias.

Segue então nos compassos 76 e 77 um trinado sobre a nota [Eb5] (naipe dos violinos I e II). Note que, mesmo em um simples trinado, Herrmann procurou a diferenciação. Enquanto o naipe dos violinos I faz o trinado de meio tom, os segundos violinos fazem um trinado de tom inteiro. Já as violas sustentam a nota [Eb5] em figuração de fusa. Seguindo a lógica dessa última parte da variação VII, Herrmann ainda expôs nos violoncelos e baixos a célula IV (analisada no *Prelude*) de forma modificada. Aqui, ele utilizou as notas [F, Eb, F e E] em vez do original formado pelas notas [F, Eb, D].

No 1º tempo do compasso 78 temos o último acorde formado por quatro sons. As notas [E, B, G, F#] possuem FN (4,6,7,11) e FP (0237) – sonoridade que já havia aparecido no compasso 71. Temos então no 2º tempo do compasso o surgimento de um “agregado”. Com diferença de meio tom entre os naipes dos primeiros e segundos violinos e um tom entre os segundos violinos e as violas, os três naipes executam uma escala descendente com o total cromático dos doze sons. A peça então se encerra com um primeiro acorde formado pelas notas [D, Db, Eb, C], com FN (0,1,2,3) e FP (0123) que convergem em um segundo momento para uma única nota, [Ab].

CAPÍTULO 4

Psycho (Psicose)

4.1) Contextualização histórica do filme e da trilha sonora

A partir da década de 1980, *Psycho* (Psicose) passou a ser visto pela crítica e pelos teóricos do cinema como um dos mais visuais e cinematográficos[74] filmes de Hitchcock, o melhor entre todos os seus filmes e o mais inteligente e perturbador filme de horror já criado. Contudo, como aponta Rebello em seu livro "Alfred Hitchcock and the making of Psycho", esses elogios nasceram somente vinte anos após a estréia do filme, em 1960. Nessa época, a crítica nova-iorquina atribuía a *Psycho* uma avaliação que variava de regular a péssimo[75]. Já o público o recebeu de forma bem diferente: filas se formavam nas bilheterias da *Broadway* desde o primeiro até o último horário das sessões. O mais curioso era que os que já haviam assistido ao filme não revelavam o final àqueles que ainda não o tinham visto. Certamente ninguém poderia ter previsto o quanto *Psycho* seria capaz de atuar sobre o subconsciente americano. Relatos da época possuem um denominador comum: a assustadora e constante sensação logo no início do filme de

Fotograma 3 – Psycho (Psicose).

[74] Esses termos se referem ao conceito narrativo em que as imagens por si só – sem a ajuda de falas ou música, mas apenas da montagem - são capazes de fornecer ao público toda a informação necessária para a compreensão do que acontece em determinada sequência.

[75] Rebello aponta em seu livro - através de depoimentos de críticos - que um dos motivos para a má avaliação de *Psycho* pela crítica, em 1960, se deu pelo fato de o diretor não ter permitido a essa mesma crítica o acesso ao filme antes do público (pré-estreia).

que algo muito ruim estaria prestes a acontecer, ou seja, uma sensação contínua de suspense e terror.

Apesar do *frisson* alcançado pelo filme, por muito pouco *Psycho* quase não se materializou na forma como o conhecemos. Sullivan (2006) relata que Hitchcock se mostrou muito desapontado ao assistir a primeira montagem do filme e que considerou seriamente a possibilidade de transformá-lo em uma série para a televisão – que na época era considerada não tão exigente quanto o cinema. Foi Herrmann um dos primeiros a enxergar o potencial cinematográfico de *Psycho* e, por isso, sugeriu a Hitchcock que protelasse sua decisão. Assim, combinaram que após o retorno das férias de Hitchcock, eles gravariam a trilha sonora e o diretor poderia rever o filme com música.

Como relata Rebello, Hitchcock costumava dar diretrizes sonoras[76] (musicais e de pós-produção) entrelaçadas em seus roteiros. Aliás, fica nítido durante a leitura do roteiro de *Psycho* que o diretor já demonstrava uma tendência à redução do uso de música em seus filmes – fato que culminou em *The Birds* (1963), cuja trilha sonora foi concebida apenas com efeitos gerados a partir do *Trautonium.*[77] Outra questão a ser levada em consideração era a relação entre o diretor e Herrmann. Apesar das diretrizes fornecidas, Hitchcock dava ao compositor uma autonomia suficiente para que sua música se tornasse original e inovadora. Um fato, no entanto, demonstra o poder de abstração e visualização que Bernard Herrmann possuía: apesar da expressa manifestação da vontade de Hitchcock para que não existisse música na "cena do chuveiro", Herrmann contrariou essa diretriz e criou uma música que tornou essa cena a mais famosa e citada de todos os tempos no cinema. Como aponta Sullivan (2006), a trilha sonora composta por Herrmann para *Psycho* gerou tanta dramaticidade que alterou a concepção de Hitchcock em relação ao filme, fazendo com que ele deixasse de cortar várias cenas tidas anteriormente como insatisfatórias. No mesmo sentido, encontramos em Truffaut (2004, p. 167) o depoimento do próprio Hitchcock:

---

[76] Em Sullivan (2006), p. 248, encontram-se todas as sugestões de início e término das intervenções musicais que Hitchcock deixou para Herrmann.

[77] Instrumento de teclado eletrônico utilizado pelo compositor alemão Remi Gassman para a criação de música de vanguarda na época.

> […]Minha principal satisfação é que o filme agiu sobre o público, e essa era a coisa a que eu me agarrava muito. Em Psicose, o assunto me importava pouco; o que me importava, era que a junção dos trechos do filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo aquilo que fosse puramente técnico podiam fazer o público urrar.

A orquestração da trilha sonora de *Psycho* também foi outro ponto diferencial no meio cinematográfico da época. Mais que uma simples opção, encontramos em Steiner (1974, p. 34) o depoimento do próprio Herrmann e suas intenções: "Eu senti que seria capaz de complementar a fotografia preto e branco do filme com uma sonoridade preto e branco."[78] Como aponta Brown (1994), da mesma forma que Hitchcock optou pela realização de *Psycho* em preto e branco em um período em que cada vez mais se faziam filmes coloridos – fato esse ligado ao custo de produção do filme, que foi integralmente arcado pelo próprio diretor[79] -, Herrmann buscou esse mesmo conceito restringindo sua orquestração à chamada orquestra de cordas[80], limitando assim o espectro timbrístico da trilha sonora. Em contrapartida, Brown ressalta que sob a ótica da relação entre "fotografia e música", essa aparente limitação timbrística pode ser vista como um ganho no potencial expressivo do filme. Além disso, como bem observado por Steiner, essa limitação timbrística que ele denominou "uma cor básica" foi compensada pela grande variedade de efeitos que podem ser obtidos por esse tipo de formação orquestral, bem como pela variedade de articulações possíveis nesses instrumentos musicais. Quanto a essas duas categorias, podemos citar o uso de *pizzicatos*, *sul ponticello*, glissandos, surdina, *marcatos*, *tremolos*, trinados, harmônicos, etc. Assim, mesmo tendo abandonado a maioria das fórmulas e dos efeitos musicais, tidos como essenciais nos filmes de horror e suspense já estabelecidos até aquele momento, como, por exemplo, rufos de pratos, tímpanos pulsando, trompas com surdina e o

---

[78] "I felt that I was able to complement the black and white photography of the film with a black and white sound"

[79] Apesar de esse fato ter sido alegado por Rebello, encontramos em Truffaut (2004, p. 197) o depoimento no qual o próprio Hitchcock alega ter feito o filme em preto e branco para não mostrar o sangue vermelho no assassinato de Marion (Janet Leigh) sob o chuveiro.

[80] A orquestra de cordas é formada por cinco naipes: violinos I, violinos II, violas, violoncelos e contrabaixos, todos pertencentes à mesma família de intrumentos.

guinchar agudo dos clarinetes, Herrmann criou texturas e sonoridades que trouxeram uma enorme gama de expressões e uma variedade de efeitos dramáticos e emocionais sem precedentes na história do cinema, subvertendo inclusive o uso comum das cordas, cujo código musical-cinematográfico estabelecido era o elemento romântico na narrativa.

Apesar do reconhecimento por parte do próprio Hitchcock de que a trilha sonora composta por Herrmann contribuiu significativamente para a maximização de expressões, como o medo, a ansidade, o desejo, enfim, sentimentos frutos da psique humana no filme *Psycho*, a academia atribuiu somente indicações de melhor direção e cinematografia ao filme, esquecendo-se de Herrmann mais uma vez, como já vimos no capítulo 2 deste trabalho.

Completando dados que apontam a importância do filme *Psycho* na história do cinema, Scheib (1998) nos fornece a sequência de continuações e *remakes* do filme:

Título	**Ano**	**Diretor**	**Tipo**
Psycho II	1983	Richard Franklin	Longa metragem
Psycho III	1986	Anthony Perkins	Longa metragem
Psycho IV: The Beginning	1991	Mick Garris	Filme para tv a cabo
Psycho[81]	1998	Gus Van Sant	Longa metragem
Bates Motel	1987	Richard Rothstein	Piloto de TV
The Silent of the Hams	1994	Ezio Greggio	Filme - Paródia

Quadro 12 – Lista com as continuações e refilmagens de *Psycho*.

[81] A trilha sonora original de Herrmann foi regravada por Danny Elfman na refilmagem de 1998.

4.2) Considerações sobre a linguagem cinematográfica de Hitchcock e sobre o filme Psycho

Antes de iniciar a análise dos trechos escolhidos da trilha sonora de *Psycho*, faremos algumas considerações preliminares, lembrando que uma prévia escuta da trilha sonora, bem como a visualização do filme na íntegra, serão extremamente úteis para uma melhor e mais rápida compreensão do conteúdo que se segue.

Ao longo dos 54 anos de sua carreira[82], Hitchcock foi consagrado como "Mestre do suspense". Como diretor, sempre procurou em primeiro lugar uma maneira cinematográfica de contar uma história pela sucessão de planos e dos fragmentos dos filmes em si, uma herança herdada do cinema mudo que o diretor sempre valorizou. Em "Hitchcock Trauffaut: Entrevistas", o diretor esclareceu vários de seus pensamentos em relação ao cinema, como a supremacia dos elementos visuais em relação aos elementos do diálogo; a supremacia da ação em relação à beleza das imagens, movimentos, ritmos e efeitos; a criação da emoção e a sua preservação; a integralização dos atores ao filme por meio do diretor e da câmera; e talvez o mais valioso entre todos esses conceitos: a diferenciação entre suspense e surpresa.

Para Hitchcock, a criação do suspense se dá sempre pela informação prévia de um fato ao público que assiste a um filme. Ao proceder assim, Hitchcock consegue cativar e prender a atenção do telespectador à sua narrativa. Encontramos em Truffaut (2004, p. 47) um exemplo do próprio diretor:

> […]Nós estamos falando que talvez haja uma bomba sob esta mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial e, de repente: bum, explosão. O público fica surpreso, mas antes de ficar, nós lhe mostramos uma cena absolutamente comum, desprovida de interesse. Agora, examinemos o suspense. A bomba está sob a mesa e o público sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la. O público sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze minutos para isso – há um relógio no cenário; a mesma conversa anódica torna-se

[82] Lapso de tempo entre seu primeiro e seu último filme.

> de repente muito interessante porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: "Vocês não deveriam dizer coisas tão banais, há uma bomba sob a mesa e ela vai explodir logo". No primeiro caso, ofereceu-se ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, oferecemos-lhe quinze minutos de suspense.[…]

Partindo desse princípio – a diferenciação entre suspense e surpresa fornecida pelo próprio Hitchcock –, podemos então compreender o porquê de o filme *Psycho* conter a mais famosa e citada sequência de todos os tempos na história do cinema: a sequência que contém a cena do assassinato de Marion no chuveiro do Motel Bates. Ela configura-se como a mais pura *surpresa* em uma narrativa dotada de constante *suspense*.

Na visão de Skerry (2009, p. 260), em sua análise fílmica:

> [...] Se virmos o filme dessa forma, então pode-se ver a cena do chuveiro como um dispositivo estrutural que permite que a história desloque a engrenagem narrativa, afastando-a de Marion em direção a Norman. Com efeito, o filme começa de novo em uma espécie de repetição grotesca, com Norman e Marion morta no quarto do motel, assim como Sam e a Marion viva no quarto de hotel. [...] No final da cena do chuveiro, Marion sucumbiu à morte, mas Norman e, por extensão, Norma ascenderam ao poder da narrativa, tornando-se o par de protagonistas do Segundo Ato.[83]

Fotograma 4 – Marion (Janet Leigh) no escritório

Antes de nos aprofundarmos em algumas questões de linguagem de *Psycho*, cabe aqui um resumo do filme. *Psycho* começa com a secretária Marion (interpretada por Janet Leigh) dando um desfalque de 40 mil dólares na imobiliária em que trabalha, motivada pela vontade de casar-se com seu amante, Sam (John Gavin), que alega dificuldades financeiras que o impedem de assumir sua relação com Marion. É uma tarde quente de sexta-feira. Ela pede

[83][…]If one views the film's form in this way, then one can see the shower scene as a structural device that allows the story to shift narrative gear and move away from Marion and toward Norman. In effect, the film starts over again, in a grotesque kind of looping, with Norman and the dead Marion in the motel room, just like Sam and the alive Marion in their hotel room.[…] At the end of the shower scene, Marion has descended to death, but Norman and, by extension, Norma have ascended to narrative power by becoming the twin protagonist of Act II.

licença ao patrão para sair mais cedo a fim de passar no banco e depositar a quantia. Sai então levando o pacote contendo o dinheiro, certa de que seu crime só seria percebido após o fim de semana. Com pouco mais de dois dias para fugir, Marion sai dirigindo sem destino pelas estradas. Cansada, acaba parando no Motel Bates, um lugar decadente, que quase fechou suas portas após o desvio da autoestrada. Lá, é recepcionada por um simpático, mas estranho rapaz, Norman Bates (Anthony Perkins), um tímido dominado pela mãe. Após um bate-papo e um rápido sanduíche, acontece o inesperado: Marion é brutalmente esfaqueada e assassinada enquanto toma banho. Até esse ponto, tudo indica que a mãe de Norman é a assassina. Norman encoberta o assassinato, limpando a cena do crime: põe o corpo de Marion no porta-malas do próprio carro dela, bem como todos os seus pertences, inclusive o jornal onde se encontram escondidos os U$ 40.000,00, e afunda o carro em um pântano. Assim, pensa extinguir qualquer vestígio do crime.

Inserem-se então na narrativa dois novos personagens: a irmã de Marion, Lila (Vera Miles), e o detetive Arbogast (Martin Balsam). Ambos já sabem do furto e estão à procura de Marion. Lila quer encontrar Marion e fazê-la devolver o dinheiro ao chefe. Para isso vai ao encontro de Sam. Já Arbogast foi contratado pelo chefe de Marion para encontrá-la e recuperar o dinheiro furtado. Após uma semana de investigação, Arbogast chega ao Motel Bates. Ao interrogar Norman, percebe dados contraditórios e indícios que o levam a avisar Lila sobre a pista encontrada e a retornar mais tarde ao motel.

De volta ao motel, o detetive não encontra Norman e então se dirige a casa dele. Ao subir as escadas, é atacado e morto a golpes de faca por uma mulher. Novamente os indícios levam à Norma, a mãe de Norman.

Devido à demora de Arbogast, Sam resolve ir até o motel. Como não encontra ninguém, ele retorna e, na companhia de Lila, vai ao encontro do xerife da região, Chambers (John McIntire), para pedir ajuda. Enquanto conversam, surgem dúvidas em relação à conduta de Arbogast. Chambers conta a Lila e Sam que a mãe de Normam havia assassinado o próprio companheiro e se suicidado há dez anos. Como Sam reafirma ter visto uma mulher na casa de Normam quando fora procurar o detetive, surgem dúvidas em relação à morte da mãe de Norman. Enquanto isso, Norman conversa com sua mãe e a leva ao porão, alegando querer protegê-la.

Ouve-se a voz da mãe, contudo o espectador nunca vê o seu rosto. O xerife conversa com Lila e Sam e diz que visitou Norman e que não encontrou mais ninguém na casa dos Bates. Mesmo assim, o casal, insatisfeito com o rumo das investigações, volta ao Motel Bates em busca de mais informações. Eles se registram como um casal viajando a negócios e, uma vez hospedados, começam a investigação. Enquanto Sam distrai Norman, Lila vai ao encontro da mãe de Norman na casa principal. Ao perceber que está sendo investigado, Norman agride Sam na cabeça e dirigi-se a sua casa para impedir que Lila encontre sua mãe. Lila percebe a chegada de Norman e se esconde. Ao se esconder, nota a existência do porão e acaba encontrando lá a mãe de Norman. Nesse momento, Norman aparece vestido de mulher, portando uma faca e prestes a atacar Lila. Contudo, o ataque é frustrado por Sam, que agarra Norman e o impede de matar Lila. Então temos a revelação final: a mãe de Norman há muito já se encontrava morta e Norman mantinha seu esqueleto guardado dentro de casa.

A parte final do filme se passa na delegacia, onde um psiquiatra (Simon Oakland) – após receber a confissão dos crimes – explica a todos os envolvidos a psicose que absorve Norman e o distúrbio de dupla personalidade que acomete a mente do rapaz. Em uma longa explicação, o psiquiatra conta que Norman havia assassinado a mãe e o padastro há dez anos e que havia assumido parcialmente a personalidade dela como forma de suavizar a culpa por esses assassinatos. O conflito na mente de Norman aflorava sempre que o rapaz se interessava por alguma moça, o que levava a personalidade de Norma Bates – mãe de Norman – a cometer os crimes. Norman, por sua vez, acabava por encobrir esses crimes na tentativa insana de proteger a mãe e manter a ilusão de que ela ainda estava viva.

O filme termina com o carro de Marion sendo retirado do pântano onde havia sido submerso por Norman.

Entre os inúmeros trabalhos que se debruçaram sobre a análise fílmica de *Psycho,* o artigo de Raymond Bellour, “Psychosis, Neurosis, Perversion”, deu origem a vários outros trabalhos de pesquisa sobre o assunto. Nele, Bellour observa como o filme *Psycho* contraria o princípio do filme clássico: o de que o final do filme responde ao começo, ou seja, de que a última cena frequentemente chama a primeira cena do filme e se constitui em sua resolução. Dessa forma, Bellour

ressalta a existência de duas narrativas centrais[84]: a primeira é constituída pelo roubo de U$ 40.000,00 (quarenta mil dólares) e pela fuga de Marion. Essa narrativa direciona a atenção do público para a questão central de saber se Marion deveria ou não se capturada pela polícia e qual seria a destinação final do dinheiro roubado. A segunda narrativa aflora a partir do assassinato de Marion e se desenvolve na busca do paradeiro de Marion até ao desfecho final do filme, no qual o psiquiatra explica finalmente a motivação do assassinato ocorrido.

Para Bellour, no entanto, duas outras questões devem ser levadas em conta: o fato de que a "primeira história" é apoiada por seu entrelaçamento com a "segunda", tanto na identificação das narrativas, quanto na lógica de suas ocorrências. A segunda questão levantada é a existência de um movimento sutil, através do qual a narrativa tanto mascara como acentua a divisão que há no filme. Assim, o entrelaçamento das duas narrativas é feito por meio do encontro dos dois personagens principais, Marion (primeira narrativa) e Norman (segunda narrativa). Esse encontro oculta a divisão existente no filme, pois provoca no público uma sensação de continuidade. Hitchcock, na verdade, utiliza o encontro dos personagens como meio de substituição de Marion por Norman.

De fato, desde a chegada de Marion ao Motel Bates e durante toda a sua conversa com Norman até o momento do assassinato ainda temos como foco principal a fuga de Marion e o destino do dinheiro furtado. Contudo, após rever o filme, podemos perceber que toda essa parte já insere a segunda narrativa da história, fato que não é possível compreender em sua primeira "leitura". Mesmo após o assassinato, quando Norman põe o corpo de Marion e o jornal que contém o dinheiro furtado dentro do porta-malas do carro, ainda há a expectativa de saber o destino do dinheiro. Com a submersão do carro no pântano, somos convidados a procurar um novo foco, uma nova narrativa não mais centrada no furto dos U$ 40.000,00.

[84] Philip Sherry (2009, p. 84) expande esse conceito para quatro narrativas: a história de Marion, a história de Sam, a história de Norman e a história de Norma.

Fotograma 5 – Sam e Marion no início de Psycho.

Outra questão muito comentada sobre *Psycho* na época de seu lançamento foram suas cenas cheias de erotismo, como a cena inicial que mostra a atriz Janet Leigh (Marion) de sutiã com Sam, bem como a cena do banho no chuveiro do Motel Bates, na qual ela é observada por Norman através de um buraco na parede. Para Hitchcock, essas cenas possibiltavam a inclusão do público através do "*voyeurismo*". Além disso deram também margem a várias abordagens sobre a sexualidade feminina, sua recontextualização, e sobre a usurpação da imagem feminina.

4.3) Análise dos cues selecionados

Como já foi mencionado na introdução deste trabalho, a escolha dos *cues*[85] selecionados para análise foi feita levando-se em consideração a escrita atonal[86]. A ordem desses *cues,* no entanto, foi organizada aproximando conteúdos musicais que reaparecem durante o filme. Assim, evitamos o retorno a determinadas passagens já analisadas. Dezessete serão os *cues* analisados em *Psycho* tanto musicalmente quanto funcionalmente.

---

[85] O termo se refere à disposição e à ordem com que as músicas aparecem em um cd, dvd ou mesmo em um filme ou peça teatral. A lista de *cues* compõe a trilha sonora, no caso do cinema e cada sequência de música - que constitue um *cue* - tem uma determinada posição no filme. Numa sequência cinematográfica, podem ocorrer mais de um *cue.* Para evitar equívocos quanto à nomenclatura, preferimos utilizar o termo orinário da língua inglesa neste trabalho - também adotado por Fred Steiner (1974) -, já que uma tradução poderia confundir os conceitos de sequência musical e sequência cinematográfica.

[86] A análise de uma seleção de 10 *cues* cuja escrita não é necessáriamente atonal, pode ser encontrada em: STEINER, F. Herrmann's "Black-and-White" Music for Hitchcock's Psycho. **Film Music Notebook**. Vol. 1. n.º 2, Winter 1974 -1975. p. 26 - 46. In: The Film music Society. 1. ed. California: The Film Music Society, 2004. p. 68 – 88.

4.3.1) The Madhouse (Cue 14)

Não por mera coincidência, a primeira sequência escolhida para análise neste trabalho diz respeito à conversa entre Marion e Norman sobre a possibilidade de internar Norma Bates (mãe de Norman) em um hospício. Herrmann utilizou pela primeira vez um *cue* integralmente atonal. A associação das três notas [F, Eb, D] com a palavra hospício e todo o conteúdo que o termo carrega é feita imediatamente com a entrada dessa célula, já segmentada na análise que fizemos anteriormente da *Sinfonietta* (célula IV). A partir dos 40' e 35" de filme até o seu final, essa célula passa a ser o *leitmotiv* de Norman[87], revelando pouco a pouco, durante a narrativa de *Psycho,* a relação entre mãe (Norma) e filho (Norman) e a quem realmente pertence o distúrbio mental.

Fotograma 6 – Norman e Marion conversam no Motel Bates.

Em seu artigo "Herrmann's 'Black-and-white' music for Hitchcock's Psycho", de 1974, Steiner fez a primeira análise de alguns *cues* da trilha sonora. Em *The Madhouse,* Steiner apontou o desenvolvimento do *leitmotiv* [F,Eb,D] por meio de inversões, retrogradações e mudanças enarmônicas. Esses desenvolvimentos estão marcados na partitura em retângulos[88] (fig. 46). Existem, contudo, quatro marcações feitas por Steiner das quais devemos discordar. Elas estão marcadas por retângulos em linhas pontilhadas (fig. 46). Tanto a segmentação marcada no compasso 3 (violas), quanto a contida nos compassos 2 e 3 (violoncelos) e nos compassos 6 e 7

[87] Este termo foi cunhado por Fred Steiner em seu artigo "Herrmann's 'Black-and-white' music for Hitchcock's Psycho".
[88] As denominações que utilizam a Teoria dos Conjuntos nesta análise foram feitas por nós, e não por Steiner.

14. The Madhouse

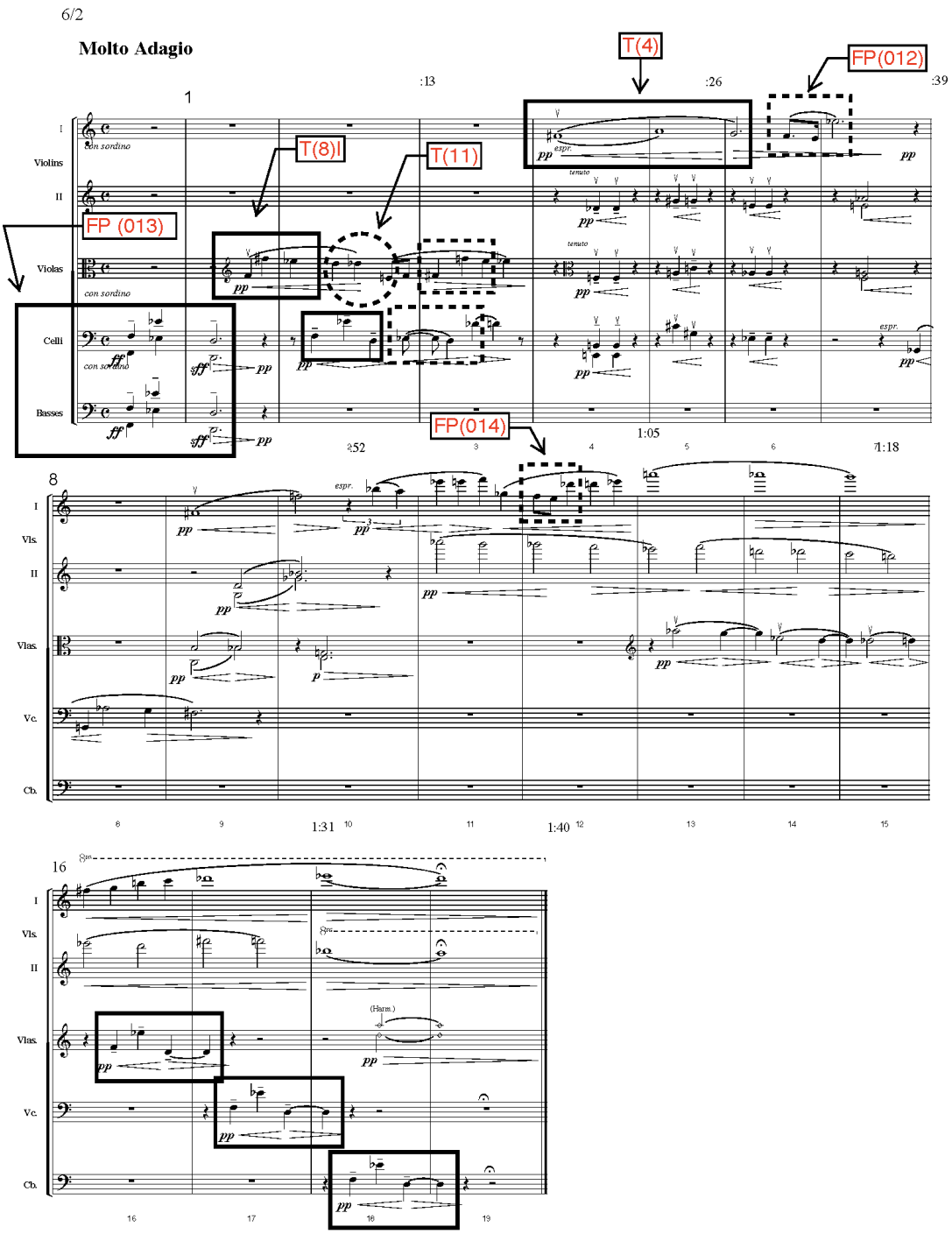


Figura 46 – HERRMANN, B. **Psycho. The Madhouse**. Sem publicação.Todos Direitos Reservados © 1960, 1961 Sony/ATV Music Publishing LLC, 8 Music Square West, Nashville, TN 37203. Orq. de cordas (CD-ROM/Fig.46)

(violinos 1) possuem FP (012). No compasso 12 (violinos), a marcação de Steiner se refere a um conjunto com FP (014). Todas foram consideradas como variações

do *leitmotiv* - cuja FP é (013) –, pois Steiner, na época da publicação de seu artigo, valeu-se também de ferramentas analíticas aplicadas à música tonal de forma geral, como, por exemplo, o princípio de derivação motívica. Já sob a ótica da Teoria dos Conjuntos, um conjunto com FP (012) ou FP (014) jamais se transforma em um conjunto FP (013), seja por inversão, retragradação ou mudança enarmônica. Ademais, seguindo o mesmo raciocínio Steiner, verificamos que ele próprio deixou de fazer uma segmentação presente no compasso 2 do naipe das violas. Esse conjunto configura-se como uma T(11) do *leitmotiv* inicial e está marcado na partitura com um círculo pontilhado (fig.46).

Outro fato não mencionado por Steiner e sobre o qual provavelmente o autor não tinha conhecimento na época em que publicou sua análise é que esse *cue,* bem como alguns outros, possuem uma íntima ligação com a *Sinfonietta* que Herrmann compôs 25 anos antes[89]. *The Madhouse* possui inúmeros elementos reaproveitados do *Prelude* da *Sinfonietta.* Aqui ocorre a segunda relação intertextual entre as obras analisadas neste trabalho[90]. A primeira frase das violas (compassos de 1 a 3), bem como os compassos 2 e 3 (violoncelos) foram extraídos dos compassos de 9 a 11 (violas) e dos compassos 10 e 11 (violoncelos) na *Sinfonietta.* Os compassos de 4 ao 1º tempo do 10 estão diretamente relacionados com os compassos de 13 a 19 no *Prelude* da *Sinfonietta.* Aqui Herrmann modificou o material contido nos segundos violinos, violas e violoncelos (compassos de 4 a 6), tornando-o um acompanhamento com constância rítmica por meio de semínimas (2º e 3º tempos) – figs.47 e 48.

---

[89] William Wrobel publicou em 2003 no Journal of Film Music, Vol. 1, nº 2/3, p. 249 – 271, um artigo intitulado "Self-Borrwing in the Music of Bernard Herrmann", no qual faz um mapeamento de trechos compostos e reutilizados por Herrmann em todas as suas obras. Aparentemente é um mapeamento incompleto no que diz respeito à *Sinfonietta* e à trilha sonora *Psycho* e também não leva em consideração trechos em que Herrmann modificou o material originado em sua obra de concerto.

[90] A primeira relação foi mencionada anteriormente e diz respeito ao início do *Prelude* de *Psycho* e quatro trechos do *Scherzo* da *Sinfonietta* já analisados no Capítulo 3.

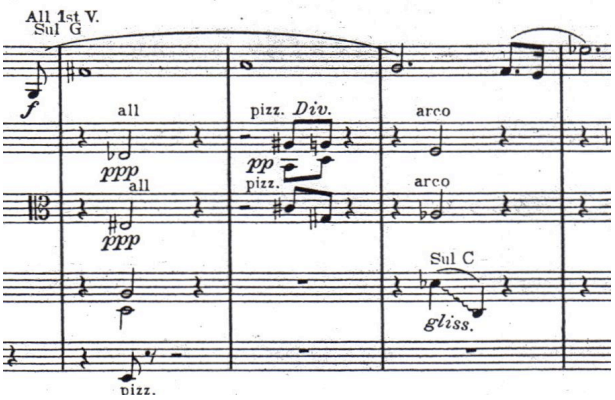


Figura 47 – HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Prelude**. Compassos de 13 a 15. p. 2. (CD-ROM/Fig.47)

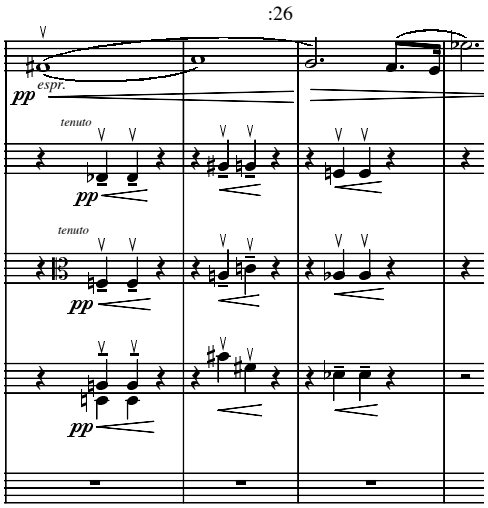


Figura 48 - HERRMANN, B. **Psycho. The Madhouse**. Compassos de 4 a 6. (CD-ROM/Fig.48)

É importante lembrar que a linha dos primeiros violinos [F#, A, G] relaciona-se como um T4 do *leitmotiv* e que os conjuntos que formam o acompanhamento relacionavam-se na *Sinfonietta* com a célula básica II, que não está presente em *The Madhouse.*

Por fim, Herrmann reutilizou os compassos de 25 (3º tempo) a 30 do *Prelude.* Eles correspondem aos compassos de 10 (3º tempo) a 15 em *The Madhouse*. Nesse trecho o compositor alterou apenas quatro elementos (figs. 49 e 50):

1- Suprimiu a nota inicial [G] no naipe das violas;
2- Alterou a última nota do trecho, originalmente [E,F,F#], para [D], bem como a duração das notas [D] e [D];
3- Reescreveu as ligaduras de todo o trecho, formando frases menores;
4- Alterou a dinâmica de *ppp* para *pp* nos naipes violinos I e II.

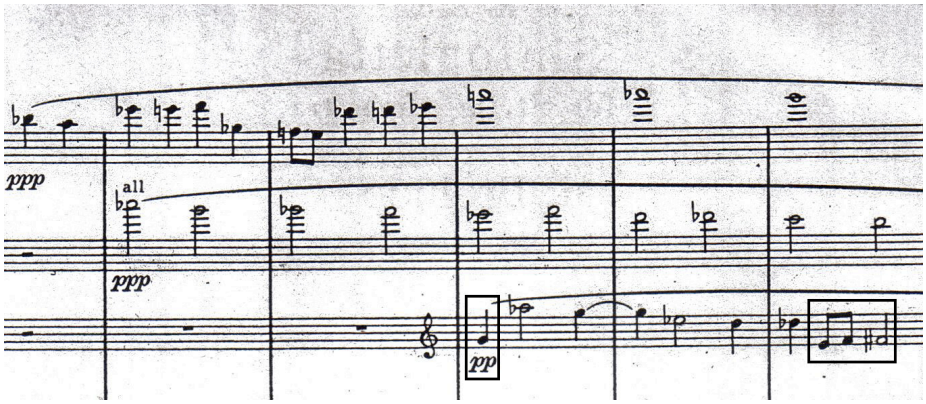


Figura 49 – HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Prelude**. Compassos de 25 a 30. p. 3. (CD-ROM/Fig.49)

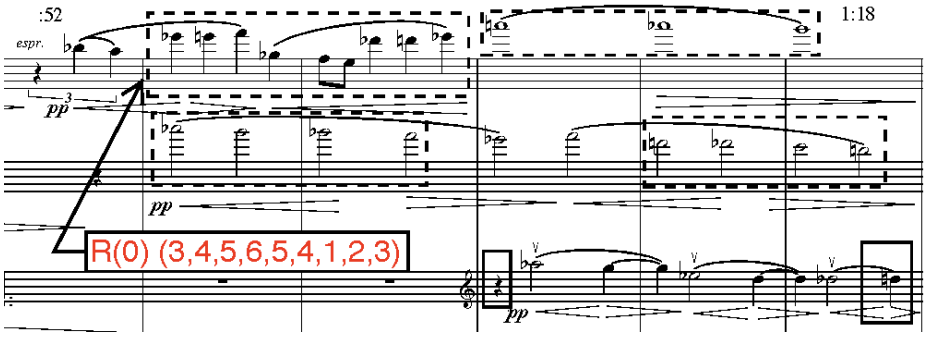


Figura 50 - HERRMANN, B. **Psycho. The Madhouse**. Compassos de 10 a 15. (CD-ROM/Fig.50)

Além do desenvolvimento do *leitmotiv*, Herrmann conferiu unidade ao *cue,* utilizando grupos de três e quatro notas que formam conjuntos cromáticos já analisados por nós anteriormente no item 3.3.1.2 deste trabalho - fig. 51. Relembrando rapidamente, os compassos 11 e 12 (violinos 1) desse *cue* contêm nove notas que podem ser segmentadas em três grupos de três e que se configuram como um R(0) do material apresentado nos compassos 2 e 3 (violas) – fig. 50.

14. The Madhouse

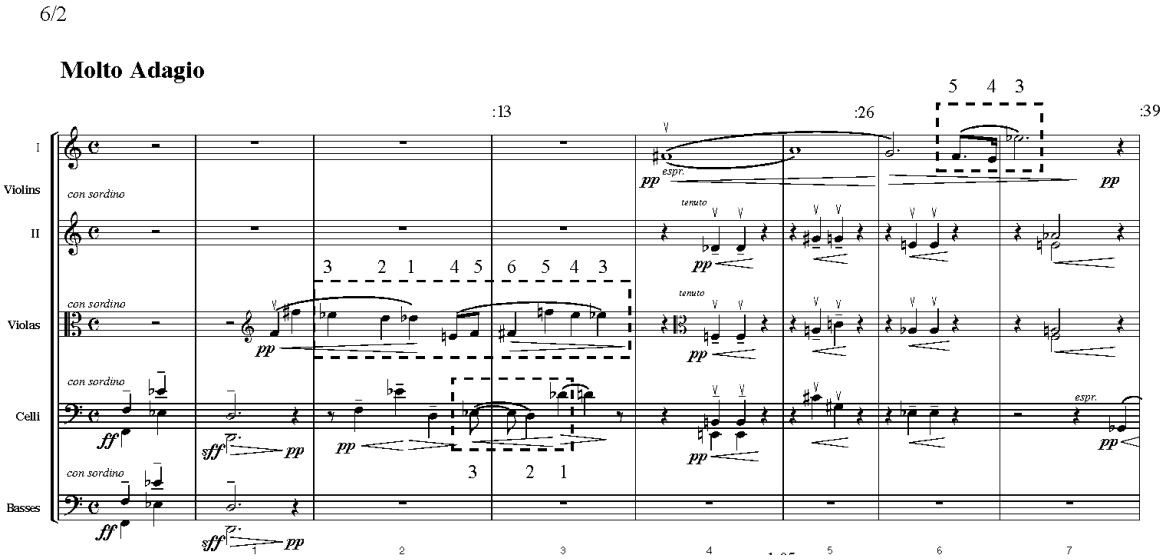


Figura 51 - HERRMANN, B. **Psycho. The Madhouse**. Compassos de 1 a 7.(CD-ROM/Fig.51)

O conjunto de notas dos primeiros violinos contido nos últimos quatro compassos (fig. 52) tem sua origem como uma mescla de fragmentos que começa nos segundos violinos (compasso 31) e termina com a frase dos primeiros violinos (compassos 32 e 33), ambos do *Prelude* da *Sinfonietta* (vide partitura anexada ao final do trabalho). O primeiro fragmento possui a supressão da nota [Ab] e uma alteração de registro da nota [C]. Já a ideia contida nos segundos violinos (compassos 16 e 17) tem sua gênese nos compassos 9 e 10 (3º tempo), uma reordenação do naipe das violas do mesmo movimento da *Sinfonietta*.

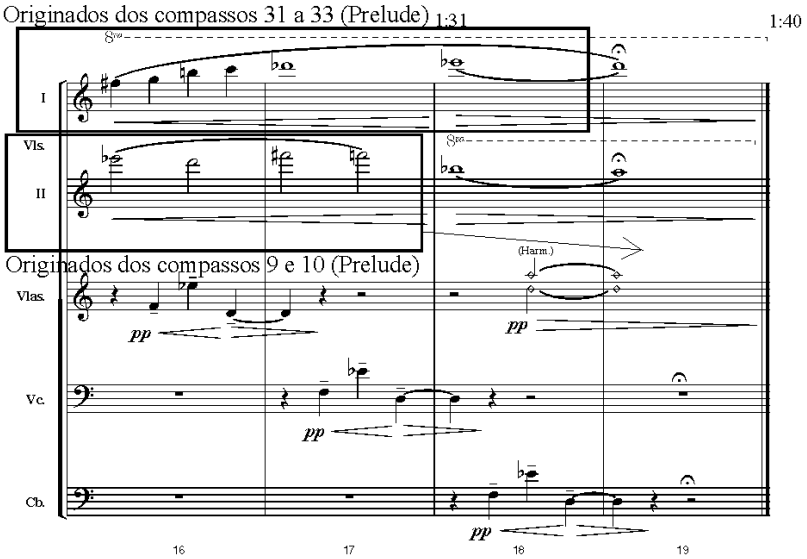


Figura 52 - HERRMANN, B. **Psycho. The Madhouse**. Compassos de 16 a 19. (CD-ROM/Fig.52)

Nos últimos quatro compassos da sequência, Herrmann também usou o *leitmotiv* de Norman, passando-o pelos naipes das violas, dos violoncelos e baixos. Nesse exato momento do filme, Norman ameniza a situação de sua mãe, dizendo que ela comete umas loucuras, como o surto que acabara de ter, e que todos fazem suas loucuras de vez em quando.

Um último comentário sobre o *leitmotiv* diz respeito ao seu aspecto narrativo. Graham (apud Fenimore, 2010, p. 91 e seq.) enfatiza que a construção imitativa existente nos quatro compassos finais desse *cue* funciona como uma distorção do motivo melódico contido nos *cues* 3 e 4[91] que é associado ao romance de Marion e Sam logo no início do filme. Assim, a música de *The Madhouse* apontaria para o surgimento de um novo romance, agora entre Marion e Norman.

[91] Nesses *cues,* cuja linguagem é tonal, o motivo utilizado por Herrmann também contém três notas que preservam o mesmo contorno e o mesmo padrão do *lietmotiv* de Norman: um salto ascendente seguido de uma compensação descendente. Nesses *cues*, o compositor desenvolve o motivo via sequênciações bastante comuns na música tonal.

4.3.2) The Porch (Cue 28)

The Porch (A Varanda) funciona como uma passagem musical de suspense, com duração de 58", que ajuda a narrativa a conectar a cena em que o detetive Arbogast conta suas descobertas a Lila (irmã de Marion) por meio de um telefone público à cena seguinte, na qual o detetive retorna ao Motel Bates com a intenção de falar com a mãe de Norman para obter mais informações sob o paradeiro de Marion.

Os primeiros seis compassos são uma repetição dos compassos de 10 (3º tempo) ao 15 de *The Madhouse,* com exceção da última nota das violas, que Herrmann transformou em um [C] – (fig. 53 marcada em linha pontilhada). Por seu próprio conteúdo, esse *cue* também tem sua origem no *Prelude* da *Sinfonietta.* Ele está intertextualmente relacionado aos compassos de 25 (3º tempo) a 35 de sua peça para concerto (vide anexo I).

Herrmann procedeu três modificações em *The Porch* marcadas em retângulo na figura 53 :

1- Criou uma frase cromática descendente nos compassos 7 e 8 (violas);

2- Alterou a terceira nota [B] para [Bb] no compasso 7 (violino II);

3- Utilizou a célula básica II em sua forma retrógrada (com sua última nota alterada) – fig. 54 - para construir a pirâmide ascendente final (compassos de 9 a 12).

Acreditamos que Herrmann optou pela escolha da célula II (R0) com sua última nota alterada porque essa alteração resulta em um uníssono em [Ab] na intersecção dos naipes, uma forma branda de passagem de um naipe para outro que ao mesmo tempo polariza a nota [Ab] como nota central ao final desse *cue*.

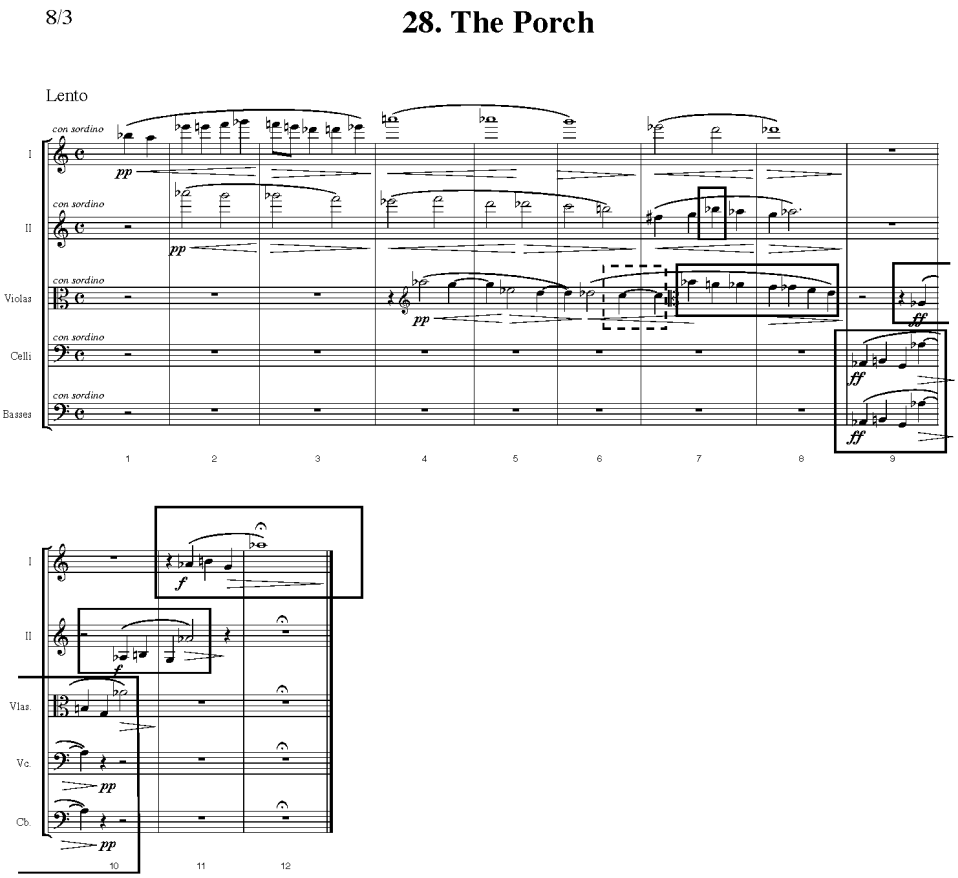


Figura 53 - HERRMANN, B. **Psycho. The Porch**. (CD-ROM/Fig.53)

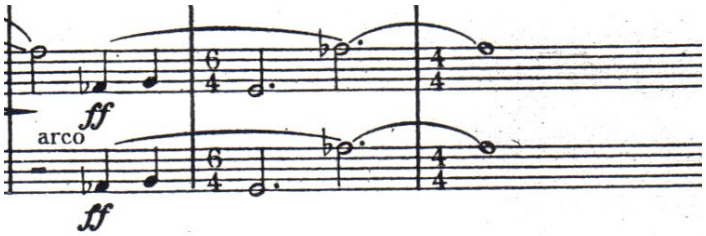
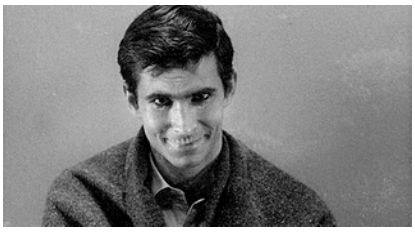


Figura 54 – HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Prelude**. Compassos 34 a 36. p. 3. (CD-ROM/Fig.54) – Célula II (R0) com a última nota alterada.

4.3.3) Finale (Cue 40)



Fotograma 7 – Sobreposição da caveira de Norma sobre o rosto de Norman (Anthony Perkins).

O *cue* final de *Psycho* tem 1' e 15" de duração e se passa na delegacia de polícia. Ele começa logo após um policial entregar a Norman um cobertor a pedido do jovem, que está isolado numa sala. Sob a perspectiva do corredor da delegacia, ouvimos apenas uma voz feminina agradecendo. Nitidamente se percebe que essa voz[92] não é de Norman, fato que cinematograficamente retrata a absorção da personalidade do filho pela personalidade da mãe, trazendo à tona a insanidade do personagem.

Sob o ponto de vista intertextual, o *Finale*[93] é praticamente todo derivado de dois movimentos da *Sinfonietta:*

1- Os compassos de 1 a 9 (violas e violinos II) foram extraídos do 3º movimento (Adagio) e correspondem aos compassos de 1 a 9 (naipes das violas e violoncelos). Herrmann fez alterações de ordem timbrística: transferiu a frase dos violoncelos na *Sinfonietta* para as violas no *Finale,* e a frase das violas, para os violinos II. O compositor não utilizou as três primeiras notas dos violinos II que formam o elo do *Adagio* com o movimento anterior, o *Scherzo*, nem o material executado por um violino solo nos compassos de 7 a 9.

2- Os compassos 7 e 8 (violas) possuem alterações que consistem num novo contraponto marcado em linha pontilhada na figura 55.

---

[92] Fenimore (2010) fez uma análise de *Psycho* com enfoque na pós-produção sonora do filme, verificando como Hitchcock manipulou as fontes sonoras com o objetivo de dissimular a psicose de Norman e também de induzir o público a acreditar na existência de Norma Bates.

[93] Os dois primeiros compassos desse *cue* (naipe das violas) foram cortados pelo compositor na partitura original e não constam da gravação original da trilha sonora.

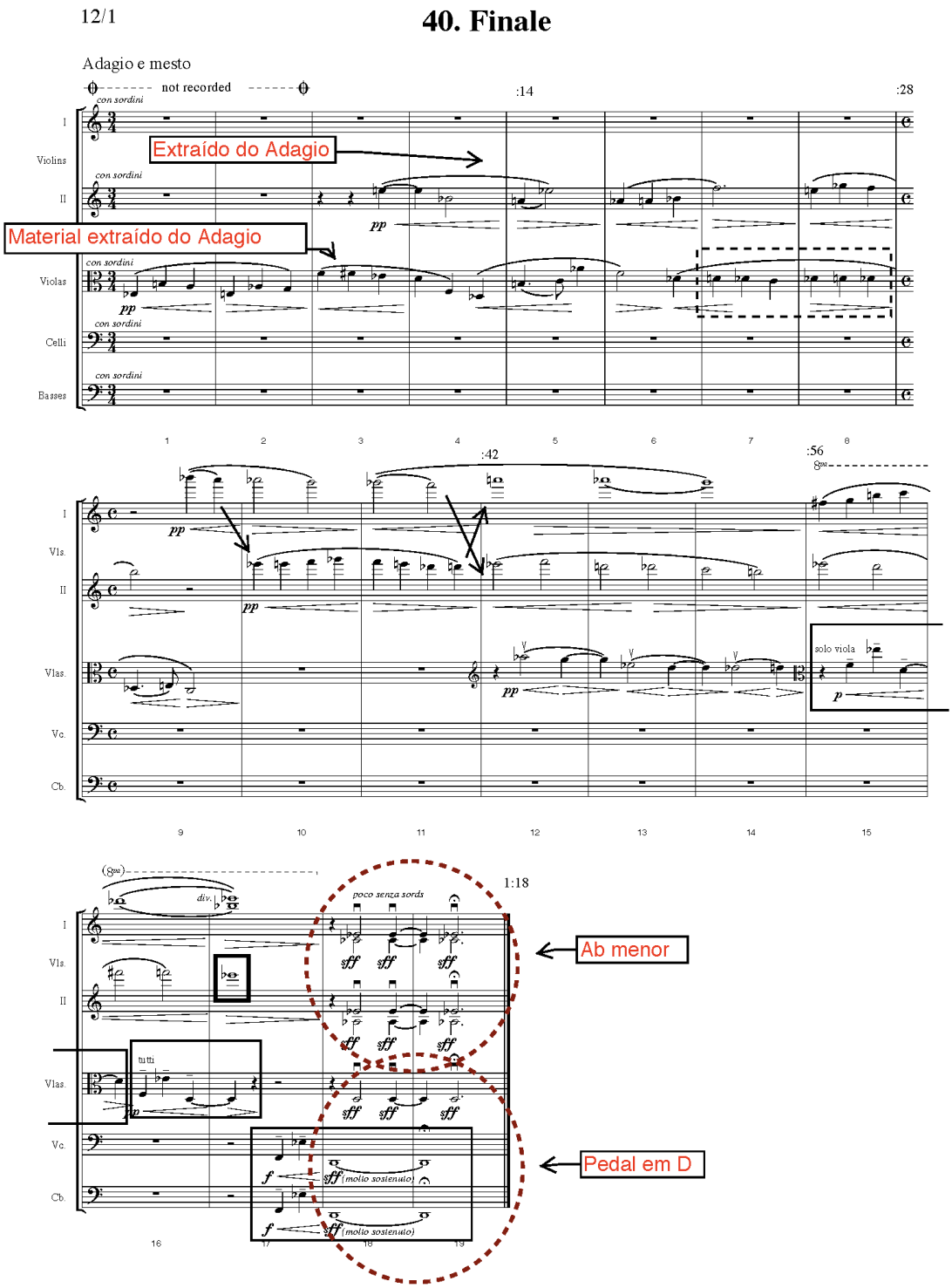


Figura 55 - HERRMANN, B. **Psycho. Finale**. (CD-ROM/Fig.55)

Do compasso 9 (3º tempo) até o compasso 19 (baixos), temos o retorno do material exposto em *The Madhouse* (derivado do *Prelude* da *Sinfonietta* como já visto anteriormente). Aqui, duas diferenças devem ser apontadas:

1- Herrmann fez um cruzamento de conteúdos nos primeiros e segundos violinos marcados por flechas na figura 55.

2 – Ele alterou a nota do compasso 17 (violinos II) para [Eb] – marcada em retângulo na figura 55.

Durante todo esse trecho ouvimos o lamento de Norma condenando o seu próprio filho. Essa voz, fruto da demência de Norman, revela o controle total da personalidade da mãe sobre o corpo do filho. Em sua análise desse *cue*, Steiner (1974) aponta novamente o procedimento de Herrmann em relação ao *leitmotiv* de Norman. Durante o *close* da câmera no rosto de Norman, observamos uma fusão dele com a caveira de sua mãe e ouvimos a pirâmide descendente. Por fim, assistimos à última cena: o carro de Marion sendo retirado do pântano. Ela é pontuada por três acordes de Ab menor sobre um pedal em [D]. Em meio a um *cue* atonal, temos um final que relembra o final do *cue* inicial do *Prelude* da trilha sonora. Como aponta Brown (1994, p. 163): "[…] A música do filme Psicose, de Herrmann, da mesma forma manifesta uma certa lógica musical mais moderna, aqui no nível da linguagem harmônica da partitura, reunindo no acorde final os dois centros tonais que abriram o filme."[94] Assim, a opção por um final não necessariamente atonal - que em um primeiro momento pode parecer incoerente, se analisarmos somente o *cue* final - justifica-se como um procedimento que reforça os princípios de unidade e coerência da trilha sonora como um todo. Esse final não atonal pode ser visto também como um retrato da bipolaridade de Norman por meio de uma suposta bitonalidade entre os eixos [Ab] e [D] – marcados com círculos em linha pontilhada (fig.55).

[94] […] Herrmann's Psycho music likewise manifests a certain more modern musical logic, here on the level of the score's harmonic language, by bringing together in the final chord the two keys that opened the film."

4.3.4) The Shadow (cue 26)

Voltamos um pouco à narrativa de *Psycho. The Shadow* (A Sombra) é um pequeno *cue* com duração de 43” em que o detetive Arbogast, após chegar ao Motel Bates, termina de interrogar Norman em busca do paradeiro de Marion. Nesse momento, o detetive suspeita que Norman esteja dando cobertura à fugitiva e escondendo-a em sua casa no alto da colina.

Mais uma vez, Herrmann utilizou dois elementos do *Prelude* da *Sinfonietta:*

1 - Os compassos de 1 anacruze a 3 correspondem ao *Animato* do *Prelude* (compassos de 16 anacruze a 19). Em *The Shadow*, o compositor alterou a nota [G], originalmente presente nos violoncelos (fig.56), pela nota [C], presente nos violinos II e violas (fig. 57 indicada por flechas).

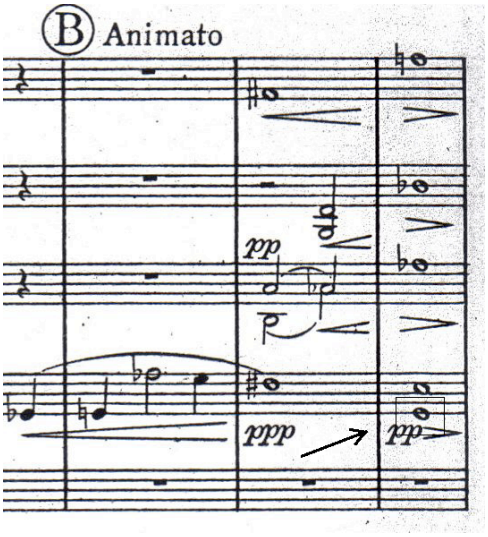


Figura 56 – HERRMANN, B. **Sinfonietta**. **Prelude**. Compassos de 17 a 19. p. 2. (CD-ROM/Fig.56)

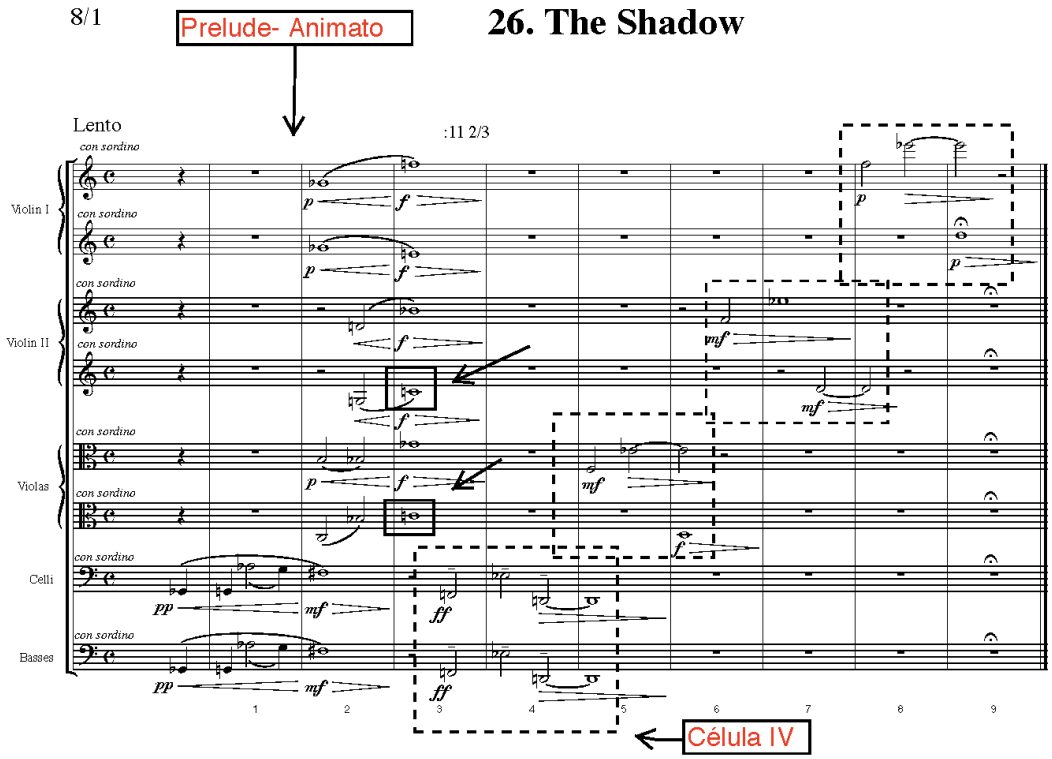


Figura 57 - HERRMANN, B. **Psycho. The Shadow**. (CD-ROM/Fig.57)

2- O segundo elemento utilizado é a célula básica IV (*leitmotiv* de Norman). Assim como em *The Madhouse* e em *The Porch*, o compositor se utilizou da formação de pirâmides ao sobrepor o *leitmotiv* (compassos de 3 a 9*)*. Aqui, especificamente, ele o fez em sentido ascendente (fig. 57 - em linha pontilhada). O diálogo entre os personagens tem como assunto a mãe de Norman, e novamente esse conjunto de notas se relaciona com Norma.

4.3.5) Phone Booth (Cue 27)

Phone Booth (A Cabine Telefônica) com duração de 47", é o último *cue* que está intertextualmente conectado ao *Prelude* da *Sinfonietta.* Após deixar o Motel Bates, Arbogast vai a uma cabine telefônica pública e liga para Sam e Lila a fim de contar suas descobertas sobre o paradeiro de Marion. O *cue* funciona novamente como uma trilha de passagem, conectando as cenas descritas.

O único elemento reutilizado do *Prelude* da *Sinfonietta* é a célula II em sua forma retrógrada, R(0), com sua última nota alterada (compassos 1 e 2) e marcada em retângulo (fig. 58). Lembramos que Herrmann também utilizou essa célula no *cue* 28, que já foi analisado neste trabalho.

O restante do material é novo. Aqui Herrmann parece ter lidado com coleções superpostas[95]. Os compassos de 2 a 7 – naipes violinos I, II e violas – contêm o conjunto com FP (016). O primeiro acorde é formado pelo conjunto, [Ab, Eb, A] e o segundo configura uma T(7) com as notas [Eb, Bb, E]. Apesar da repetição dos acordes, o compositor alterna o uso das articulações *arco* e *pizzicato*, criando assim uma variação interna. Os naipes dos violoncelos e baixos contêm uma frase longa com outro conjunto, FP (012348). A partir do compasso 8 (2º tempo), Herrmann transferiu a sonoridade contida nos violinos I, II e violas dos compassos 2 a 7 para todos os naipes, com exceção dos primeiros violinos. Esses, por sua vez, apresentam uma nova coleção: uma octatônica incompleta formada pelas notas [Fb, F, Ab, Bb, Cb, D] – FP (013679). Herrmann reapresentou essa coleção três vezes, sendo a última apenas com três das seis notas escolhidas – fig. 58 marcadas com retângulos pontilhados.

[95] A análise de coleções superpostas é bastante desenvolvida por Antokoletz para explicar a música de Béla Bartók e de outros compositores cuja linguagem musical transita entre o atonal e discursos não necessariamente tonais.

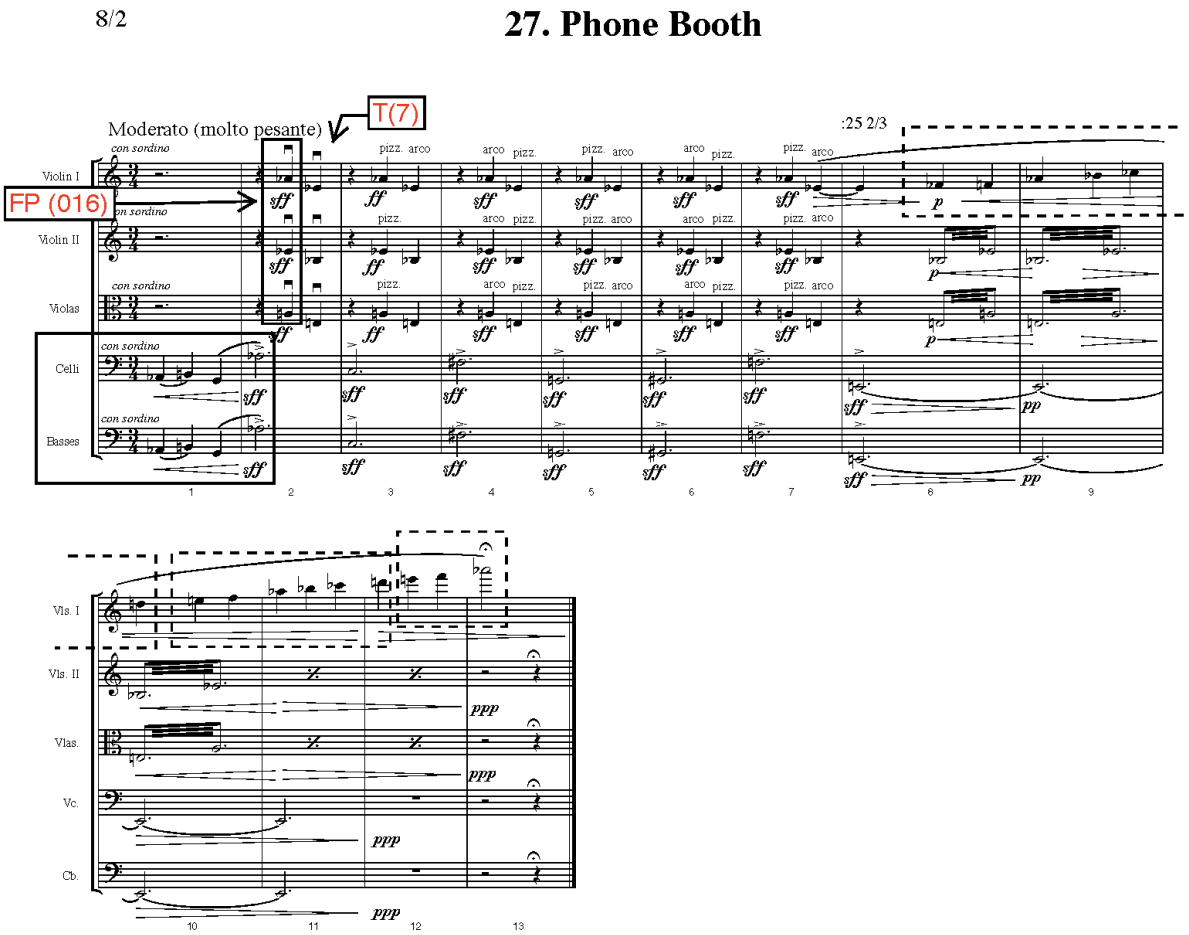


Figura 58 - HERRMANN, B. **Psycho. Phone Booth**. (CD-ROM/Fig.58)

4.3.6) The Murder (Cue 17)

Chegamos a um dos momentos mais famosos e citados na história do cinema. *The Murder* (O Assassinato) é a cena pivô da dupla narrativa contida em *Psycho,* uma cena classificada por Hitchcock como a "surpresa" inserida em um filme de suspense.

Fotograma 8 – Assassinato de Marion no chuveiro.

Para Skerry (2009), são múltiplos os motivos desse reconhecimento:

1) Tecnicamente a sequência possui um virtuoso estilo de montagem, cerca de 60 cortes em 4 minutos de duração;

2) Cinematograficamente a sequência inovou ao descrever e fundir violência e sexualidade no cinema;

3) Socialmente ela desafiou e rompeu tabus sobre a nudez feminina e sobre os limites comportamentais de violência;

4) Culturalmente, simbolizou a crescente aceitação da cultura popular na linguagem, da sexualidade e da violência;

5) Intelectualmente, introduziu no discurso público as teorias sexuais de Freud e Krafft-Ebing.

Nesse mesmo sentido podemos acrescentar mais um motivo para tamanho interesse no campo da análise: a sequência apresentou ao público, através da trilha sonora de Herrmann, uma linguagem até então restrita apenas ao círculo da música de concerto[96]. Como aponta Husarik, em seu artigo *Transformation of "The Psycho Theme" in Bernard Herrmann's Music for Psycho*, *The Murder* foi construída nos moldes estilísticos dos compositores também americanos, Henry Cowell e Charles Ives. O uso de "*clusters*"[97], que até então era uma postura única e exclusiva da música de concerto do século XX, a partir de *Psycho* tornou-se conhecido do grande público e a cena do assassinato passou a ser uma das mais citadas e parafraseadas passagens musicais de todos os tempos na história do cinema.

Para Steiner (1974), a resultante sonora desse *cue* foi equivocadamente compreendida em algumas análises como o som de pássaros gritando (Butler) - menção aos pássaros empalhados no escritório de Norman – ou simbolicamente como o som de um pássaro enlouquecido grintando (Naremore).

Visões mais atuais, como a de Fenimore (2010), tendem a atribuir a essa música um significado corpóreo. Para esse autor, a música do assassinato rompe as

---

[96] É certo que o compositor Leonard Rosenman já havia escrito música dodecafônica para *The Cobweb* em 1955. Rosenman já vislumbrara as potencialidades da música expressionista e sua íntima ligação com a explosão de energias psíquicas, como as neuroses, a ansiedade e o medo. Contudo, foi Herrmann, com a trilha sonora de *Psycho,* quem atingiu o grande público e trouxe às grandes massas o contato com a linguagem atonal.

[97] O *cluster* consiste em um acorde musical formado por pelo menos três sons consecutivos, separados por meio tom ou tom inteiro, de uma escala, tendo como característica básica a simultaneidade dos sons.

normas de continuidade ao desalojar o público da posição de observador. Ela não toma partido nem da audiência, nem da protagonista, funcionando, sim, como um elemento independente que nos deixa a dúvida sobre a quem ela está subjetivamente conectada.

Levando em conta o resultado alcançado pela junção de imagem e música nessa cena, torna-se inevitável trilhar o caminho inverso: de que o gesto de cada golpe com a faca foi representado por Herrmann na partitura por cada ataque dos arcos aos instrumentos de cordas. Como resume Brown (1994, p. 174): "Herrmann musicalmente trouxe à tona o pulso subliminar de violência que em 1960 ainda estava sob as fachadas racionais da sociedade americana."[98]

Por fim, chegamos à análise musical. No início do *cue* encontramos primeiro duas pirâmides descendentes com duração de 25". São dois ciclos de 8 compassos. O primeiro ciclo contém notas musicais com as arcadas marcadas; o segundo, com indicação de glissandos ascendentes. A cada três arcadas Herrmann adicionou um naipe, todos em seus registros mais agudos, alcançando um efeito cumulativo.

A análise de conjuntos torna muito transparente a sonoridade empregada. Apesar dos intervalos de 7ª maior, 2ª menor e 9ª menor, Herrmann trabalhou o conjunto cromático [Eb, E, F, Gb] cuja FN é (3,4,5,6) e FP (0123) – fig. 59.

Uma intertextualidade entre a VII variação do 5º movimento da *Sinfonietta* (fig. 41) e essas duas pirâmides pode ser aqui percebida. Ambos os trechos possuem como característica primordial a entrada sucessiva e cumulativa de sons em *marcato* (>), formando uma pirâmide descendente. Além disso, a sonoridade com FP (0123) empregada em *The Murder* é a mesma que a sonoridade da 3ª pirâmide em *Variations*, cuja FP é (01234), sendo a primeira um subconjunto da segunda, ambas com forte presença de cromatismo.

[98] Herrmann musically brought to the surface the subliminal pulse of violence which in 1960 still lay beneath the rational façades of American society.

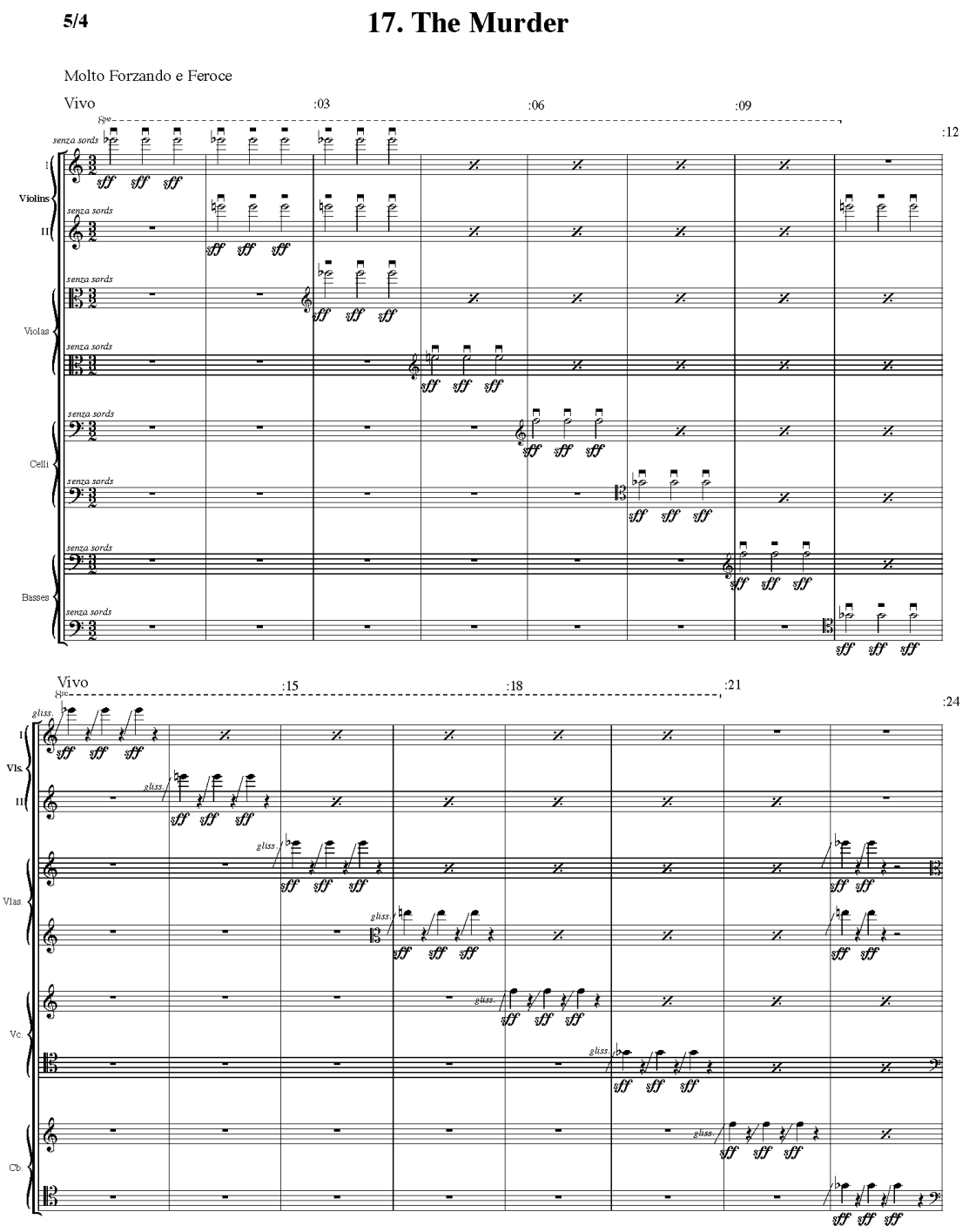


Figura 59 - HERRMANN, B. **Psycho. The Murder**. p. 1. (CD-ROM/Fig.59_60)

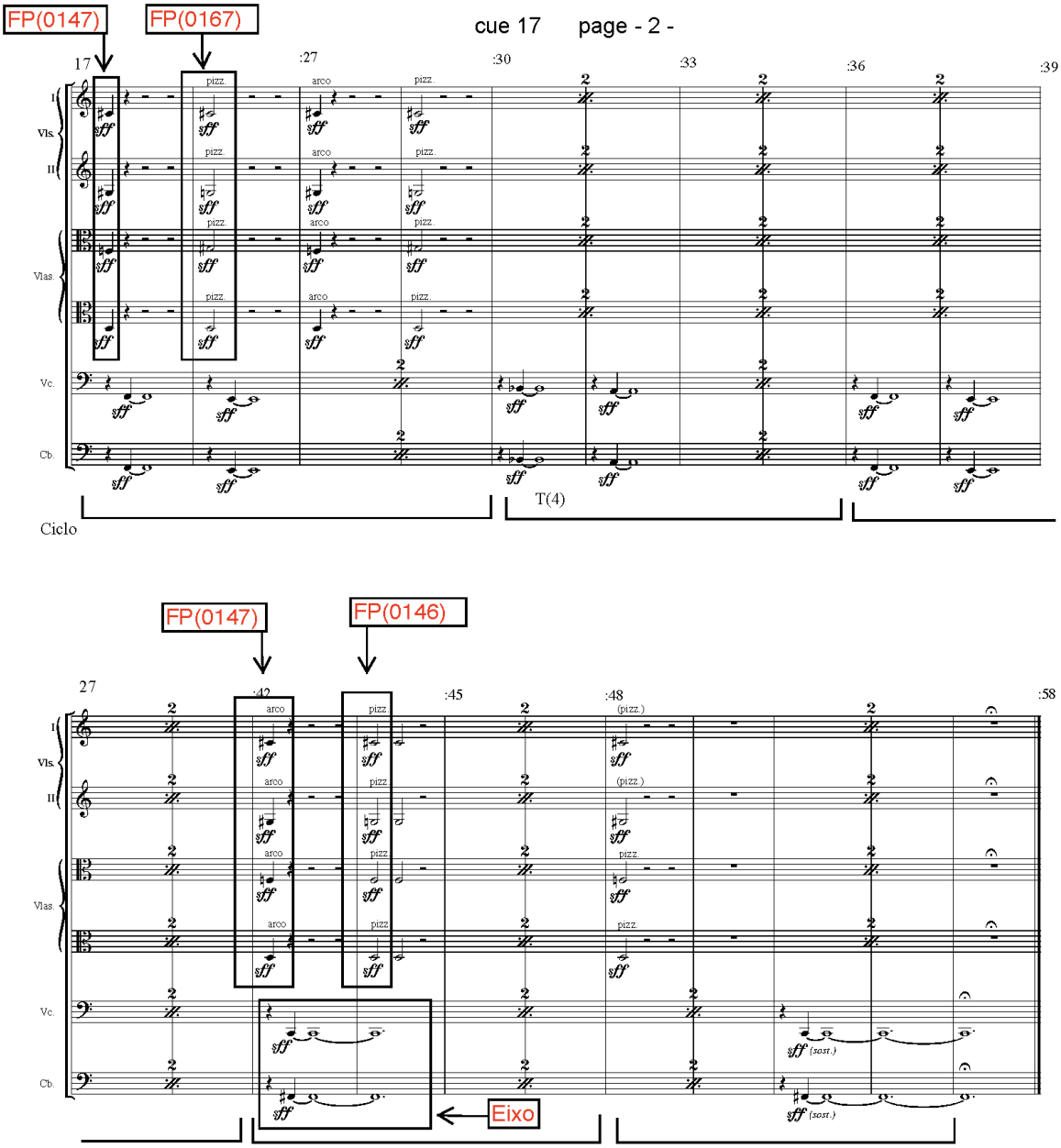


Figura 60 - HERRMANN, B. **Psycho. The Murder**. p. 2. (CD-ROM/Fig.59_60)

Na parte B desse *cue* (compasso 17), Herrmann voltou a trabalhar de forma modular, como na maior parte da trilha sonora, criando um padrão rítmico e harmônico que é repetido sempre mais uma vez. Violinos I, II e violas formam grupos de quatro notas com sonoridades de FP (0147), (0167) e (0146), sempre

alternadas e justificadas por uma conduta parcimoniosa[99] na condução dos conjuntos.

De modo alternado, os violoncelos e baixos respondem a esses acordes, criando outro padrão interno sempre cromático. Esse padrão também se repete sempre mais uma vez, porém, após a finalização do ciclo de quatro compassos, ele é transposto a uma distância intervalar de quarta. Volta novamente às notas de origem [E] e [F] e se estabiliza em [C] e [F#] (compasso 29) como se esse fosse uma espécie de eixo formado pelo trítono acima mencionado (figura 60).

Esse cue foi reutilizado do compasso 9 ao compasso 24 na parte final do filme, parte em que Norman tenta atacar Lila, mas é impedido por Sam.

4.3.7) The Body (Cue 18)

The Body[100] (O Corpo) é uma pequena vinheta com apenas 8", derivada da música de *The Murder.* Essa vinheta é executada quando Norman recobra sua

---

[99] O conceito de parcimônia na condução das vozes é fruto de um coletânea de trabalhos, denominados "*Neo-Riemannian Theory*", que investigam a possibilidade de redução do números de transformações harmônicas. Esse conceito foi primeiramente aplicado às transformações de tríades do sistema tonal no final do século XIX, no qual o cromatismo já acentuado dificultava a análise teórica de determinadas conexões harmônicas. Seu antecessor é, sem dúvida, o conceito da "condução de vozes pelo menor caminho" (Schoenberg). A condução parcimoniosa nas tríades tonais se dá pela manutenção de dois sons comuns aos acordes que, dispostos sucessivamente, relacionam-se pela modificação do terceiro som por meio de uma alteração de meio tom ou de tom inteiro. Assim, vários encadeamentos fora do sistema diatônico puderam, a partir desse conceito, ser relacionados. Esse conceito foi posteriormente aplicado a outros conjuntos que não mais a somente tríades e, dessa forma, pôde ser aplicado à música pós-tonal e atonal. O princípio se mantém o mesmo: pressupõe a adjacência entre os conjuntos ou acordes, a manutenção de sons comuns e a modificação de um som por alteração de meio tom (o conceito foi extendido por alguns autores que permitem a alteração por um tom ou até mesmo a modificação de mais de um som ao mesmo tempo). Em nosso trabalho, adotamos a possibilidade de alteração de meio tom e de um tom, porém apenas a modificação de um som entre os conjuntos. A maior parte dos trabalhos publicados a partir de 1996 sobre o assunto está em artigos científicos. Seus principais autores são: Cohn, Douthett, Steinbach, Childs, Callender e Cook. "Journal of Music Theory", em seu volume 42, n.º 2 (Autumn, 1998), é composto inteiramente por artigos relacionados à matéria. O livro "Chromatic Transformations in Nineteenth - Century Music", de David Kopp (2002), traz uma síntese de todos os desdobramentos teóricos provenientes da "*Neo-Riemannian Theory*", incluindo as "Transformações e intervalos musicais generalizados" (Generalized musical intervals and transformations) – 1987 - de David Lewin.

personalidade e atribui à mãe o assassinato de Marion. Vemos Norman descendo rapidamente da casa até o motel e entrando no quarto nº 1, quando então ele se depara com o corpo de Marion já sem vida.

Em apenas oito compassos de 1/4, Herrmann apresentou todas as notas do conjunto cromático já mencionado no tópico anterior, mas com uma diferença: a articulação de *tremolos* para todos os naipes e *divisis*. Note que o compasso 9, que fecha o *cue,* trata das mesmas notas [E] e [F] utilizadas na parte B de *The Murder.* Dessa forma, o compositor manteve coerência e unidade relacionando os *cues*. (Figura 61)

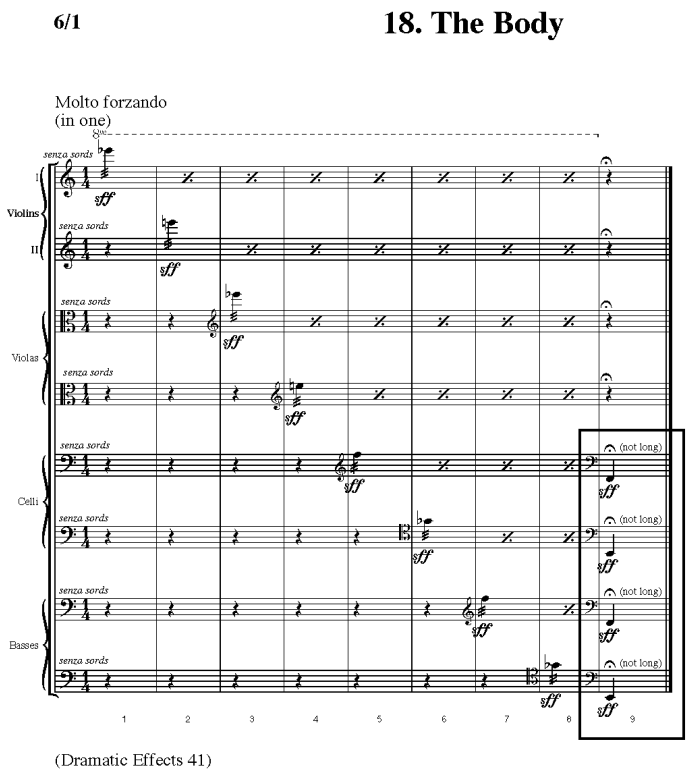


Figura 61 - HERRMANN, B. **Psycho. The Body**. (CD-ROM/Fig.61)

[100] Originalmente existem duas partituras para esse *cue*. Aparentemente, Herrmann concebeu *The Body* em 4/4, de forma muito mais próxima ao *cue The Murder*. Existem círculos que englobam as três últimas semínimas de cada entrada de naipe (sugerindo-os como cortes), o que leva a crer que a partitura utilizada na trilha sonora do filme foi alterada durante a gravação, passando então a ser executada em ¼ e ainda com a adição da articulação de *tremolo*. A gravação que utilizamos como referência não contém *The Body* em sua versão final, mas apenas a primeira versão concebida por Herrmann (CD-ROM/Fig.61). Recomendamos a visualização da sequência (imagem) que contém o *cue* no CD-ROM.

4.3.8) The Knife (Cue 30)

O último *cue* relacionado com *The Murder* é *The Knife* (A Faca). Ele diz respeito à cena em que "Norma" ataca e mata o detetive Arbogast quando ele chega ao topo da escada da casa dos Bates. Esse *cue* foi cortado a partir do compasso 11. Assim, os dez primeiros compassos são praticamente a repetição dos compassos de 9 a 18 de *The Murder.* A únicas diferenças encontradas são que o *cue* original (fig. 59) possui uma interrupção nos violinos I, II e violas (compassos 15 e 16) que não existe nessa repetição. Além disso, *The Knife* tem seu andamento mais rápido.

4.3.9) The Office (Cue 19)

Norman acaba de encontrar o corpo de Marion e demonstra surpresa diante da situação. A água ainda corre no banheiro do quarto nº 1. Ele decide então dar cobertura ao crime – em princípio cometido por sua mãe –, limpando a cena do crime. Esse *cue* tem duração de 1' e 10" e está conectado com o *cue* seguinte (*The Curtain*) no qual Norman continua a limpar os vestígios do assassinato.

Fotograma 9 – Marion morta no banheiro do quarto nº 1 do motel Bates.

Durante esse *cue* não há uma palavra; apenas a música realça as expressões faciais de Norman. Os primeiros oito compassos são dividos em dois ciclos de quatro compassos cada um. O primeiro ciclo é baseado no acorde de Bm7+ (si menor com sétima maior), e o segundo ciclo, transposto meio tom acima em Cm7+ (dó menor com sétima maior), bem ao estilo modular de Herrmann.

Na parte B desse *cue* (anacruze do compasso 9 ao 17) o compositor mudou sua técnica, voltando-se para uma linguagem atonal novamente. Intertextualmente

6/2

19. The Office

Molto Sostenuto

:20

:40

Violins I

Violins II

Violas

Celli

Basses

Ciclo 1

Ciclo 2

Adagio sostenuto

Vls. I

Vls. II

Vlas.

Vc.

Cb.

40
+34
74
= 1:14

FP(013) T(11) - leitmotiv

Figura 62 - HERRMANN, B. **Psycho. The Office**. (CD-ROM/Fig.62)

esse trecho nos interessa, pois está intimamente conectado ao trecho final do *Scherzo* da *Sinfonietta* (anacruze do compasso 176 ao 182).

A análise desse trecho já foi feita no item 3.3.3.1 (fig.38). A única mudança efetuada por Herrmann aqui foi a inserção da frase inicial formada pela sequência de notas [G], [Db], [Gb], [B], [Bb], [Db] no naipe dos baixos, dando início ao cânone (fig. 62 - marcado em retângulo).

Funcionalmente, esses oito compassos apoiam a aproximação de Norman em direção ao corpo de Marion. Após uma última hesitação, Norman entra no banheiro e inicia a adulteração do local do crime. O cânone musical somado à correção de ângulo da câmera feita por Hitchcock para mudar o eixo de enquadramento criam um efeito único.

Lembramos que no compasso 13 (violas) temos o *leitmotiv* de Norman em sua T(11), marcado com retângulo pontilhado na figura 62.

4.3.10) The Stairs (Cue 29)

Fotograma 10 – Casa dos Bates.

Arbogast retorna ao Motel Bates, mas não encontra Norman. Ele entra no escritório de Norman. Nesse momento, *The Stairs* (As Escadas) inicia-se.

Esse *cue* pode ser dividido em três partes. Os primeiros oito compassos são uma exata repetição dos compassos de 9 ao 17 de *The Office* (O Escritório). Aqui há uma íntima ligação, como se a passagem musical fosse a música do escritório com seus pássaros empalhados nas paredes. Nesse momento Arbogast procura por pistas dentro do escritório e encontra inclusive o cofre aberto.

O compasso nove funciona como transição. Nele, Herrmann trouxe novamente o *leitmotiv* de Norman, que termina apenas no compasso 10 (figura 63 - em retângulo pontilhado). Arbogast olha para a casa no topo da colina e resolve subir à procura da mãe de Norman.

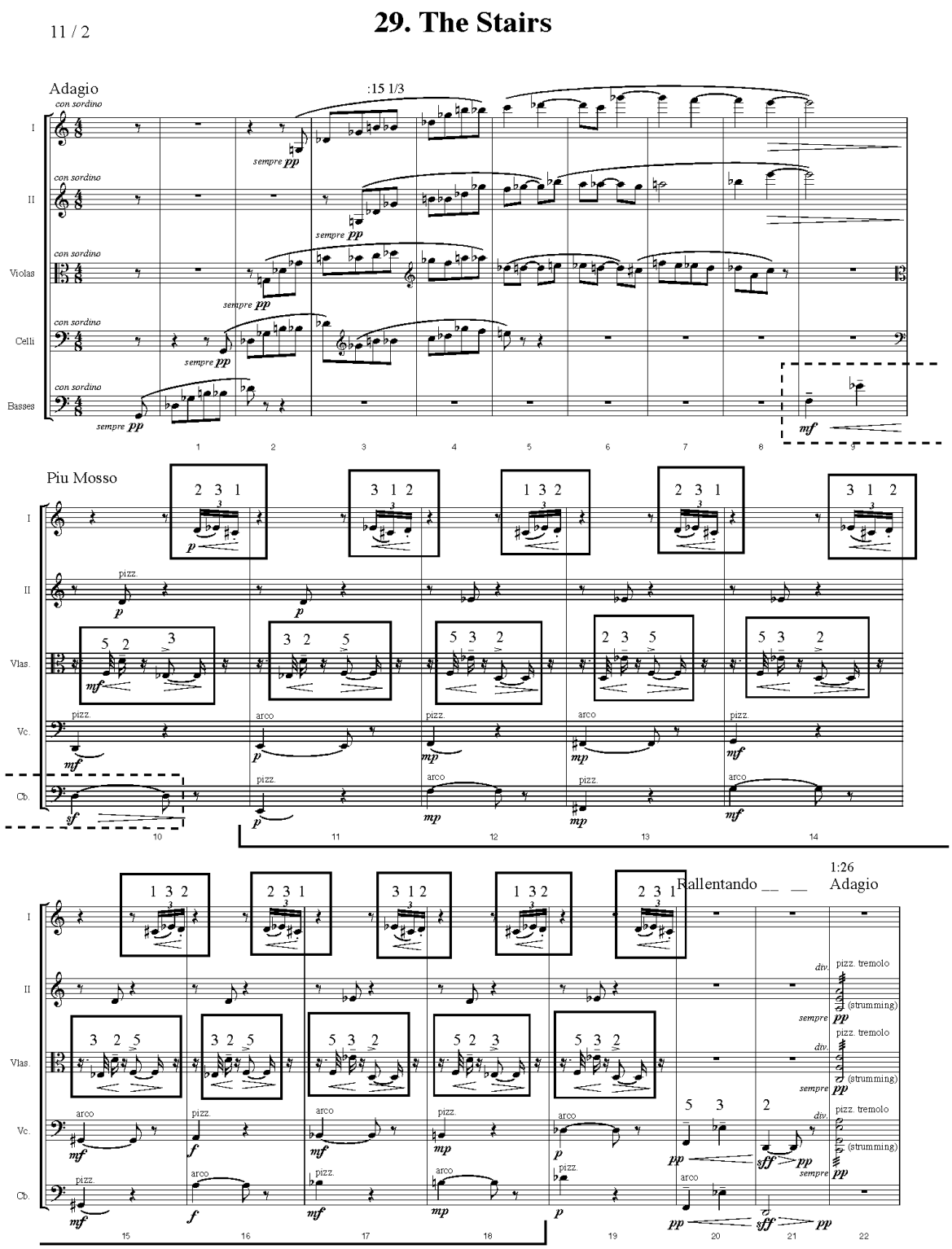


Figura 63 - HERRMANN, B. **Psycho. The Stairs**. p. 1..(CD-ROM/Fig.63_64)

Inicia-se a segunda seção desse *cue*. Nos compassos de 10 a 21, Herrmann apresentou três elementos diferentes. Nas violas, o compositor reordenou o conjunto [F, Eb, D] = [5,3,2] – *leitmotiv* de Norman – em suas três possíveis formas: a original [5,3,2]; [Eb, D, F] = [3,2,5]; e [D,Eb,F] = [2,3,5], marcadas com números na partitura (fig. 63). Nos violinos I, o compositor também utilizou essa técnica de reordenação, porém agora do conjunto [D, Eb, C#] = [2,3,1]. Sua intertextualidade é conectada ao ostinato presente no início do *Scherzo* da *Sinfonietta* (fig. 33). Herrmann reordenou esse conjunto a cada compasso, utilizando também as formas [Eb, C#, D] = [3,1,2] e [C#,Eb,D] = [1,3,2]. Repetiu o ciclo por três vezes e parou no conjunto [2,3,1] (compasso 19), marcado com números assim como todas as demais reordenações (fig. 63).

O terceiro elemento apresentado encontra-se nos violoncelos e baixos. Herrmann subiu meio tom a cada compasso, fazendo um ciclo de oito notas: [E], [F], [F#], [G], [G#], [A], [Bb] e [B]. No compasso 19 ele quebrou o ciclo com a nota [Db] e finalizou essa seção retomando o *leitmotiv* [5,3,2] (compassos 20 e 21). Nesse momento, Arbogast já subiu as escadas e abre a porta da casa.

A terceira seção inicia-se no compasso 22 e vai até o final do *cue.* Ela se conecta com *The Knife,* sobre a qual já falamos no item 4.3.8. Aqui Herrmann retomou seus padrões cíclicos. Nos compassos de 22 a 25 ele empregou a sonoridade FP(0358), e nos compassos de 26 a 29, empregou a sonoridade com FP(037). A orquestra toca em pianíssimo por meio de um *tremolo* em *pizzicato*. Os violinos I usam harmônicos em um padrão cuja última nota é suprimida a cada compasso. Primeiro quatro, depois três e duas notas. Esse padrão é repetido no ciclo seguinte (fig. 64) e está sempre marcado com números e retângulos. Em todo esse trecho, Arbogast analisa o caminho que tomará.

No compasso 30, Herrmann retomou a sonoridade FP(0358) e cessou qualquer movimentação, preparando a entrada extremamente rítmica e vigorosa de *The Knife*. Nesse trecho, Arbogast resolve subir as escadas. A movimentação da câmera, que se distancia do detetive a cada degrau vencido, somada à sonoridade

da música, confere extrema leveza à cena e resultado *sui generes*. Apenas os baixos executam uma nota [Bb], fora da sonoridade citada acima. Na imagem vemos uma porta se abrindo vagarozamente. Arbogast chega ao topo da escada. Hitchcock sabiamente mostrou a aproximação de Norma, vista de um ângulo totalmente imprevisível, como se estivéssemos no teto do *hall*. Segue então a cena do assassinato. Os compassos de 33 até 37 foram cortados na edição do filme.

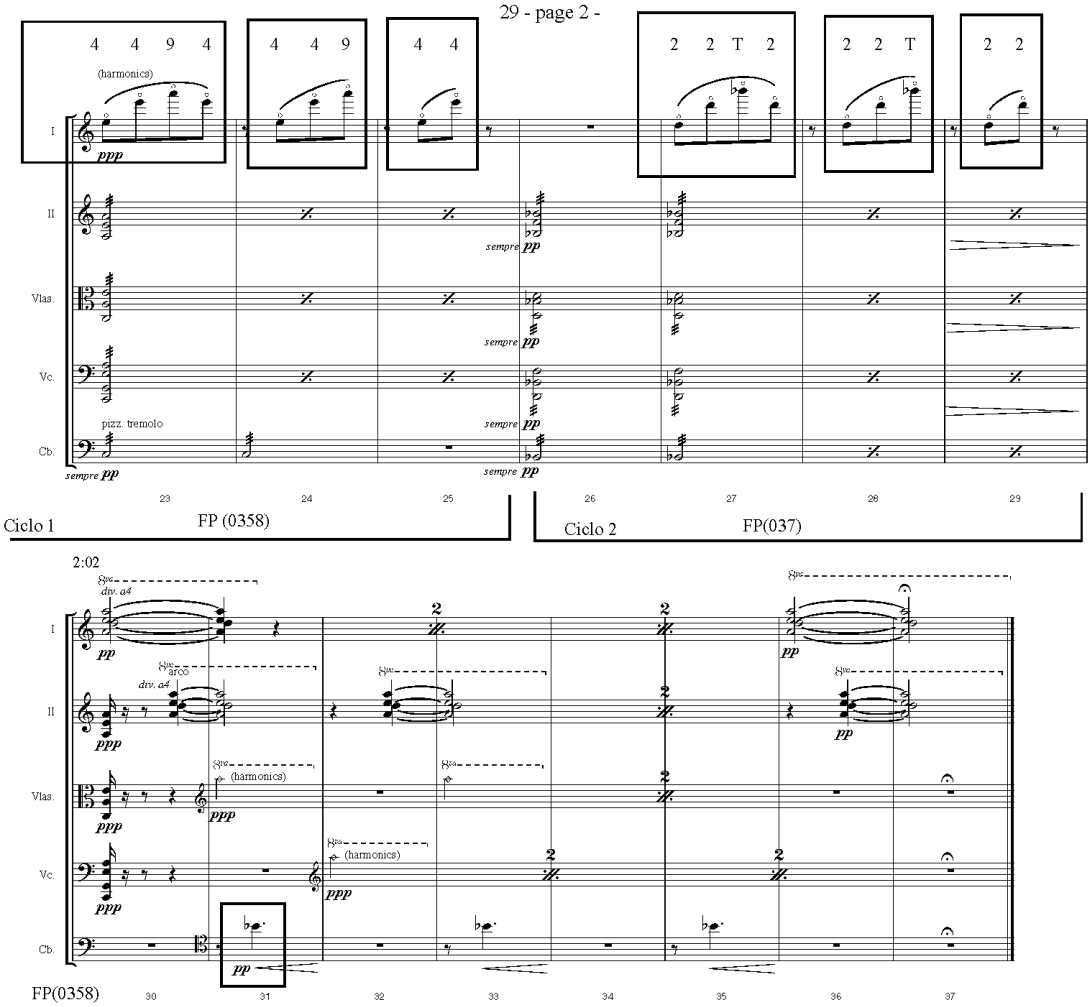


Figura 64 - HERRMANN, B. **Psycho. The Stairs**. p. 2. (CD-ROM/Fig.63_64)

4.3.11) The First Floor (Cue 32)

Sam and Lila, insatisfeitos com os rumos da investigação sobre o paradeiro de Marion, vão à casa do xerife da cidade, Al Chambers. Durante a conversa que têm com o xerife, eles descobrem que a mãe de Norman provavelmente deveria estar morta há dez anos. Esse fato aumenta as suspeitas de que há algo errado no Motel Bates.

The First Floor (O Primeiro Andar) é formado por três partes. Os primeiros oito compassos funcionam como uma interjeição à última pergunta do xerife durante a conversa acima citada: "Se a mulher lá em cima é a Sra. Bates, quem é aquela mulher enterrada no cemitério Greelawn?" Na cena seguinte, vemos Norman com as mãos sobre o telefone. Ele está no escritório do motel e decide subir até a sua casa.

Herrmann apresentou a primeira seção com oito acordes que caminham dos violinos I e II (região aguda) até os baixos (região grave). São apenas duas sonoridades que se alternam com mudanças de registro. O primeiro conjunto com FP(02458) poderia ser classificado como um acorde de Lá menor com quinta diminuta, sétima menor e nona com o baixo na terça. O segundo conjunto com FP(013479) poderia ser classificado como um acorde de Dó maior com sétima, quinta diminuta, nona menor e décima terceira. Ambos são tratados como entidades autônomas em que não existe funcionalidade, mas apenas o ir e vir de um ao outro por quatro vezes consecutivas.

Norman entra em sua casa e sobe as escadas. A segunda parte de *The First Floor* é formada por sete compassos (de 9 a 15). Temos mais uma vez a relação intertextual com a *Sinfonietta.* Herrmann preservou apenas a ideia do cânone oriunda do *Scherzo*, porém agora com outras notas. Como uma forma mais branda de *Mickey Mousing*[101]*,* a música descreve o movimento de Norman ao subir as

[101] O termo "*Mickey Mousing*" é atribuído à música que descreve a ação apresentada pela imagem (Manvell; Huntley, 1975). Essa prática foi muito explorada pelo cinema, sendo também conhecida pelo termo *Cartoon Music*. Como aponta Carrasco (1993, p.143), em um primeiro momento essa técnica manipulava vários elementos musicais, como ritmo, andamento, estrutura melódica e harmônica, subordinando-as a seus correspondentes imagéticos. Foi amplamente explorada nos

escadas: primeiro os violoncelos, seguidos das violas, violinos II e I. As notas que formam a ideia do cânone são [C#, D, F, Ab, B, C] reordenadas na entrada das violas para [C, C#, D, F, Ab, B]. A FP desse conjunto é (012369). Na entrada dos violinos I, o compositor modificou esse conjunto, omitindo a nota [D]. Temos então um conjunto com FP (01258). Assim como entraram, os naipes sustentam notas longas e se calam gradativamente (fig. 65)

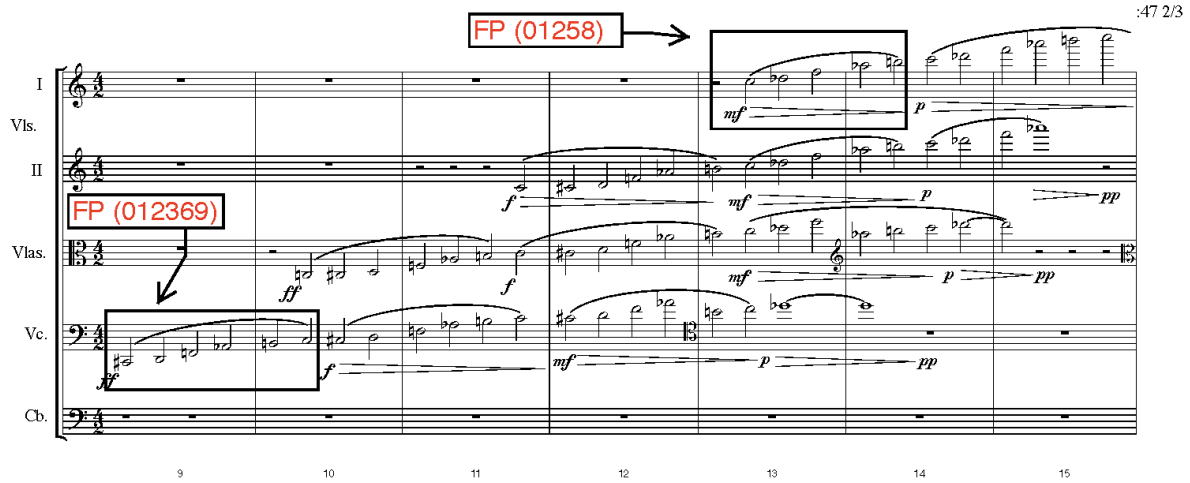


Figura 65 - HERRMANN, B. **Psycho. The First Floo**r. p. 1. (CD-ROM/Fig.65)

A terceria e última seção é formada por duas pirâmides[102]. Do compasso 16 ao 21 a primeira, descendente, forma um conjunto com seis sons [D, Ab, C, F#, Eb, A], cuja FP é (013679). Nela, Herrmann manipulou os seis sons combinados em três pares de trítonos: [D, Ab]; [C, F#] e [Eb, A]. Após completar o espectro sonoro com outras combinações entre esses seis sons, o compositor iniciou a segunda pirâmide, agora ascendente (compassos de 22 a 26). O conjunto formado agora tem oito sons diferentes, [Ab, D, G, C, F#, G#, F, B], cuja FP é (01236789). A relação entre os trítonos é mantida e forma agora quatro pares: [Ab, D]; [F, B]; [G,C#]; [F#,C] – (fig. 65). A análise comparativa dos dois grupos por meio de suas formas primárias indica que Herrmann desenvolveu a seção com a expansão dos conjuntos, sendo o

filmes da *Walt Disney Studios* nas décadas de 30 e 40 e posteriormente utilizada com extrema eficácia em desenhos infantis para a televisão, como *Tom & Jerry*. Sua prática e seus desdobramentos foram aprofundados no capítulo 5.2 deste trabalho.

[102] Na partitura original existe uma terceira pirâmide com sentido ascendente e com FP (012346789). Ela também mantém a relação de trítono constatada nas duas primeiras pirâmides, englobando-as como subconjuntos. Contudo, como esse *cue* foi editado, essa terceira pirâmide não foi utilizada.

primeiro englobado pelo segundo. Outra propriedade desses dois conjuntos é sua simetria interna. Ambos possuem internamente a repetição de sua formação intervalar, que pode ser expressa na seguinte soma: FP (013679) = ∑(013)(013) e FP (01236789) = ∑ (0123)(0123). Não por acaso, as somas são relacionadas por uma T(6) intimamente ligada à relação de trítonos acima exposta.

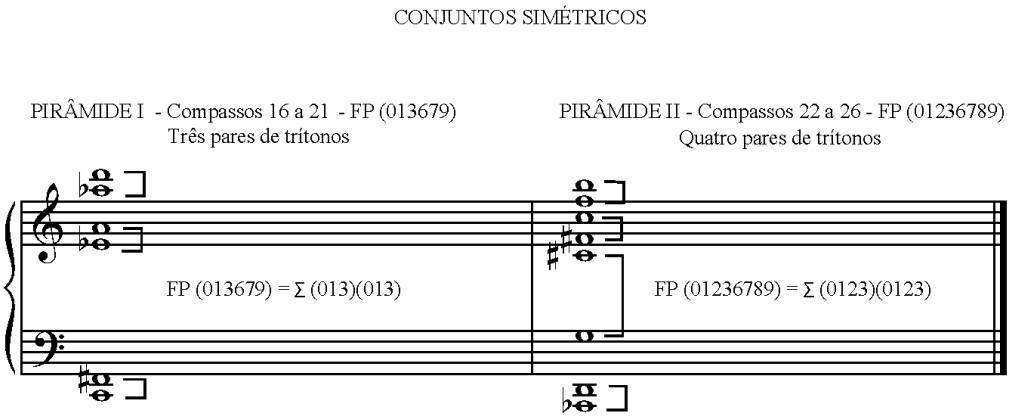


Figura 66 – Conjuntos simétricos em cada pirâmide - terceira seção de *The First Floor*.

Durante essa seção da música, Norman convence sua mãe a se esconder no porão da casa. Novamente Hitchcock preparou o posicionamento da câmera no alto (a cena vista do teto). Assim, Normam carrega sua mãe no colo, e mais uma vez continuamos a acreditar que ela esteja viva. Aqui a música funciona como um pano de fundo, o chamado *background,* que dá sustentação à cena sem interferir na narrativa.

4.3.12) The Swamp (Cue 24)

Voltando um pouco à narrativa de *Psycho*, *The Swamp* (O Pântano) é o último *cue* relacionado à ocultação do corpo de Marion. Após Norman pôr o corpo no porta-malas do carro da vítima, ele fecha a porta do quarto nº 1 e termina de recolher os objetos pessoais de Marion. Mais uma vez não temos uma fala sequer;

apenas a música permeia toda a cena com sua escrita atonal. Ela se esvai e é levada juntamente com a passagem de um carro que passa pela frente do Motel Bates quando Norman sai do quarto nº 1. Esse *cue*, juntamente com *The Madhouse,* forma os dois pontos de intertextualidade mais extensos entre as peças aqui analisadas. *The Swamp*, com pequenas alterações é o *Interlude* de sua *Sinfonietta*.

Steiner (1974), em sua análise desse *cue,* sabiamente comentou sua similaridade com *The Madhouse* e apontou mais uma vez que o compositor manipulou de várias formas o *leitmotiv* de Norman. Novamente lembramos que alguns desses apontamentos levam em conta uma análise de variação motívica nos moldes tonais. Steiner equiparou formações com FP (013), (014) e (012) por considerar as duas últimas como derivadas da primeira. Contudo, em alguns momentos Herrmann realmente desenvolveu a chamada célula básica IV (ou *leitmotiv* de Norman) e, como já mostramos no item 3.3.2, muitos outros elementos apresentados no *Prelude* da *Sinfonietta* e transportados para *The Madhouse*. Há inclusive o uso de R(0) e a expansão do *leitmotiv* de três para seis notas.[103] Assim, não cabe aqui analisar novamente esses elementos, mas sim apontar quais elementos e de que forma Herrmann os reorganizou.

Em *The Swamp*, Herrmann aplicou *divisis* à orquestra em todos os naipes, exceto nos baixos. No *Interlude* temos *divisis* apenas nas violas e violoncelos. Assim, o compositor transformou as linhas transferidas do *Interlude* em oitavas. Uma análise comparativa demonstra que várias são as mudanças de tessitura em pequenos trechos (marcados em retângulos pontilhados – fig. 66). Contendo dois compassos a mais do que o *Interlude* da *Sinfonietta*, Herrmann também inseriu material novo no final desse *cue*. Ele se constitue no cromatismo final dos naipes dos violinos II e violas – marcados na figura 66. Nos naipes dos violoncelos e baixos Herrmann trouxe mudanças mais significativas:

1) O *leitmotiv* de Norman – compassos de 10 a 12 – não é tão expandido ritmicamente e é inserido novamente nos compassos de 14 a 16 e de 20 a 21 – marcado nas figuras 67 e 68;

[103] Recomendamos a releitura do item 3.3.2 e subitens.

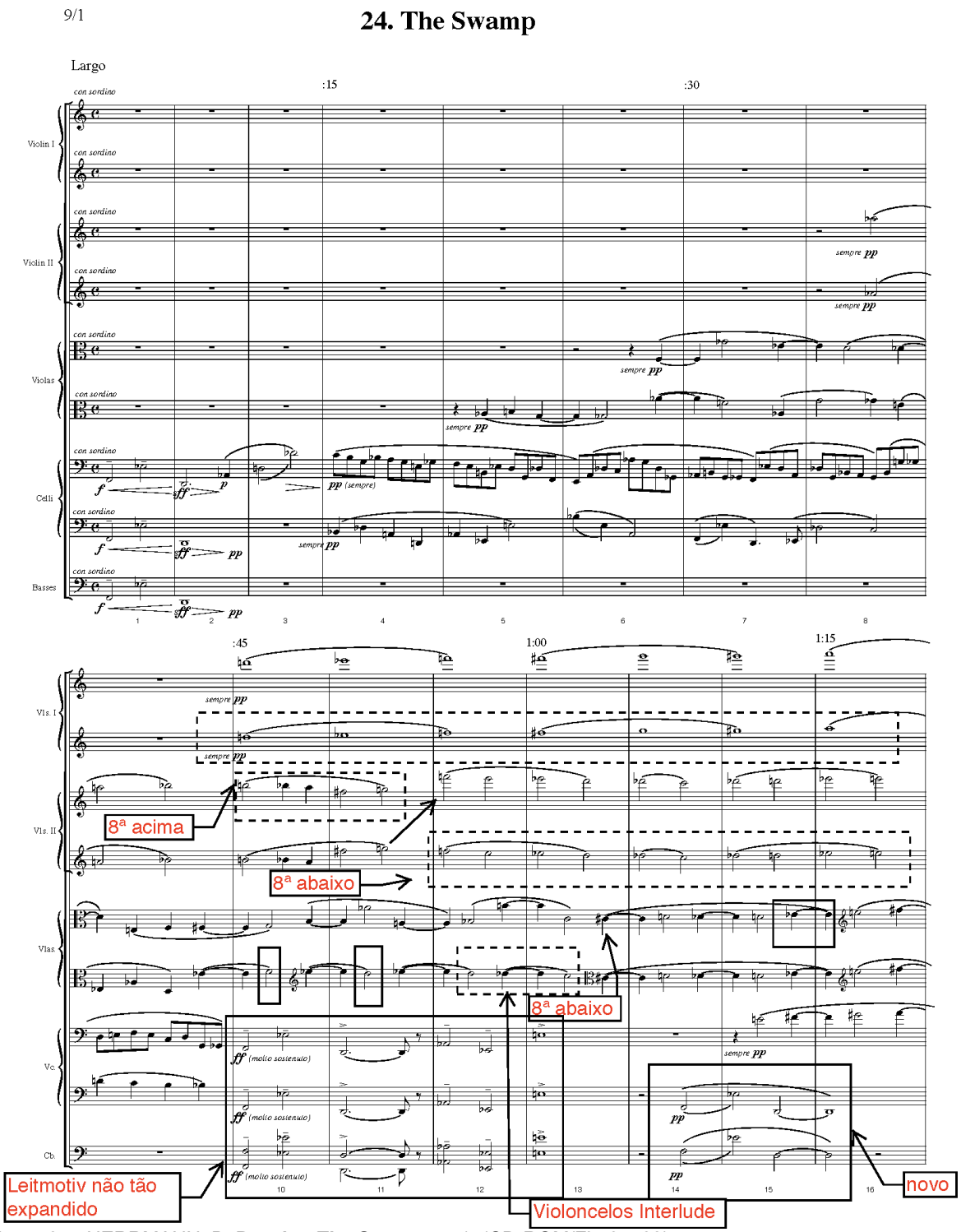


Figura 67 - HERRMANN, B. **Psycho. The Swamp**. p. 1. (CD-ROM/Fig.67_68)

2) As notas que expandem o *leitmotiv,* [Ab, Eb, E], também não são tão expandidas ritmicamente como no *Interlude* e também são inseridas novamente nos compassos de 22 a 23 – marcadas na figura 68.

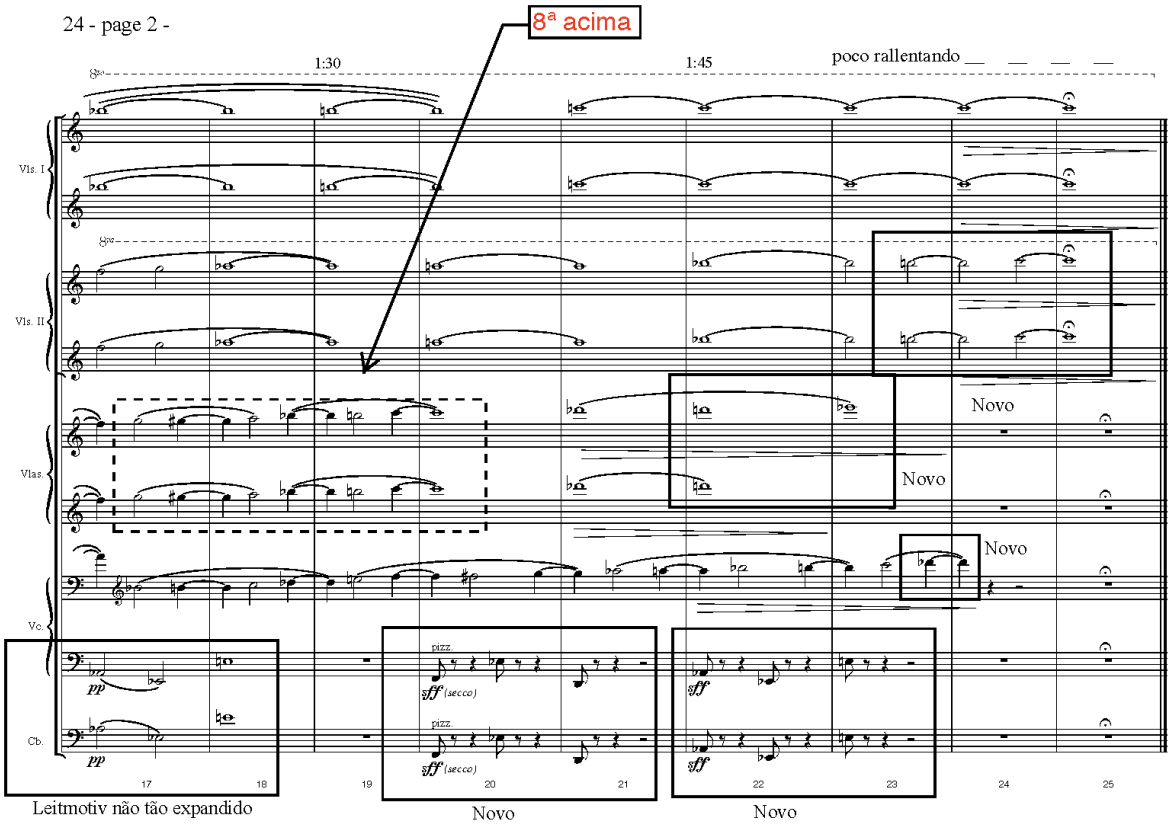


Figura 68 - HERRMANN, B. **Psycho. The Swamp**. p. 2. (CD-ROM/Fig.67_68)

4.3.13) Cabin 10 (Cue 33)

Sam e Lila vão ao encontro do xerife Chambers no intuito de acompanhá-lo ao Motel Bates, mas o xerife lhes diz que já havia ido ao motel antes da missa dominical e nada de diferente havia encontrado lá. Ele recomenda então a Lila que faça uma queixa-crime e deixe o caso com a polícia. Lila, no entanto, inconformada com a situação, convence Sam a ir com ela ao motel. Eles então combinam que se passarão por um casal em viagem de negócios para poder revistar todo o local. Ao chegarem ao motel, são vistos por Norman, que desce de sua casa para recepcioná-los. Com duração de 52", *Cabin 10 (Quarto 10)*[104] funciona como pano de fundo para todo o diálogo entre Sam e Norman durante o registro de sua estadia no motel. Temos aqui apenas sete compassos escritos em 7/4 (fig. 69). Apesar desse *cue* ser praticamente homofônico, ou seja, formado, regra geral, por entidades verticais de cinco sons diferentes, a análise aqui levará em conta os conjuntos de quatro notas no sentido horizontal. Esses conjuntos são formados por cada uma das também cinco vozes que compõem *Cabin 10* (fig. 69). A linha dos baixos responde a esses blocos homofônicos sistematicamente e também será analisada horizontalmente.

Não levaremos em consideração nesta análise vozes que constituam dobramentos. Assim, os segundos violinos nos três primeiros compassos funcionam como um dobramento dos primeiros violinos (mesmo que tocados oitava abaixo) e não serão computados como vozes independentes. As flechas na figura 69 indicam o caminho que as vozes percorrem a cada compasso.

Temos como 1ª voz o conjunto [A, C, B, Eb] com FN [9,11,0,3] e FP (0236). Herrmann repetiu esse conjunto de notas durante os cinco compassos seguintes, alterando apenas o registro de oitava. A 2ª voz, presente nos violinos I por meio de *divisi*, também é fixa. O conjunto em questão é [F, Ab, F#, Bb] com FN (5,6,8,10) e FP (0135). Esse conjunto também se repete pelos cinco compassos seguintes.

---

[104] O nome desse *cue* refere-se ao quarto onde os personagens ficaram hospedados.

33. Cabin 10

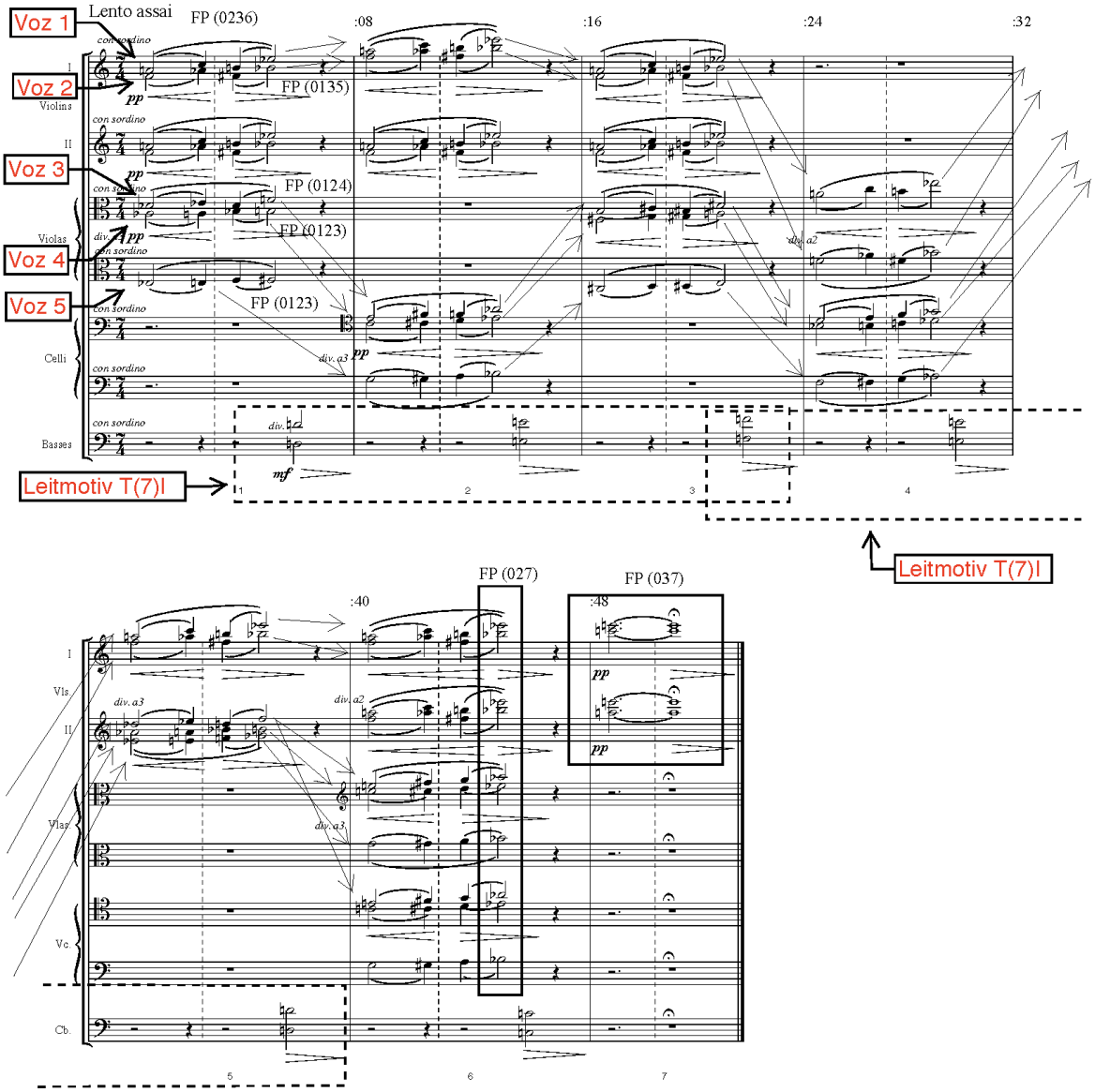


Figura 69 - HERRMANN, B. **Psycho. Cabin 10**. (CD-ROM/Fig.69)

A 3ª voz (violas – voz mais aguda) é formada pelo conjunto [Db, Eb, D, F]. Sua FN é (1,2,3,5) e a sua FP (0124). Essa voz sofre alterações consecutivas,

compasso por compasso, por meio de transposições e inversões, como podemos ver no quadro abaixo.

3ª VOZ						
Compasso	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**
Conjunto de Notas	[Db,Eb,D,F]	[E,F#,F,Ab]	[B,C#,B#,D#]	[D,E,G,Gb]	[Db,Eb,D,F]	[E,F#,G,Ab]
Condução da voz/Naipe	Violas	Cellos	Violas	Cellos	Violinos II	Violas
FP(FormaPrimária)	(0124)	(0124)	(0124)	(0124)	(0124)	(0124)
FN (FormaNormal)	(1,2,3,5)	(4,5,6,8)	(E,0,1,3)	(2,4,5,6)	(1,2,3,5)	(4,6,7,8) e (4,5,6,8)
Tn ou T(n)I	-	T3	T7	T(5)I	T(7)I	T(9)I e T3

Quadro 13 – Transposições e inversões da 3ª voz em *Cabin 10*.

É importante notar que no compasso seis, Herrmann duplicou também a 3ª, 4ª e 5ª vozes. Contudo, na 3ª voz ele aplicou uma transposição T(9)I nas violas e uma T3 nos violoncelos, criando dois conjuntos com a mesma FP, porém com forma normal diferentes.

Tanto a 4ª como a 5ª vozes são grupos cromáticos de notas, cuja FP é (0123). Elas também se iniciam no naipe das violas. A 4ª voz é formada pelas notas [Gb, G, Ab, A], e a 5ª voz, pelas notas [Eb, E, F, F#]. Pelas tabelas desenvolvidas abaixo, podemos observar claramente o processo composicional de Herrmann, o deslocamento de cada voz pelos naipes e as transposições e inversões por ele aplicadas.

4ª VOZ						
Compasso	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**
Conjunto de Notas	[Gb,G,Ab,A]	[C,C#,D,Eb]	[F#,G,G#,A]	[Bb,B,C,Db]	[Ab,A,Bb,B]	[C,C#,D,Eb]
Condução da voz/Naipe	Violas	Cellos	Violas	Cellos	Violinos II	Violas e Cellos
FP	(0123)	(0123)	(0123)	(0123)	(0123)	(0123)
FN	(6,7,8,9)	(0,1,2,3)	(6,7,8,9)	(T,E,0,1)	(8,9,T,E)	(0,1,2,3)
Tn ou T(n)I	-	T6	T6	T4	T10	T4

Quadro 14 – Transposições da 4ª voz em *Cabin 10*.

5ª VOZ						
Compasso	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**
Conjunto de Notas	[Eb,E,F,F#]	[G,G#,A,Bb]	[C#,D,D#,E]	[F,F#,G,Ab]	[Eb,E,F,Gb]	[G,G#,A,Bb]
Condução da voz/Naipe	Violas	Cellos	Violas	Cellos	Violinos II	Violas e Cellos
FP	(0123)	(0123)	(0123)	(0123)	(0123)	(0123)
FN	(3,4,5,6)	(7,8,9,T)	(1,2,3,4)	(5,6,7,8)	(3,4,5,6)	(7,8,9,T)
Tn ou T(n)I	-	T4	T6	T4	T10	T4

Quadro 15 - Transposições da 5ª voz em *Cabin 10*.

A linha executada pelos baixos pode ser agrupada em dois conjuntos que se relacionam com o *leitmotiv* de Norman, ambos como uma T(7)I. Os dois conjuntos possuem a nota [F] em comum – marcados por retângulos pontilhados na figura 69.

O compasso 7 finaliza o *cue* com um conjunto de três notas que **verticalmente** tem a FP (037). Esse conjunto pode ser relacionado por parcimônia[105] com o quarto acorde do compasso seis, cuja FP é (027). Essa relação, como muitas outras presentes[106] no caso de uma análise vertical dos conjuntos (acordes), é gerada pelo frequente cromatismo que o compositor aplica aos conjuntos horizontais analisados anteriormente neste item.

A nota [C] nos baixos (compasso 6) é a única nota que não tem relação alguma com o restante dos conjuntos, podendo ser considerada como marco final do *cue*.

[105] Cf. nota de rodapé nº 99.

[106] Uma análise vertical dos conjuntos desse *cue* demosntra uma série de relações de transposições e inversões, bem como parentesco oriundo do conceito de "Espaço Atonal". Contudo, como a análise horizontal dos conjuntos se mostrou bastante eficaz no intuito de demonstrar o procedimento composicional de Herrmann, abstivemo-nos de inseri-la neste trabalho.

4.3.14) Cabin 1 (Cue 34)

Sam e Lila já estão hospedados no quarto nº 10 do Motel Bates. Eles suspeitam que Norman roubou o dinheiro de Marion para abrir um novo negócio e que o detetive Arbogast foi impedido de contar-lhes o que descobriu na casa dos Bates. Resolvem então procurar por pistas no quarto nº 1. Novamente, apenas a música e os sons naturais ocupam o espaço sonoro do filme. Ouvimos apenas Sam chamar por Norman para saber se ele está em seu escritório. Os dois entram no quarto nº 1. A música só é interrompida quando Lila encontra cálculos em um pedaço de papel no vaso sanitário.

Cabin 1 (Quarto nº 1) está intimamente relacionado com *Cabin 10* (Quarto nº 10) e pode ser considerado uma variação do *cue* anterior. Aqui Herrmann continuou estruturando as cinco vozes de maneira homofônica, sempre com as respostas nos baixos. Dois procedimentos de variação merecem destaque:

1) Herrmann inverteu a figuração nos compassos 1, 2 e 5. Em vez de utilzar as figuras mínima, semínima, semínima e mínima, seguidas de pausa de semínima, o compositor utilizou semínima, mínima, mínima, semínima e pausa de semínima.

2) As sonoridades são as mesmas utilizadas em *Cabin 10,* porém com as seguintes permutações de vozes:

	Cabin 10		**Cabin 1**
Voz	1	=	4
Voz	2	=	5
Voz	3	=	1
Voz	4	=	2
Voz	5	=	3

Quadro 16 – Permutações de vozes entre os cues *Cabin 10* e *Cabin 1*.

Uma última alteração deve ser apontada. Refere-se ao primeiro conjunto de notas da voz 2 – [Ab, A, Bb, B] – cuja FN é (8,9,T,E) e FP (0123). Originalmente, em

Cabin 10, esse primeiro conjunto possuía FN (6,7,8,9). Isso acarreta em *Cabin 1* a aplicação de uma transposição de ordem T4 em relação ao conjunto seguinte no compasso 2 - FN (0,1,2,3).

34. Cabin 1

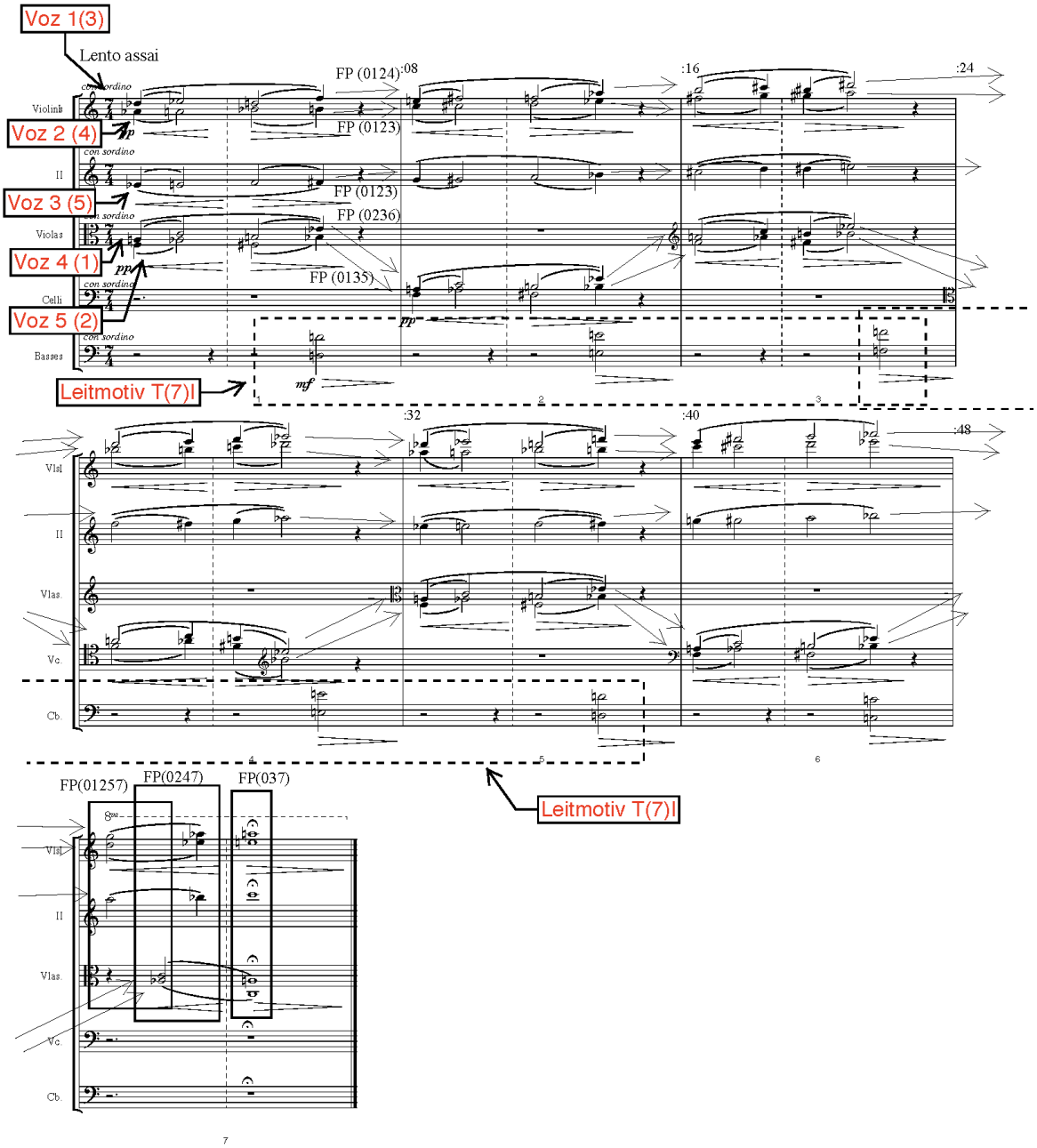


Figura 70 - HERRMANN, B. **Psycho. Cabin 1**. (CD-ROM/Fig.70)

A linha dos baixos é idêntica nos dois *cues,* e os acordes do último compasso também podem ser relacionado por parcimônia dos conjuntos. O primeiro acorde tem FP (01257); o segundo, FP (0247); e o terceiro, FP (037), constitundo assim uma gradativa redução no número de vozes (figura 70). As flechas na fig. 70 indicam o caminho que as vozes percorrem em cada compasso.

Na aplicação de música ao filme, esse *cue* foi editado e os compassos de 1 a 4 foram repetidos como se um *ritornello* fosse adicionado à partitura. Como se trata de edição de áudio posterior à composição, preferimos manter a análise baseada na partitura original, e não em sua disposição final no filme.

4.3.15) The Hill (Cue 35)

Após revistarem o quarto nº 1, Lila insiste em falar com a mãe de Norman. Assim, Sam se propõe a distrair Norman enquanto Lila sobe até a casa dos Bates. Ao entrar no escritório de Norman, Sam dá o sinal para que Lila possa continuar a investigação. O sinal de Sam é a "deixa" para a entrada de *The Hill* (A Colina). A música toma conta da sequência na qual, mais uma vez, não há uma fala sequer.

Com duração de 53" e 28 compassos, *The Hill* descreve a aproximação e a subida de Lila em direção à casa dos Bates. Violas, violoncelos e baixos, por meio da técnica de *Mickey Mousing,* acompanham seus passos nos degraus por meio de um contínuo cromatismo ascendente. Nos violoncelos, nas violas e, posteriormente, nos violinos II temos um ostinato que funciona como acompanhamento da melodia aguda dos primeiros violinos. Nos violinos I e II Herrmann aplicou um cromatismo descendente, que se inicia na região aguda, chegando praticamente à sua região mais grave. Como dissemos, os violinos II se agrupam com os demais naipes a partir do compasso 13, assumindo a ideia presente anteriormente no naipe dos violoncelos e violas.

Sonoramente *The Hill* é um *cue* contínuo, aparentemente sem partes internas. Contudo, a análise horizontal das ideias contidas na partitura fornece um forte ponto estrutural. Os doze primeiros compassos contêm as três ideias presentes, melodia aguda descendente, ostinato e baixos, formando agregados (fig. 72). Nos compassos de 13 até 24 temos novamente o fechamento do ciclo cromático e o aparecimento dos agregados pela segunda vez. Nesse segundo ciclo, Herrmann modificou timbristicamente a sonoridade do *cue*, alterando a articulação das violas de *arco* para *pizzicato*.

Com exceção dos compassos de 25 a 28, todo o *cue* é norteado por um eixo de simetria sobre o trítono [F / B]. Os agregados dos primeiros violinos e dos baixos funcionam como séries dodecafônicas dispostas em ordem cromática contínua. Como aponta Antokoletz (1992, p. 55 e 56), esse tipo de eixo é fruto do princípio de simetria inversional rigorosa[107] em que os conjuntos sobrepostos – em sua forma original e invertida – mantêm sempre a mesma soma de complementação. No caso de *The Hill,* a soma gerada (∑) é sempre 10. Por exemplo: [F]=5 + [F]=5 = ∑10; [E]=4 +[F#]=6 = ∑10; [Eb]=3 + [G]=7 = ∑10 e assim por diante.

A figura 71, abaixo, representa o eixo de simetria do *cue*.

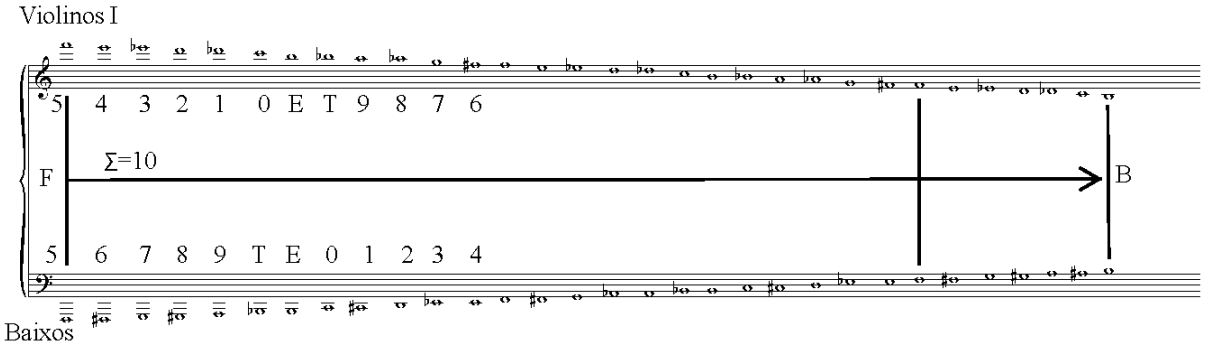


Figura 71 – Eixo de simetria em *The Hill*.

[107] Como aponta o Prof. Rodolfo Coelho de Souza (2009), o conceito de eixos de simetria funcionando como "centros tonais" no contexto atonal revelou-se muito produtivo para a compreensão da poética de diversos compositores da primeira metade do século XX, particularmente Webern e Bartók. Esse conceito foi proposto primeiramente por George Perle e depois levado às últimas consequências por Antokoletz.

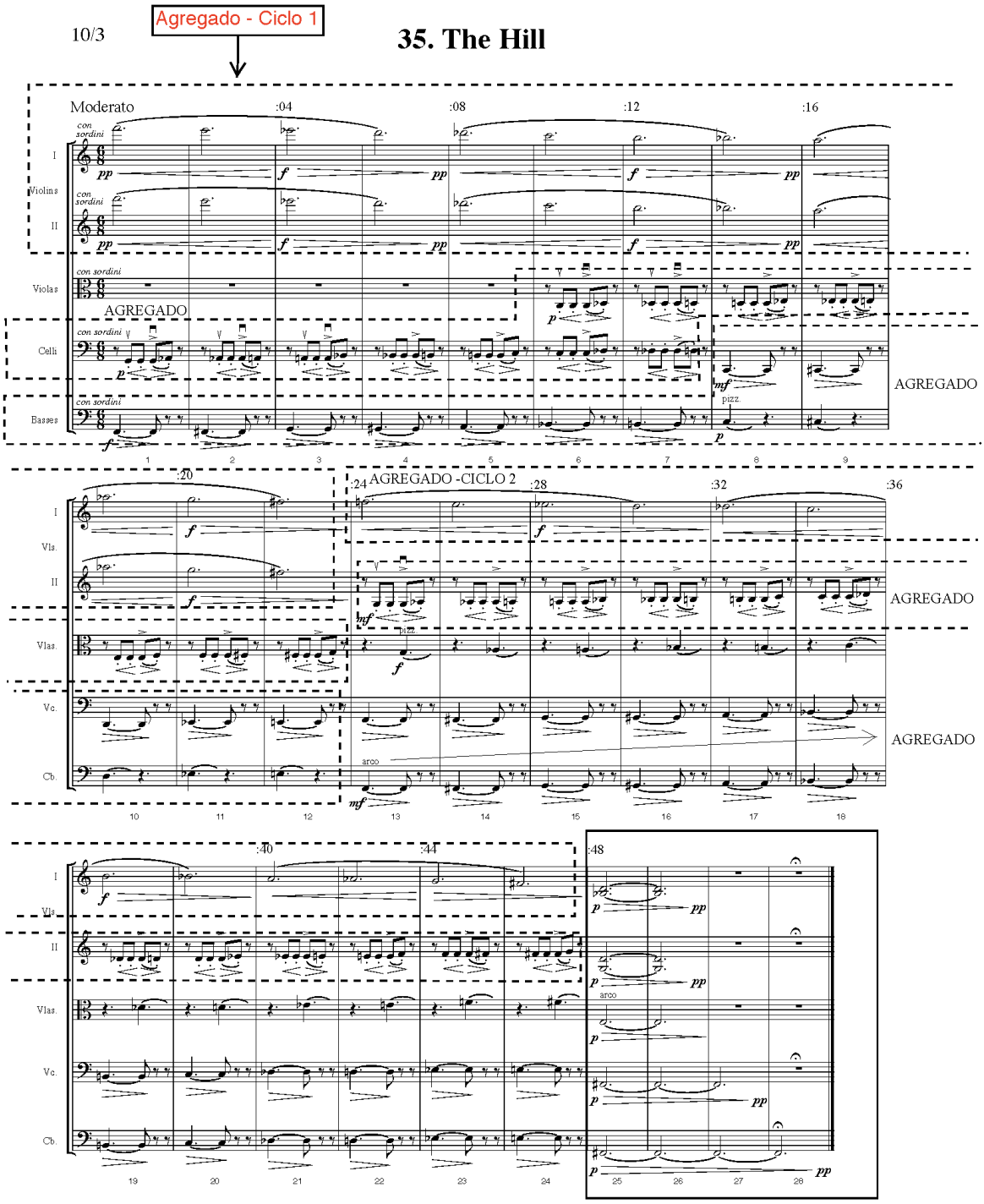


Figura 72 - HERRMANN, B. **Psycho. The Hill**. (CD-ROM/Fig.72)

Por fim, o compasso 25 é o único momento em que ocorre a quebra do cromatismo. Nele, Herrmann criou um acorde estruturado por terças, uma espécie de dominante com nona bemol e décima terceira menor, que tem a função de suspender a música e interromper a movimentação criada desde o seu início. Esse acorde sincroniza-se com a chegada de Lila à porta da casa dos Bates. Conforme Lila abre a porta e entra na casa, esse acorde se desfaz e some com a saída gradativa dos naipes.

4.3.16) The Cellar (Cue 38)

Fotograma 11 – Norman é acuado por Sam em seu escritório.

The Cellar (A Adega) marca um dos momentos de maior tensão na segunda narrativa de *Psycho*. Sam e Norman conversam no escritório. Sam põe Norman contra a parede e o acusa de roubar os quarenta mil dólares que estavam de posse de Marion. Norman desconfia da conversa e fica desesperado ao saber que Lila pode estar dentro de sua casa no alto da colina. Sam tenta impedí-lo de sair da sala e acaba sendo agredido na cabeça, desmaiando imediatamente após o golpe. Esse golpe é o ponto de partida desse *cue* com 1' e 10" de duração. Seus 78 compassos podem ser formalmente divididos em 4 partes.

Os compassos de 1 a 4 são uma introdução em que toda a orquestra toca em uníssono, acentuando o uso do intervalo de semitom bastante presente durante esse *cue*. Esses quatro compassos marcam com tensão o desespero de Norman ao agredir Sam.

Segue então uma grande seção (compassos de 5 a 46) que marca a subida de Norman até a casa. Lila percebe a aproximação de Norman e se esconde nas

escadas que levam ao porão. Enquanto se esconde, Lila vê a porta que acabará conduzindo-a ao encontro de Norma.

Essa seção é composta por uma ideia canônica desenvolvida por meio de três métodos de variação. A ideia principal é intertextualmente relacionada com os compassos de 138 a 155 – somente no naipe dos contrabaixos - do *Scherzo* da *Sinfonietta*. Herrmann extraiu esse trecho linear do *Scherzo* e em *The Cellar* desenvolveu um cânone a quatro vozes. Aqui a análise horizontal parece ser novamente o modelo mais apropriado, pois explica o *modus operandi* do compositor durante praticamente toda a composição.

A primeira voz entra no compasso 5 (naipe dos baixos e violoncelos) com grupos de quatro notas diferentes por compasso. Essa ideia principal se estende até o compasso 23. Em *The Cellar* Herrmann optou por dobrar a atividade rítmica da ideia contida no *Scherzo,* fazendo com que cada colcheia gerasse duas semicolcheias. Essa opção trouxe ao *cue* um caráter mais agitado e muito apropriado à função que a música exerce no contexto da sequência fílmica.

Para uma visualização mais fácil da ideia principal e do restante da análise, forneceremos aqui a sequência numérica que corresponde à sequência de notas utilizadas pelo compositor em grupos de quatro notas. A sequência que compreende os compassos de 5 a 23 possui 76 notas: 7,8,9,T – 2,1,9,T – 8,5,1,2 – 9,8,4,7 – 1,2,5,3 – 4,T,9,2 – 3,4,0,8 – 7,6,1,0 – 6,5,4,3 – 5,4,3,2 – **4,2,1,0** – 2,1,0,E – 1,E,0,T – 0,E,T,9 – 8,7,6,5 – 4,0,1,3 – 2,E,T,0 – 3,2,1,0 – E,T,9,8. Essa sequência de notas difere da ideia presente no *Scherzo* apenas em dois conjuntos. Ela não comporta o conteúdo do compasso 148, notas [E, Eb, D, Db], e altera o conjunto do compasso 149, notas [Eb, D, Db, C]. Essas notas, transformadas em números, fornecem o conjunto [**3,2,1,0]**. Nota-se que na sequência fornecida acima, em negrito, temos o conjunto [4,2,1,0] em vez de [3,2,1,0].

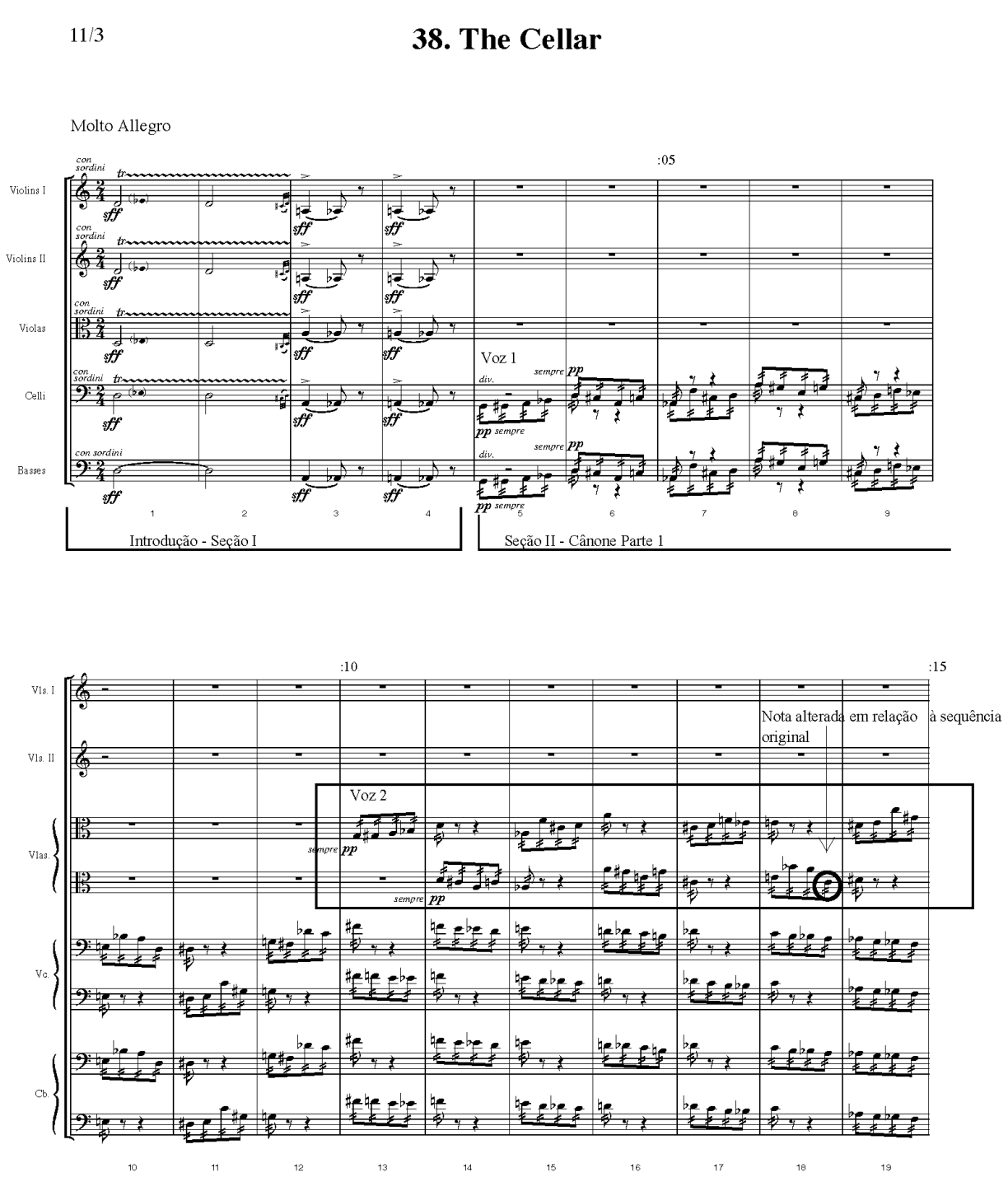


Figura 73 - HERRMANN, B. **Psycho. The Cellar**. p.1. (CD-ROM/Figs.73_74_75_76)

A segunda voz dá continuidade ao cânone com entrada no compasso 13 (naipe das violas). A terceira voz entra no compasso 21 (violinos II), e a quarta voz,

no compasso 28 (violinos I), completando o cânone. Essa quarta voz entra com defasagem de um compasso em relação às vozes anteriores. Existe apenas uma nota alterada em toda a sequência do cânone: naipe das violas, compasso 18, última nota, [C], em vez de [D] – marcada em círculo na figura73.

O **primeiro procedimento de variação** tem início a partir do compasso 24 (baixos e violoncelos) e termina no compasso 46. Herrmann utilizou o trecho inicial da sequência, agrupando as notas de duas em duas por compasso. Temos então a sequência com 16 notas: 7,8 – 9,T – 2,1 – 9,0 – 8,5 – 1,2 – 9,8 – 4,7. No compasso 32, ele iniciou o **segundo procedimento de variação,** passando a agrupá-las de três em três notas, em uma sequência de 24 notas: 7,8,9 – T,2,1 – 9,0,8 – 5,1,2 – 9,8,4 – 7,1,2 – 5,4,3 – T,9,2. E repetiu a sequência uma última vez a partir do compasso 40, agora com apenas 21 notas: 7,8,9 – T,2,1 – 9,0,8 – 5,1,2 – 9,8,4 – 7,1,2 - 5,4,3.

A segunda voz (violas) com esse primeiro procedimento de variação começa no compasso 32. Temos agora duas notas alteradas. No compasso 32 Herrmann trocou a nota [G#] por um [F#] e, no compasso 35, trocou a nota [A] por um [Ab] – marcadas com círculos pontilhados na figura 73. A partir do compasso 40, o compositor começou o agrupamento de três em três notas e aplicou um **terceiro procedimento de variação –** fig. 74. Em vez de simplesmente agrupá-las na sequência original, Herrmann omitiu a primeira nota da sequência original de quatro notas. Dessa forma temos a nova sequência: 8,9,T – 1,9,0 - 5,1,2 – 8,4,7 – 2,5,3 – T,9,2 – **6,9,8**. O final dessa última sequência possui uma alteração significativa: as notas originadas deveriam ser 4,0,8, mas Herrmann optou pelas notas 6,9,8, marcadas acima em negrito no texto. Não há uma explicação para essa troca, porém o conjunto em questão tem FP (013) e se configura como uma T(11)I do *leitmotiv* de Norman.

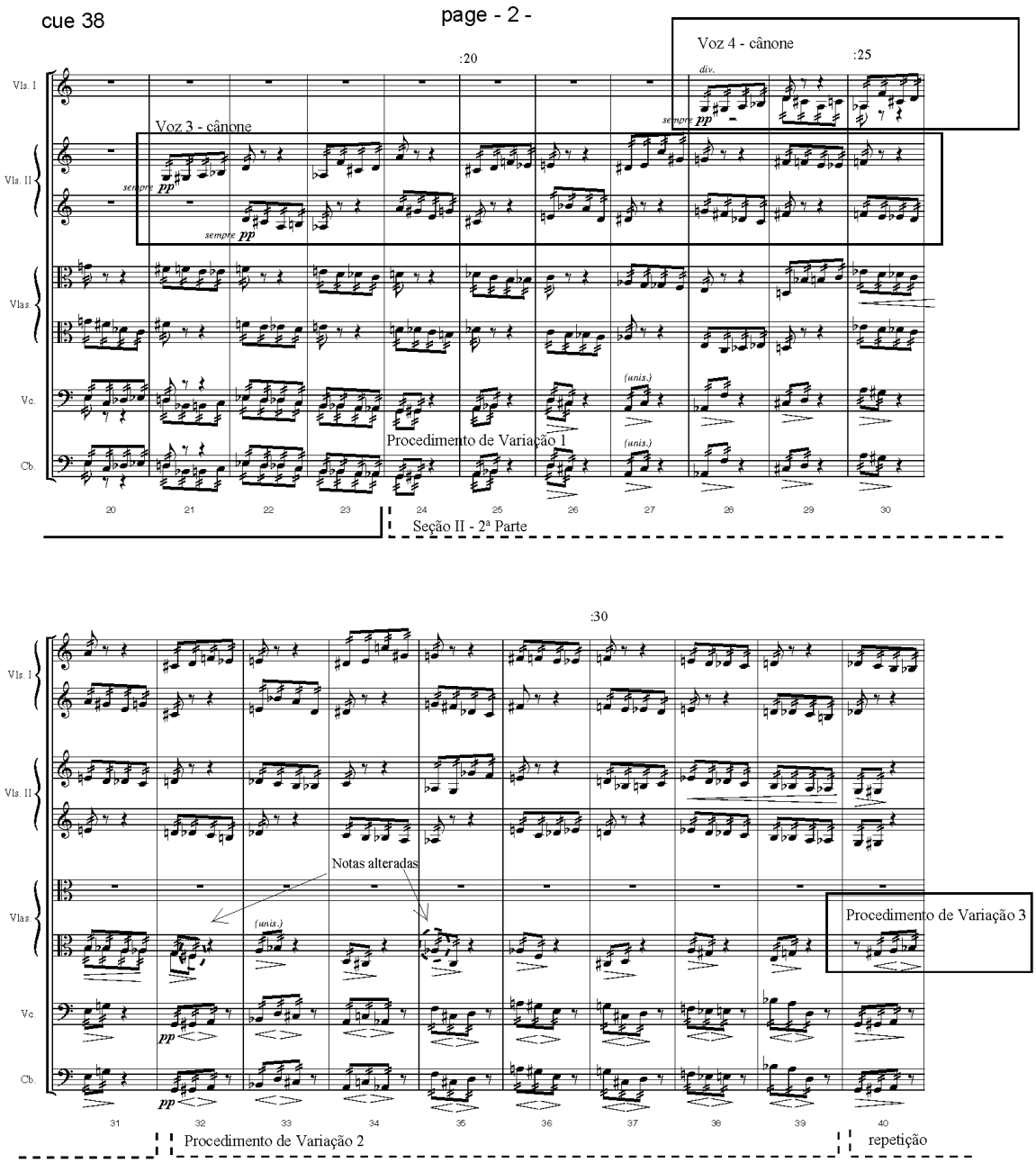


Figura 74 - HERRMANN, B. **Psycho. The Cellar**. p.2. (CD-ROM/Figs.73_74_75_76)

A terceira voz se transforma por meio do segundo procedimento de variação (compasso 40 - violinos II), e a sequência é interrompida em sua 14ª nota (compasso 46), juntamente com o término do primeiro cânone (quarta voz).

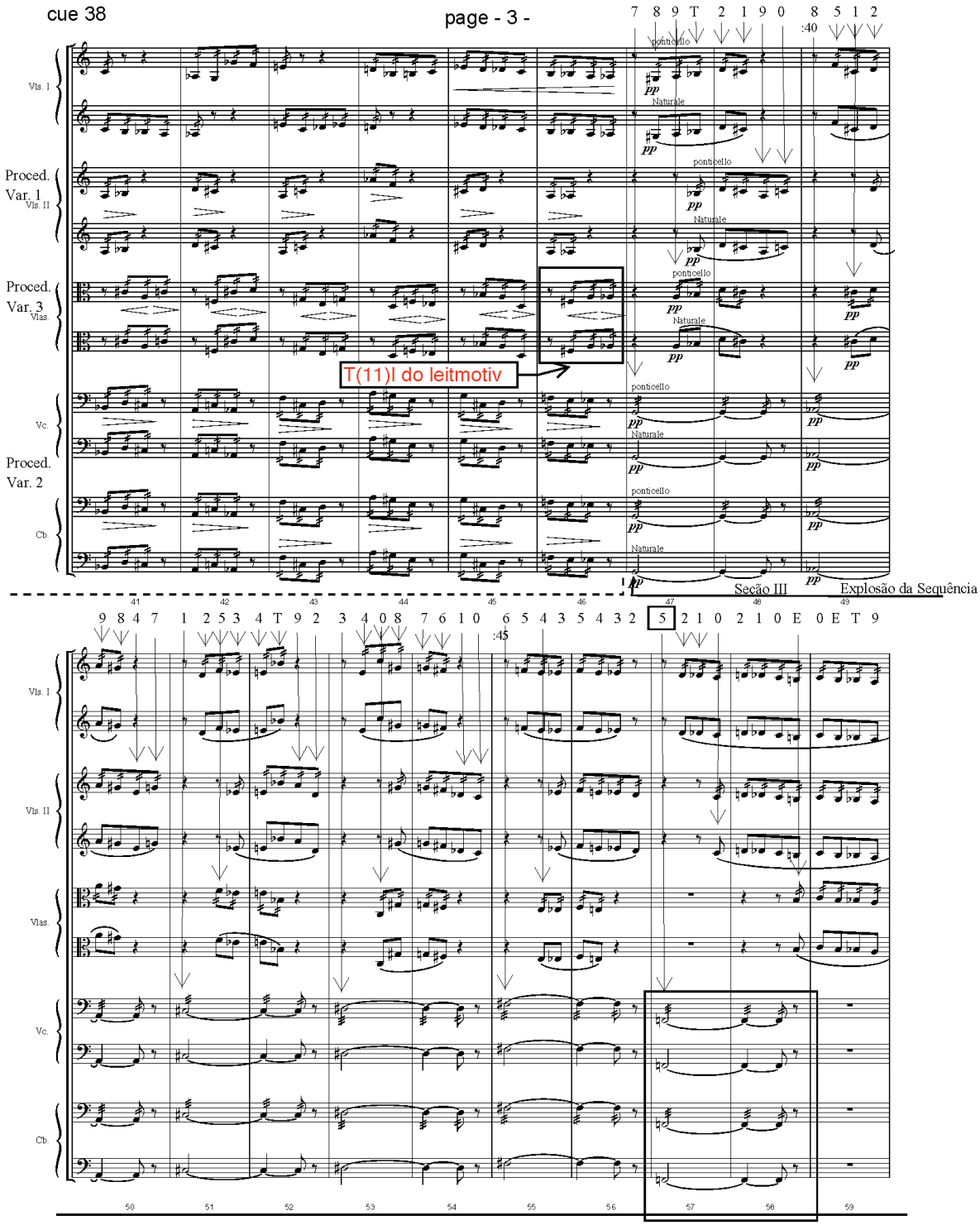


Figura 75- HERRMANN, B. **Psycho. The Cellar**. p.3. (CD-ROM/Figs.73_74_75_76)

A partir do compasso 47 temos a terceira seção do *cue*. Herrmann aplicou um novo procedimento de variação também baseado na sequência original de 76 notas. Violinos I e II alternam grupos de cinco notas, violas trabalham em grupos de

quatro notas, enquanto os violoncelos e baixos sustentam notas longas em *tremolo*. Apesar de toda a movimentação atingida, os compassos de 47 a 60 são, na verdade, uma grande explosão da sequência linear original por todos os naipes. Para demonstrar esse procedimento, marcamos logo acima do naipe dos violinos I toda a sequência numérica. As flechas verticais indicam como Herrmann procedeu a explosão da sequência, distribuindo-a pelos naipes – fig.75. Existem apenas dois momentos em que há modificação em relação à sequência original:

1) Compasso 57 – a primeira nota originalmente seria [E], mas Herrmann optou por [F];
2) Compasso 59 – Herrmann omitiu o grupo de quatro notas [Db,C,B,Bb] – sequência [1,0,E,T] -, optando pela sequência seguinte – [0,E,T,9].

A partir do compasso 60, o compositor voltou a lidar com agrupamentos de quatro notas, utilizando ordenações presentes na sequência original e que formam agregados com os doze sons. Dessa forma, ele procedeu à liquidação da seção que se encerra no compasso 67. O cromatismo descendente marca a descida de Lila ao porão da casa, onde finalmente a personagem encontra a mãe de Norman de costas, olhando para a parede.

A quarta e última seção desse *cue* é formada por uma sobreposição de notas longas que formam uma pirâmide sonora ascendente com 11 compassos. Enquanto os sons se sobrepõem em direção aos registros mais agudos, Lila se aproxima de Norma e a toca. Nesse momento o corpo de Norma gira na cadeira, e a revelação vem à tona: Norman guardava o cadáver de sua mãe havia muito tempo.

Essa pirâmide pode ser dividida em três conjuntos menores. Aparentemente Herrmann usou aqui a sobreposição de duas coleções sonoras distintas. A primeira está representada por uma das três tríades que formam a escala de tons inteiros. O acorde é formado pelas notas [Db, F, A] tem FN (1,5,9) e possui como característica inerente a susperposição de dois intervalos de terças maiores. A segunda coleção – escala octatônica – é representada pelo acorde com as notas [E, G, C#] que tem FN (1,4,7). A terceira formação repete as notas do primeiro conjunto e consequentemente retoma a sonoridade da primeira coleção – fig. 76.

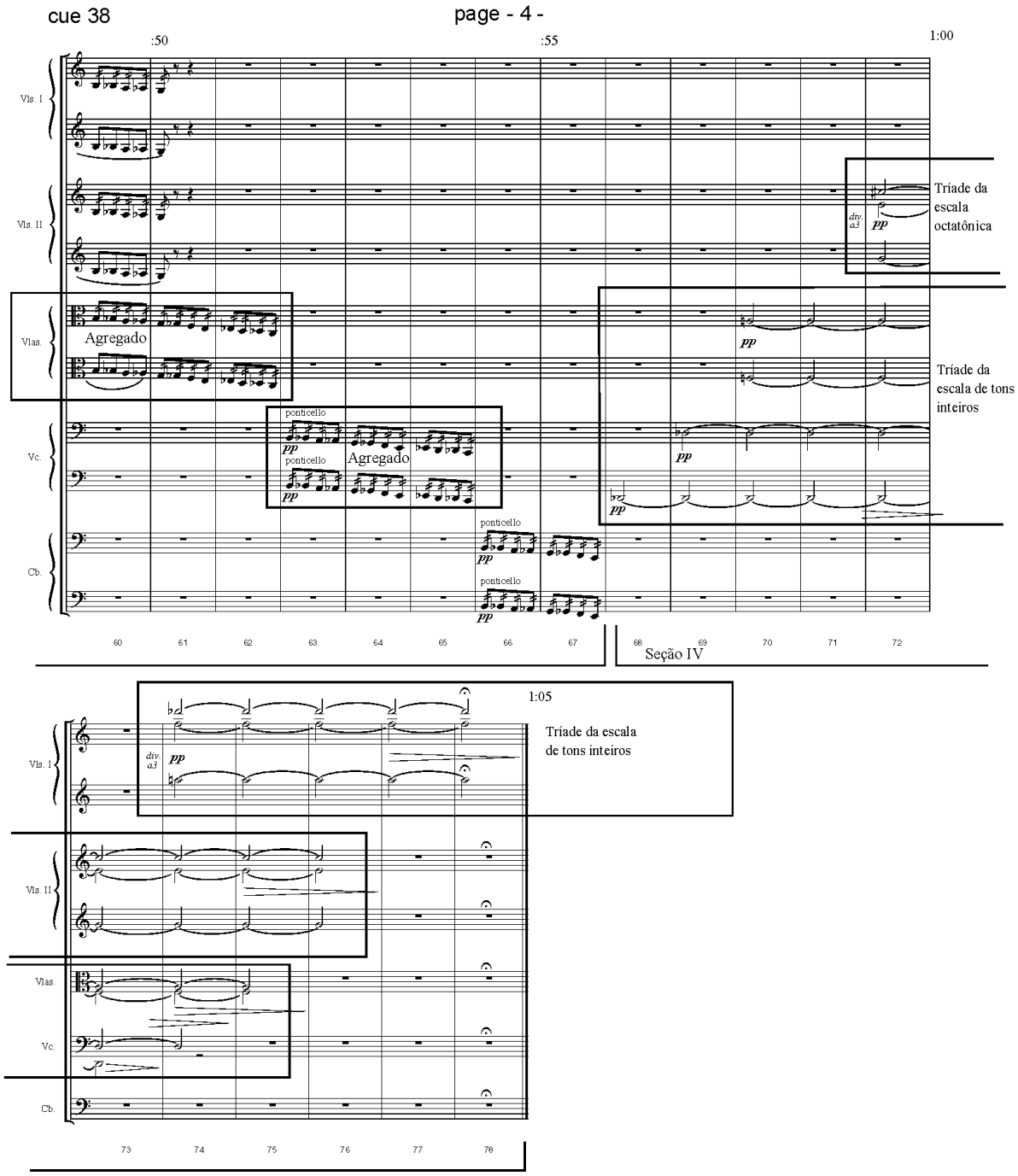


Figura 76 - HERRMANN, B. **Psycho. The Cellar**. p.4. (CD-ROM/Figs.73_74_75_76)

4.3.17) Discovery (Cue 39)

Discovery (Descoberta) foi apenas parcialmente utilizada no filme *Psycho*. O *cue* inteiro está intertextualmente relacionado com o *Scherzo* (compassos de 64 a 68) e com Variations (compassos de 57 a 67) da *Sinfonietta*. Herrmann aplicou pequenas alterações ao naipe dos violoncelos e baixos (compassos de 19 a 25 do *cue*). Portanto, a última sequência presente neste trabalho já teve seu conteúdo musical analisado no capítulo 3.3.3.1 e 3.3.3.3.

Fotograma 12 – Lila (Vera Miles) encontra Norma na adega.

Os únicos compassos desse *cue* realmente utilizados foram os compassos de 26 a 40. Eles foram editados e colados a um trecho já conhecidos por nós, uma reutilização dos compassos de 9 a 24 de *The Murder*[108]. Como dissemos no item 3.3.3.3, o conjunto formado pela sobreposição dos conjuntos cromáticos de seis notas revela que Herrmann trabalhou a sonoridade FP (0134). Aqui em *Discovery*, o compositor adicionou notas longas nos violoncelos e baixos, enfatizando a relação de semitom já apontada por Fred Steiner em vários *cues* de *Psycho* – fig. 77. Por este *cue* não ter sido utilizado da forma que Herrmann o concebeu, e sim como uma colagem[109], torna-se muito difícil demonstrar uma

[108] Importante ressaltar que a opção pela reutilização dos compassos de 9 a 24 de *The Murder* torna-se um forte elemento de coerência na narrativa de *Psycho*. Essa reutilização resgata o elemento "surpresa" contido no assassinato de Marion (término da primeira narrativa do filme), revelando também de forma surpreendente o verdadeiro culpado por todos os crimes cometidos (término da segunda narrativa do filme).

[109] É possível uma abordagem mais atual proveniente dos estudos de objetos sonoros da música eletroacústica. Silvio Ferraz traz em seu artigo "Composição por personagens: a escrita de Casa Tomada e Casa Vazia" o conceito de personagens-objetos como elementos passíveis de novas conexões no espaço–tempo e o aplica até mesmo na peça *Voiles* (do livro I de Prelúdios de Debussy). Ferraz aponta que Debussy não constrói sua composição a partir de um tema, como era habitualmente desenvolvido na música ocidental do século XIX, mas pelo contraste entre os personagens – aqui entendidos como ideias músicais – e pela expansão e contração desses personagens. Assim, torna-se possível pensar esse determinado *cue* de *Psycho* como uma colagem de ideias musicais que, mesmo estando imersas em uma mesma escrita – nesse caso, a atonal –, geram novas conexões não analisáveis nos moldes tradicionais de desenvolvimento da música ocidental, mas sim como objetos independentes que se contrapõem durante a composição. Outro fator a ser levado em consideração foi o surgimento da gravação e com ela a possibilidade de edição

relação direta desse pequeno trecho com o restante do *cue* anterior[110]. Em *Psycho*, esse pequeno trecho encerra a cena do ataque frustrado de Norman à Lila. Os conjuntos cromáticos soam enquanto temos um close da caveira de Norma.

A relação de intertextualidade entre trechos como esse e sua origem proveniente da *Sinfonietta* tornam-se de vital importância, pois evitam equívocos, como, por exemplo, a afirmação feita por Stephen Husarik de que esses conjuntos cromáticos de seis notas seriam uma transformação do tema contido no primeiro *cue* de *Psycho*: *Prelude* (compassos de 37 a 44). Apesar dessa relação ser plausível, Husarik inverte seu sentido ao afimar que as primeiras notas de cada conjunto no naipe dos primeiros violinos são relacionadas a partir das cinco primeiras notas do citado tema[111]. Essa relação só seria possível se presumissemos que Herrmann compôs o tema presente nos compassos de 37 a 44 do *Prelude* de *Psycho,* extraindo cada uma dessas primeiras notas a partir do trecho reutilzado do *Scherzo* da *Sinfonietta,* mas jamais em sentido inverso.

---

do material musical, fato que historicamente propiciou a manipulação e o controle do conteúdo sonoro (objetos sonoros) por parte dos compositores. Se por um lado a edição tornou possível aos compositores eruditos a manipulação do som gravado, por outro se traduziu em uma perda de controle por parte dos compositores do meio cinematográfico, já que nem sempre sua presença era possível durante a edição final da trilha sonora.

[110] Mesmo pensando na origem do material utilizado em *Discovery*, esse já é uma colagem da VII variação de Variations e do pequeno trecho do *Scherzo*.

[111] A afirmação consta no artigo "Transformation of "The Psycho Theme" in Bernard Herrmann's music for Psycho. **Interdisciplinary Humanities, Music in Context,** Vol. 26.2, p. 144 – 158, Outono 2009**.** Disponível em: http://www.h-e-r-a.org/IH/IH_Fall_2009.htm.

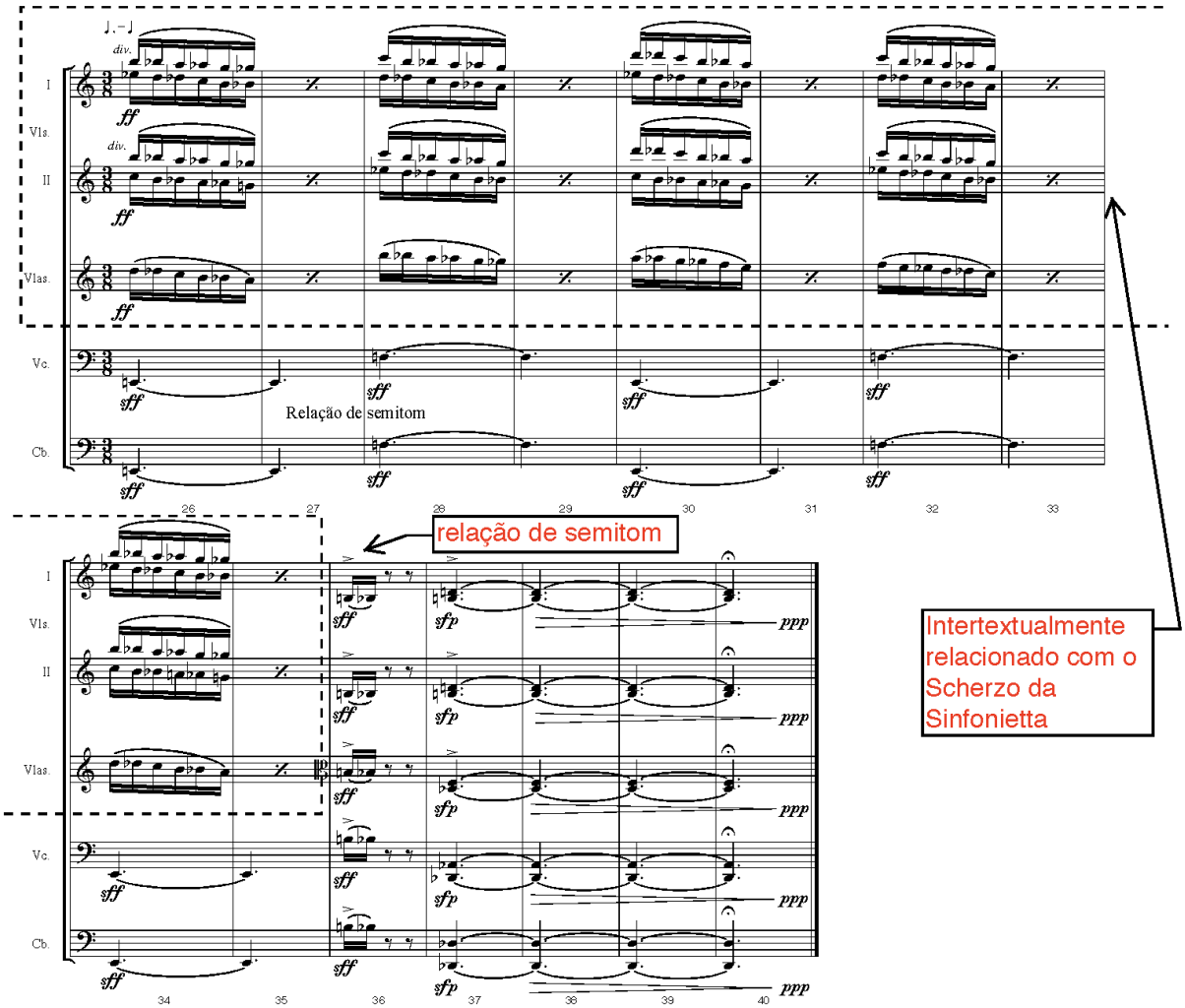


Figura 77 - HERRMANN, B. **Psycho. Discovery**. Compassos de 26 a 40. (CD-ROM/Fig.77)

PARTE D

CAPÍTULO 5

Interações e Intersecções entre os Domínios da Música de Concerto e da Música de Cinema.

5.1) Música para o cinema: a música discreta

Muito já se discutiu sobre a questão da música como linguagem. Apesar do aparente consenso dos autores em negar à música o "status" de linguagem, também não há quem negue a existência de aspectos semelhantes entre a primeira e a segunda. Como Adorno (2006, p. 255 e seq.) aponta em seu "Fragmento sobre música y lenguaje"[112], além da utilização de uma série de termos, como idioma e entonação – e aqui poderíamos adicionar: frase, semi-frase, período, pergunta, resposta, etc. -, "a música assemelha-se à linguagem na qualidade de sequência temporal de sons articulados, que são mais que meros sons. Eles dizem algo, frequentemente algo humano".[113] O mesmo autor também atribui semelhanças ao modo de estruturação, de organização - no caso da música, a organização dos sons; e no caso da linguagem, a dos fonemas. Apesar da equiparação dos sons musicais aos fonemas, Adorno faz uma importante distinção: a música aponta para uma linguagem provida de intenção intermitente que lhe é essencial, ou seja, ela (música)

---

[112] Utilizamos a tradução de Manuel Dourado Bastos, presente na revista Trans/Form/Ação vol.31 nº. 2, Marília, 2008.

[113] Es semejante al lenguaje en cuanto secuencia de sonidos articulados que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano.

"[…] reiteradamente indica que significa algo de maneira determinada. Apenas a intenção está sempre simultaneamente oculta".[114]

Dotada dessa "intenção oculta", a música interage com as mais diversas expressões artísticas, alcançando novos patamares de significação. Encontramos em Carrasco (1998, p. 23) um elucidativo trecho sobre a significação musical observada sob a ótica da associação da música com a imagem:

> Ao longo da história, a questão da significação musical foi interpretada de muitas maneiras, quase sempre pela via da associação. Associar a significação da música com imagens, por exemplo, é algo que é feito com uma certa frequência.[…]Contudo, dizer que determinada passagem musical nos remete a uma determinada imagem ainda não é algo preciso […] Dizer que essa passagem musical nos provoca uma determinada sensação, ou resposta emocional, é um pouco mais próximo da experiência de ouvir música, mas, ainda assim, é algo subjetivo e também varia em função de diversos fatores: grupo sóciocultural, predisposição individual, etc. Mas é indiscutível que o ato de ouvir e fazer música seja uma experiência significativa, por mais que seja subjetivo o seu significado, caso contrário; não seria algo tão comum e tão necessário.

É justamente a intenção oculta vislumbrada por Adorno que possibilita à música a faculdade de associar-se às outras expressões artísticas e, além disso, provocar respostas emocionais no ouvinte ou no espectador, no caso do cinema, mesmo que essas respostas sejam subjetivas e não totalmente uniformes.

Partindo dessa premissa, Carrasco (1998, p. 23) aprofunda seus conceitos sobre associação no sentido da criação de uma nova poética, aqui exemplificados pela interação entre música e texto:

> Quando a música se associa a outra linguagem, ocorre uma interação significativa. […] a interação entre as linguagens estabelece novos limites significativos para ambas, ou seja, surge uma nova poética, que é resultante dessa combinação e que, portanto, possui convenções próprias, diferentes das convenções que regem uma ou outra individualmente. Em princípio, uma música pode receber qualquer texto, assim como qualquer texto pode ser musicado, porém a obra artística que surge dessa combinação é única.

---

[114] […] muestra lo que denota y lo determina. Sólo que la intención siempre está al mismo tiempo velada.

E, nesse mesmo sentido, porém sob a ótica de como os objetos (óptico/imagem e acústico/som) são transformados em signos e utilizados pelo cinema, Jakobson (1970) atribui à música a finalidade de ocupar o espaço deixado pela ausência do objeto acústico (no caso do cinema mudo) e aponta uma interessante citação que vem ao encontro do pensamento de Carrasco: "Qualquer música poderá harmonizar-se[115] com qualquer cena" (Bela Balázs, apud Jakobson, 1970, p. 158). Ora, assim como na associação de texto e música, podemos associar qualquer música a qualquer imagem. No entanto, cada combinação fornece um resultado diferente e único, passível de avaliações subjetivas. A história do cinema nos revela que a música composta especificamente para o filme proporciona um maior controle do resultado almejado pelo diretor, um resultado mais objetivo sob o ponto de vista de sua intenção. É claro que essa intenção pode ser expressa pela aplicação de música já existente - e inúmeros são os exemplos na história do cinema -, mas esse posicionamento exige uma árdua pesquisa na busca de uma música que proporcione o resultado pretendido pelo diretor, o que é muito diferente de simplesmente aplicar qualquer música.

Ainda nesse mesmo parágrafo, Jakobson aponta outra característica intrínsica da música de cinema: a percepção que temos de sua ausência e o fato de que não prestamos atenção à sua presença, o que torna essa música predestinada a não ser ouvida. E, por fim, voltamos a Adorno (1981), que há muito já dizia que a música de cinema não poderia se levar a sério, não poderia perder-se em si mesma, como a música autônoma; consequentemente, não poderia ser ouvida com atenção. Não por que seja superficial, mas sim porque renuncia à exigência de estar presente em prol de uma função maior na narrativa cinematográfica: a de converter-se em um fenômeno capaz de atribuir à imagem a dimensão de profundidade que lhe falta.

[115] Harmonizar tem aqui apenas o sentido de aplicar e não necessariamente de equilíbrio.

5.2) Função e aspectos narrativos da música no cinema

> "A composer can do no more than make potent through music the film's dramatic and emotional value."
>
> **Aaron Copland**

Nesta parte do trabalho iniciamos nossas pesquisas relacionadas à articulação da música em relação à narrativa cinematográfica e à intersecção de elementos com ênfase na forma entre os domínios musicais erudito e cinematográfico. Apenas neste último capítulo abordaremos questões de ordem geral relativas à função da música e sua interação com a narrativa cinematográfica e à problemática da forma musical no cinema.

Para entendermos de que maneira a música especificamente composta ou até mesmo uma música simplesmente aplicada opera em um filme, necessitamos conhecer a sua função no contexto cinematográfico e como essa música participa da articulação dos aspectos narrativos do filme. Nesse sentido, encontramos em Carrasco (1998, p. 151):

> [...] A música inseriu-se definitivamente na dramaturgia e no modo narrativo do cinema, tornando-se fator imprescindível à construção fílmica.
>
> A música, associada às imagens em movimento e às múltiplas relações que se estabelcem entre elas, confere ao filme uma dimensão poética que o simples registro realista da imagem jamais poderia atingir. Essa característica permanecerá por toda a história do cinema: a música é uma convenção da poética cinematográfica.

A música cinematográfica possui um papel que vai muito além de um "pano de fundo". Seria ingenuidade pensar na música como um mero elemento que apenas fornece sustentação para outra atividade artística. Assim como no caso do cinema, também no melodrama, na ópera e no balé – todas essas, artes que envolvem a música –, a música possui uma função dramática que opera na esfera da narrativa.

Antes de iniciarmos nossa incursão pelas principais e talvez mais básicas funções que a música tem capacidade de assumir no contexto cinematográfico, cabe um posicionamento e uma explicação em relação ao tipo de abordagem que faremos.

Em “Trilha Musical – Música e Articulação Fílmica”, dissertação de mestrado do Prof. Dr. Claudiney Carrasco, ele fez uma crítica[116] a diversos trabalhos que procuraram apontar funções que a música passou a exercer no contexto cinematográfico, estabelecendo categorias que permitiam classificar uma determinda passagem da trilha musical de um filme. Para Carrasco, esses trabalhos possuem uma abordagem quase que exclusiva sob a ótica musical e muito pouco sob a ótica cinematográfica.

Em nosso entendimento, esses trabalhos são, como a grande maioria das teorias, formulados a partir da observação de fatos e ocorrências. A partir da análise crítica da produção de música para o cinema, ou seja, de exemplos materializados e recorrentes no meio cinematográfico, torna-se possível criar diretrizes básicas que obviamente não exaurem as possibilidades de interação e articulação entre música e imagem, mas são capazes de fornecer tanto a músicos como a cineastas uma mesma “língua”, um canal para que possam dialogar sobre os objetivos que o compositor deverá ter em mente quando iniciar sua criação musical. Como veremos adiante, para o apontamento dessas funções os autores não utilizam termos técnicos ou específicos de música, sendo justamente esse o ponto mais valioso de sua terminologia. Sem sombra de dúvida, essas funções atribuídas à música só se materializam no contexto do filme devido à sua articulação com a narrativa cinematográfica, proposição essa que permeia todo o restante do trabalho de Carrasco. Uma vez não sintonizadas com a narrativa, essas músicas não cumprem sua função e, dessa maneira, pouco significado podem adquirir. Contudo, ao nosso ver, é por meio dessas funções que o cineasta pode transmitir ao compositor suas intenções. E, a partir desse ponto, cabe única e exclusivamente ao músico a “arte” de transformar essas potenciais articulações em música propriamente dita, uma

[116] Para um aprofundamento no posicionamento de Carrasco: Trilha Musical – Música e Articulação Fílmica (1993, p. 90 e seq).

música que estará sempre trabalhando em prol da narrativa cinematográfica, seja em uma determinada passagem ou em dezenas de pontos durante todo o filme.

Posta a questão, passamos ao rol de funções básicas encontradas na literatura sobre o assunto.

As primeiras ideias acerca da função da música no cinema podem ser encontradas em London[117] (1936 apud Predergast, 1992, p. 27):

> London vai além, dizendo que a música em um filme com som tem uma variedade de funções, incluindo a conexão de seções de diálogos sem adjacências, com o sentido de "estabelecer associações entre ideias e sustentar desenvolvimento de pensamentos (i.e., linhas de raciocínio). Além de tudo isso, ela tem de intensificar a incidência de clímax e preparar futuras ações dramáticas.[118]

Portanto, foram necessários apenas quarenta anos para que fossem teorizadas as primeiras funções da música. Assim, a conexão entre partes estruturais do filme, bem como a associação de ideias, já eram funções da música, mesmo quando ela era apenas aplicada ao filme. Com o desenvolvimento do cinema, a necessidade de maior sincronismo entre imagem e música criou uma demanda cada vez maior por música especificamente composta. O aumento de intensidade da música no clímax e a preparação de futuras ações dramáticas apontadas por London passaram a ser cada vez mais precisos e controlados, uma vez que, ao ser composta, a música se moldava aos tempos das imagens filmadas. Adorno; Eisler (1981, p.136 e seq.) descrevem com propriedade as consequências dessas exigências: "A sincronização é um elemento fundamental: deve interpretar a música em função de determinados pontos, e as relações da imagem e da música devem coincidir temporalmente até mesmo nos mínimos detalhes".[119] E, mais à frente:

---

[117] London, K. Film Music. Faber & Faber. London. 1936.

[118] London goes on to say that the music in a sound film has a variety of functions, including the connecting of dialogues sections without friction in order to "establish associations of ideias and carry on developments of thought; and, over and above all this, it has to intensify the incidence of climax and prepare for further dramatic action.

[119] "La sincronización es el elemento fundamental: hay que interpretar la música en función de determinados puntos y las relaciones de la imagem y de la música deben coincidir temporalmente hasta en los más mínimos detalhes.

> […] O que realmente importa é a extrema precisão da construção musical, tanto nos detalhes como no conjunto. A música deve ser elaborada como um mecanismo de relógio: a arte do compositor consiste em reunir em uma forma global, musicalmente válida, toda uma série de pequenos detalhes, muitas vezes divergentes.[120]

Como foi apontado por Adorno e Eisler, a música passou não apenas a ocupar com perfeição o espaço de cada sequência, mas também a destacar momentos internos. Assim, cenas específicas que necessitavam de ênfase podiam ser realçadas.

Outra função que a música pode exercer no contexto cinematográfico foi apontada pelo compositor britânico William Alwyn em seu ensaio intitulado: "*William Alwyn on the Aesthetics of Scoring Pictures*", que está presente no livro de Tony Thomas. Para Alwyn, a música é responsável pela criação de uma "atmosfera", determinado estado de espírito que adiciona à cena um plano emocional num nível mais profundo, além do plano que a imagem pode expressar. Em "*Unheard Melodies*", Gorbman fundamenta essa capacidade por meio da utilização não só de códigos musicais puros, como também de códigos culturais e cinematográficos. No caso dos códigos cinematográficos, para Gorbman a música é codificada pelo próprio contexto do filme e assume significado em virtude da sua inserção nele. O uso de motivos musicais, temas e *leitmotivs* – estes criados pelo compositor Richard Wagner no século XIX – podem ser associáveis a caracteres, lugares, situações ou emoções.

Gorbman também compartilha da ideia exposta por Alwyn: "A possibilidade que a música tem de expressar sentimentos e aumentar o que denomina de representação externa". Essa representação externa se equipara à chamada "atmosfera" de Alwyn, ou seja, pode ser entendida como um determinado estado de espírito, de ânimo, capaz de traduzir sentimentos, como humor, medo, tristeza, amor e tantos outros. No entanto, Alwyn adverte que o uso indiscriminado da música durante um filme concorre para a perda de impacto e poder de ênfase de que ela é possuidora. Assim, o silêncio passa a ser também uma poderosa ferramenta, pois

---

[120] […]Lo que principalmente importa es la extremada precisión de la construccíon musical, tanto en los detalles como en el conjunto. La música ha de estar elaborada como un mecanismo de relojería: el arte del compositor consiste en reunir en una forma global, musicalmente válida, toda una serie de detalles pequeños y a menudo divergentes.

delimita e ao mesmo tempo separa as músicas e suas respectivas “atmosferas”. Nesse sentido, Manvell; Huntley também discorrem sobre a questão, alegando que quanto mais rarefeito for o uso da música no filme, maior o efeito dramático que ela pode alcançar. Após praticamente todo o século XX, e agora dotado de uma visão panorâmica sobre esse assunto, encontramos em Carrasco (1998, p. 231) uma síntese sobre o curso do silêncio na música para o cinema:

> Assim, o caminho da música no cinema, começando pelo período mudo até a maturidade do cinema sonoro, apresenta um movimento no sentido de redução da quantidade de música e, consequentemente, de maior preocupação com a expressividade dessa música. Em uma situação em que as intervenções musicais ocorrem em menor quantidade, o impacto de cada uma dessas intervenções é muito maior e isso pode ser canalizado no sentido de se obter maior expressividade audiovisual em cada um desses momentos. A música no cinema caminhou no sentido da redução, e não do acúmulo.

Esse “Princípio da Economia” é, sem dúvida, um ponto crucial para o compositor da trilha sonora de um filme. Ao lado do diretor do filme, ele deve demarcar o espaço da música e, a partir disso, decidir como ela será construída para exercer suas funções na narrativa.

Dando sequência à busca da compreensão das funções da música num filme, chegamos a um de seus aspectos estéticos mais importantes: a capacidade de fornecer de antemão ao público características psicológicas dos personagens que a imagem não pode ou ainda não quer mostrar. Vários autores convergem no sentido de atribuir a essa função musical um valor crucial no filme. Copland[121] (1949 apud Predergast, 1992, p. 216) define essa função como: “Música pode ser usada para sublinhar ou criar refinamentos psicológicos – pensamentos não ditos por um personagem ou implicações não visualizadas em uma situação.”[122] Nesse mesmo sentido, Manvell; Huntley também entendem que a música frequentemente expressa emoções que o homem não pode revelar diretamente por meio de discursos e ações.

---

[121] COPLAND, Aaron. “Tip to Moviegoers: Take off Those Ear-Muffs,” The New York Times, November 6, 1949, sec. 6, p. 28.

[122] “Music can be used to underline or create psychological refinements – the unspoken thoughts of a character or the unseen implications of a situation.”

Quando utilizada dessa maneira, a música passa a tomar o seu lugar na estrutura dramática do filme, ajudando também na construção do caráter dos personagens. Regra geral, ela fornece ao espectador elementos essenciais que não poderiam ser externados por ações dos personagens, uma vez que precisam estar interiorizados para que a narrativa possa ser prolongada, criando consequentemente um aprofundamento do drama.

Alwyn também cita essa função, atribuindo à música a capacidade de retratar algo que está acontecendo na mente do ator e que não pode ser atingido apenas por sua atuação. Ao explorar o universo psicológico e procurar externar os pensamentos dos atores em determinada cena, a música pode criar associações de ordem psicológica, utilizando motivos, temas ou *leitmotivs*. Por exemplo, no filme "Guerra nas Estrelas" - Episódio V - "O Império Contra-Ataca", o compositor John Williams utiliza um tema de amor para retratar o envolvimento dos personagens Hans Solo e princesa Leia. Mais à frente, esse mesmo tema é reutilizado quando Solo, após ser capturado pelo caçador de recompensas, Boba Fett, é levado a uma câmara de congelamento. Nessa sequência, a música adquire a função de nos informar o que se passa pelas mentes de Solo e Leia no momento em que Solo é congelado para ser futuramente entregue ao temido Jabba. O tema é reexposto em uma região grave, quase como uma marcha fúnebre, e a música conquista uma dupla comunicação na narrativa. Além de expressar o vínculo afetivo entre os dois personagens, ela também põe em xeque o seu futuro, pois aponta para o iminente risco de morte de Hans Solo.

Fotograma 13 – Han Solo é congelado em Guerra nas Estrelas – Episódio V - O Império Contra-Ataca.

Carrasco (1993, p. 139) aborda essa capacidade pela via da ação dramática[123]. Para esse autor, a música possibilita ao narrador aumentar o grau de informação de determinada seção do filme, oferecendo sugestões de caráter mais

[123] Para um aprofundamento sobre o cunho épico e dramático do cinema, ver Carrasco (1993, p. 101 e seq.)

subjetivo, tal como, por exemplo, a condição emocional de um determinado personagem ou situação. E vai além, dizendo:

> Ela também permite que o narrador se insira na narrativa, estabelecendo comentários, reiterando ou contradizendo a informação que é dada pelas imagens, criando assim novas possibilidades narrativas. Em muitos casos, o esforço para se obter o mesmo resultado sem o auxílio da linguagem musical seria muito grande. A música permite que tudo isso seja feito de modo bastante sintético, pois ela tem o poder de incitar uma resposta emocional imediata, sem exigir que o narrador se insira verbalmente no filme.

Assim como nos apontamentos citados acima, encontramos a abordagem do compositor norte-americano, Bernard Herrmann (1973 apud Smith, 2002, p. 358 e seq.)[124]:

> O que quer que a música possa fazer em um filme, é algo místico. A câmera pode fazer somente um tanto; os atores podem fazer somente um tanto; o diretor pode fazer somente um tanto, mas a música pode dizer o que as pessoas estão pensando e sentindo, e essa é a verdadeira função da música.[125]

Além de reiterar a opinião deles quanto à capacidade de expressão de sentimentos e de pensamentos dos personagens do filme por parte da música, Bernard Herrmann aponta também para a capacidade que a música tem de influir na nossa percepção de tempo:

> Lembre-se também, sempre falando da música no cinema, que o ouvido ilude os olhos a respeito do que está vendo. Ele muda os valores de tempo. O que você acha que é longo, pode ter apenas quatro segundos; o que você pensava que era muito curto, pode ser bastante longo. Aqui não há nenhuma regra, mas a música tem essa qualidade misteriosa. Ela também tem a qualidade de dar importância a um trecho comum do filme.[126]

---

[124] HERRMANN, B. Symposium on the Function of Sound and Music in Film. Eastman College. 1973.

[125] Whatever music can do in a film is something mystical. The camera can only do so much; the actors can only do so much; the director can only do so much. But the music can tell you what people are thinking and feeling, and that is the real function of music.

[126] Remember also, whenever speaking of music in the cinema, that the ear deludes the eyes as to what it is seeing. It changes time values. What you think is long may be only four seconds, and what you thought was very short may be quite long. Here's no rule, but music has this mysterious quality. It also has a quality of giving shape to a mundane stretch of film.[…]

Assim, essa função não trabalha na esfera psicológica dos personagens, mas no âmbito psicológico do público; não no tempo cronológico, mas no tempo denominado psicológico. Carrasco (1993, p. 146) também discorre sobre essa específica função, dizendo que a música é extremamente útil no que diz respeito à manipulação desse aspecto psicológico da percepção temporal. Para ele, andamentos lentos e pouca atividade rítmica tendem a criar uma sensação de que o relógio foi retardado. Os andamentos acelerados e uma grande quantidade de atividade rítmica interferem na percepção temporal, criando um sentido de premência, agitação, stress, que normalmente cria a ilusão de que o tempo se passa mais rapidamente.

Seguindo adiante na análise das funções da música cinematográfica, encontramos em Manvell; Huntley uma outra função: a capacidade que ela tem de ajudar uma imagem a definir lugares onde a história se desenvolve. Uma música que usa escalas pentatônicas associadas a instrumentos orientais típicos, como o koto e a flauta shakuhachi, por exemplo, remete-nos rapidamente a um local existente no Japão. Quanto a esse aspecto, Manvell e Huntley apontam para a importância da música folclórica. Essa música, que tem como principal característica suas profundas raízes na tradição dos povos, acaba por ser um eficaz elemento de identificação na linguagem cinematográfica. Estilos específicos, notoriamente relacionados a determinados países e lugares, também têm essa capacidade. O *Bebop* – tipo de jazz nascido nos EUA durante a década de 30 - é um estilo sabidamente ligado a áreas urbanas do país onde foi criado. Além disso, suas raízes e sua criação têm fortes laços com a população afro-americana.

Manvell; Huntley também abordam mais uma das funções da música cinematográfica: criar uma atmosfera antiga e situar a narrativa em algum lugar do passado. Juntamente com outros elementos cênicos importantes, como figurinos de época, cenários e a própria linguagem utilizada pelos personagens, a música ajuda na criação dessa atmosfera. Nesse caso, o uso de estilos musicais de determinados períodos históricos é fundamental, estilos que ganham mais eficácia ainda quando utilizados em conjunto com os chamados instrumentos de época, pois acrescentam ao filme elementos que o tornam mais crível ao público. Contudo, Carrasco (1998, p. 130) observa que uma referência musical deve ser sempre algo que o público

entenda como a representação musical do objeto referido e explica, no mesmo parágrafo: “Em outras palavras, quando é necessário localizar musicalmente algo, um país, uma época, nem sempre se obtém o melhor resultado com a música daquele país ou daquela época propriamente dita, mas com aquilo que o público entenda como tal”.

Ao nosso ver a questão do objeto referido traz à tona três fatores que devem ser levados em consideração: a bagagem cultural dos produtores e do compositor da trilha sonora do filme, o público ao qual ele (filme) se destina e os códigos musicais já sedimentados na linguagem cinematográfica durante toda a história e o desenvolvimento do cinema. A escolha de um específico gênero musical a ser associado a uma imagem com o intuito de determinar uma época ou local passa invariavelmente pelo conhecimento adquirido pelos realizadores do filme e atingirá com mais eficácia uma determinada parcela do público que se identifique com os códigos ali utilizados.

Manvell; Huntley apontam também para a qualidade que a música tem de descrever a ação apresentada pela imagem. Essa qualidade foi muito explorada pelo cinema, sendo conhecida pelo termo *Mickey Mousing* ou *Cartoon Music*. Como aponta Carrasco (1993, p. 143), em um primeiro momento essa técnica manipulava vários elementos musicais, como ritmo, andamento, estrutura melódica e harmônica, subordinando-os a seus correspondentes imagéticos. Com o passar dos anos, o desenvolvimento das associações entre música e imagem superou essa técnica, tornando sua utilização muito específica. Contudo, Carrasco nos aponta uma forma de evolução dessa técnica. Para esse autor o ritmo é o elemento remanescente até hoje utilizado com sucesso em outros gêneros que não somente o dos desenhos animados e atualmente as animações em 3D. Um exemplo desse tipo de aplicação é o de uma marcha militar que, com seu ritmo, sincroniza-se perfeitamente com uma sequência de um exército marchando em direção à batalha. Em “Sygkronos” (1998, p. 45), o mesmo autor ainda aprofunda o conceito do *Mickey Mousing,* fazendo um paralelo entre ação e texto:

> Em certo sentido, a associação entre música e ação é similar à que ocorre entre música e texto. As situações criadas pelo gesto expressivo do ator, por seu trabalho corporal, quando unidas à música, geram um novo sentido,

> uma forma de expressão particular, que só é possível pela associação das duas.[…]

Além de todas as funções apontadas até aqui, a música ainda atua em um campo diferente: o técnico. A música minimiza a percepção de questões técnicas, como edição (cortes abruptos), silêncios indesejados e outras articulações que necessitam ficar escondidas para que se mantenha o potencial de veracidade que o cinema almeja. Sobre isso, Gorbman (1987, p. 58 e seq.) diz: "Música para cinema diminui a percepção do enquadramento, da descontinuidade; ela encaminha o espectador para a ilusão diegética."[127] Por fim, complementam-se duas funções da música no filme que estão ligadas diretamente à narrativa. Adorno; Eisler discorrem sobre a primeira função, a interrupção da narrativa, que atua como principal elemento de retardo e com a qual o cinema desenvolve o seu discurso. Por exemplo, podemos imaginar duas cenas que se diferenciam por seus personagens e pelas locações. À medida que as cenas transcorrem sucessiva e alternadamente durante o filme, uma tem o poder de retardar a outra, criando assim um ciclo de retardos no discurso. Desse modo, a "montagem" (sucessão de cenas) propicia ao filme desenvolver sua narrativa lentamente e despertar o interesse do expectador. Devido às interrupções da narrativa, muitas vezes cabe à música transferir o sentido dramático de uma cena para outra. Assim, unir e separar tempos, cenários e personagens são capacidades que a música possui e que podem ajudar na fluidez da narrativa. A segunda função ligada diretamente à narrativa foi apontada por Manvell; Huntley e consiste na capacidade da música de introduzir tensão em uma situação. Os mesmos autores aprofundam o conceito, mostrando que a música pode até mesmo antecipar essa tensão, mesmo quando a imagem ainda se mantém calma. Gorbman também trata dessa questão, atribuindo à música o fornecimento de informações que complementam o potencial ambíguo das imagens e dos sons do filme, inclusive em caráter de antecipação. Um excelente exemplo é a sequência do filme "Psicose" (1960), de Alfred Hitchcock, na qual a personagem Marion, após ter se apropriado indevidamente de quarenta mil dólares, foge de *Phoenix* em direção à Califórnia. Apesar de vermos a imagem de uma mulher em seu carro dirigindo em

[127] "Film music lessens awareness of the frame, of discontinuity; it draws the spectator further into the diegetic illusion."

uma autoestrada, sem nenhuma menção de alguém a estar perseguindo, a trilha sonora de Bernard Herrmann antecipa e acrescenta à cena uma grande tensão. A música está diretamente ligada aos pensamentos de Marion e expõe com maestria a pressão psicológica a que a personagem está submetida.

Entre todas as possibilidades funcionais da música, está o poder de interpretar, através dos chamados códigos musicais, a narrativa diegética[128] do filme. Dessa forma, a música fornece sustentação, dá apoio e clarifica os significados almejados.

5.3) A questão da forma musical na música cinematográfica

Após nossa incursão no campo funcional da música cinematográfica, nosso próximo passo será a discussão de questões pertinentes às formas musicais e às relações encontradas entre os domínios da música erudita e da música para o cinema.

No primeiro capítulo desta dissertação, abordamos a interação entre a música e o cinema. Percorremos as fases do cinema mudo, em que questões de ordem histórica e estética foram discutidas, e observamos como a música, primeiramente preconcebida e executada ao vivo nas salas de exibição, cooperou para a sedimentação da narrativa cinematográfica até que finalmente, no início dos anos 30, passou a ser, cada vez com mais frequência, especificamente composta para os filmes. Manvell; Huntley (1975, p. 53), em seu capítulo *The Rise of the Symphonic Score in Films,* ilustram muito bem esta última situação:

[128]Entende-se por narrativa diegética todos os elementos que estão presentes na imagem de um filme e atuam na construção de sua narrativa. Assim, atores, cenários e figurinos são considerados elementos diegéticos. A música, quando proveniente de uma fonte sonora presente na imagem, também passa a ser considerada elemento diegético. Um exemplo comum é a aparição de um cantor, um grupo musical, uma orquestra ou apenas um aparelho sonoro ligado, como um rádio, por exemplo.

> Em 1935, o estilo sinfônico de trilha sonora para filmes tinha começado a ser desenvolvido. Prokofiev compôs uma das primeiras partituras dessa forma para o *Tenente Kije* (1934), [...]. Em 1936, Benjamin Britten, Erich Wolfgang Korngold, George Antheil, Virgil Thomson, William Alwyn e Arthur Benjamin já tinham escrito trilhas para filmes. Em suma, o sinfonista tinha entrado no negócio do cinema, e o estilo contemporâneo de composição para filmes tinha começado.[129]

Realmente muitos foram os compositores eruditos que investiram seu tempo e se aventuraram na nova arte que foi o cinema. Esses compositores, cujo ofício transitava ora entre os domínios da música erudita, ora da música cinematográfica, acabaram absorvendo aspectos formais utilizados em suas composições para as salas de concerto e aplicando-os em trilhas sonoras. Cabe aqui citar a definição fornecida por Schoenberg (1993, p. 27) sobre forma musical:

> O termo forma musical é utilizado em muitas acepções: nas expressões "forma binária", "forma ternária" ou "forma-rondó" ele se refere, substancialmente, ao número de partes; a expressão "forma-sonata" indica, por sua vez, o tamanho das partes e a complexidade de suas interrelações[...] Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é "organizada", isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam como um organismo vivo.

Mais uma forte característica presente no domínio da música erudita e que foi absorvida pelo "fazer musical" para o cinema relaciona-se com o uso de motivos, temas, *leitmotivs* e seus desenvolvimentos por meio de alterações rítmicas, harmônicas, de tempo, de dinâmica e também por princípios de variação. A esse respeito, Brown (1994, p. 38 e seq.) afirma:

> Na verdade, o tipo de música que há muito domina as interações música/filme é música erudita em seus vários estilos, [...] Os tipos de manipulação realizados sobre os temas e melodias discutidos acima - manipulações que implicam mudanças de modo (maior ou menor), harmônicas e/ou estrutura rítmica, fracionamento de um tema em um ou

---

[129] By 1935, the symphonic style of music score for films had begun to be developed. Prokofiev composed one of the first scores in this manner for *Lieutenant Kije* (1934), […] By 1936, Benjamin Britten, Erich Wolfgang Korngold, George Antheil, Virgil Thomson, William Alwyn and Arthur Benjamin had all written film scores. In short, the symphonist had entered the motion picture business, and the contemporary style of composition for films had begun.

> mais motivos e assim por diante - pertencem muito mais fortemente ao domínio da música erudita do que a qualquer outro.[130]

Carrasco aborda esse aspecto com enfoque na articulação dramática. Ele observa que a linguagem musical do cinema se desenvolveu sobre a linguagem sinfônica em parte por conta da necessidade dramática. Como elemento articulatório do discurso cinematográfico, a música de cinema deve contribuir para o estabelecimento, o desenvolvimento e a conclusão dos conflitos contidos no drama. Ela deve possuir coerência e inteligibilidade, tanto internas quanto em relação ao contexto dramático. (CARRASCO, 1993, p.169 e seq.)

Apesar de todos os procedimentos de manipulação do material musical acima apontados formarem a base da técnica composicional para a música cinematográfica, a forma foi, sem dúvida, o elemento estrutural que trouxe maiores desafios para os compositores responsáveis por tal transferência. A questão crucial parece estar ligada a dois fatos: o primeiro é a limitação que a música para o cinema encontra em relação ao tamanho das sequências no filme. Em sua grande maioria, os filmes são divididos em sequências com poucos minutos de duração, o que acaba, na maioria das vezes, impondo limites temporais, impossibilitando o uso de formas musicais que necessitam de mais tempo de elaboração, como, por exemplo, o *Rondó* e o *Allegro de sonata*. A esse respeito, encontramos em Brown (1994, p. 43) a mesma linha de pensamento:

> [...] Por exemplo, as formas tradicionais utilizadas pela música clássica frequentemente não têm nenhum lugar em filmes nos quais uma sequência de três minutos é um luxo para o compositor, que simplesmente não tem o espaço temporal para desenvolver ideias musicais dentro dos às vezes elaborados limites da forma tradicional.[131]

---

[130] In fact, the type of music that has far and way dominated the music/film interactions is “classical” music in numerous of its various styles, […] The types of manipulations performed on themes and melodies discussed above – manipulations that involve changes of mode (major or minor), harmonic and/or rhythmic structure, fractionalization of a theme into one or more motifs, and so forth – belong much more strongly to the domain of classical music than any other.

[131] […]For instance, traditional forms used by classical music more often than not have no place in film scores, in which tree-minute cue is a luxury for the composer, who simply does not have the temporal space to develop musical ideas within the sometimes elaborate confines of traditional form.

Adorno; Eisler também apontam para o uso preferencial de formas curtas na música de cinema. A defesa dessa postura se dá pela relação: material musical e forma. A ideia de conteúdo gerando forma - presente nas obras atonais e dodecafônicas do início do século XX - foi de grande valia para o domínio da música cinematográfica e vai de encontro com a definição estética de forma musical de Schoenberg de que forma é, sobretudo, a organização dos elementos musicais de uma peça.

Assim como Brown, Adorno; Eisler (1981, p. 122 e seq.) também apontam para a impossibilidade do uso de algumas formas tradicionais:

> [...] Mas, ainda que afirmemos a primazia do conjunto, da forma em seu sentido mais amplo na música para cinema, é preciso lembrar que o conjunto de formas desenvolvidas pela música tradicional e sedimentadas na "teoria acadêmica das formas" não é, em sua maior parte, aplicável aos filmes. Muitas das formas tradicionais devem ser pura e simplesmente excluídas; outras, devem ser cuidadosamente redesenhadas.[132]

O segundo fator que impõe limitações ao uso de determinadas formas musicais no domínio cinematográfico está intimamente ligado à função que a música exerce na narrativa do filme. Com abordagens diferenciadas, tanto Gorbman - em sua pesquisa relacionada à narrativa -, quanto Predergast, que possui um capítulo inteiro dedicado à forma musical, concordam que a música cinematográfica está subordinada a outros aspectos, outros elementos da linguagem cinematográfica, fato que limita o uso das formas tradicionais. Em Gorbman (1987, p. 2): "[…] A música está subordinada às exigências da narrativa."[133]; mais à frente, também em seu livro, *Unheard Melodies* (Ibid., p. 59): "[…] Da mesma maneira, a forma musical está

---

[132] [...] Pero aunque afirmemos la primacía del conjunto, de la forma, en su sentido más amplio, en la música del cine, hay que recordar al mismo tiempo que el elenco de formas desarrolado por la música tradicional y consignadas en la "teoría académica de las formas", no es en su mayor parte aplicable al cine. Muchas de las formas tradicionales han de ser pura y simplesmente excluidas, otras deben ser detenidamente replantea-das.[…]

[133] "[…]Music is subordinated to the narrative's demands."

normalmente sujeita às condições temporais e dramáticas da segmentação narrativa[...]"[134]. E, para Prendergast (1992, p. 227):

> Um bom compositor deve ser como um camaleão tanto em relação ao seu estilo composicional e, talvez mais importante, quanto à forma que a sua música toma em relação ao desenvolvimento dramático na imagem. É uma regra fundamental para o compositor de música para filmes que as imagens da tela determinem a forma da música escrita para acompanhá-la.[135]

O compositor Aaron Copland (1949 apud Prendergast, 1992, p. 215)[136] também aponta a impossibilidade do uso de formas musicais mais complexas na música para o cinema por causa de incompatibilidades funcionais:

> [...] A principal razão que mantém os compositores para filmes tradicionalmente distantes de linhas e **estruturas complexas** (grifo nosso) em música é que tais estruturas complexas não podem ser enfatizadas com sucesso sem competir com a ação dramática; [...][137]

Por outro lado, existem alguns momentos na estrutura de um filme em que é possível o uso de formas mais complexas. Como apontam Thomas e Prendergast, a música composta para o início do filme[138] - em que normalmente aparecem os créditos – é em geral uma composição desenvolvimental, na qual o compositor pode expor materiais temáticos que futuramente serão desenvolvidos de acordo com a necessidade dramática da narrativa. Assim, essa música tem uma similaridade

---

[134] "[…] Likewise, musical form is normally subject to the temporal and dramatic conditions of narrative segmentation[…]"

[135] A good film composer must be chameleonlike both with his compositional stylenand, perhaps more importantly, with the form and shape his music takes in relation to te dramatic developments on the screen. It is a cardinal rule for the film composer that the visuals on the screen determine the form of the music written to accompany it.

[136] COPLAND, A. "Tip to Moviegoers: Take off Those Ear-Muffs," The New York Times, November 6, 1949, sec. 6, p. 28.

[137] […]The primary reason film composers have traditionally stayed away from complex line and structure in music is that such **complicated structures** (grifo nosso) cannot sucessfully be emphasized without competing with dramatic action;[…]

[138] Sobre o caráter épico da música nos créditos iniciais, sua simiaridade com a abertura da ópera e suas caracteríscas narrativas ver Carrasco (1993, p.120 e seq.)

expositiva muito grande com a primeira parte da forma sonata. Ela pode assumir uma forma tradicional e resumir o conteúdo temático de uma trilha sonora. É importante frisar que, apesar da semelhança e do resultado que possa ser alcançado, em nossa visão existe uma diferença fundamental na ordem dos fatores: enquanto na forma sonata o compositor cria dois temas com características diferenciadas e contrastantes, que durante a fase de elaboração são desenvolvidos conjuntamente, no domínio da música cinematográfica o compositor primeiro analisa a necessidade temática do filme, a quantidade necessária de temas, a que eles se referem e suas características em função das necessidades da narrativa para só então passar a uma nova fase de estruturação dos temas na criação de uma peça de caráter expositivo, como a que é atribuída ao título principal de um filme.

Fotograma 14 – Laird Cregar e Linda Darnell em Hangover Square (1945).

Outra possibilidade para a utilização de formas genuínas na estrutura de um filme diz respeito à narrativa diegética. Assim, quando encontramos uma justificativa na narrativa de um filme, ela pode dar vazão ao uso de uma forma mais elaborada. Um eficaz exemplo disso pode ser encontrado no filme *Hangover Square* (1945), do diretor John Brahm e trilha sonora de Bernard Herrmann. Nele, o personagem principal, George Bone, é um compositor com problemas psicóticos. Enquanto compõe um concerto para sua noiva, uma pianista, Bone envolve-se com uma cantora para a qual também passa a compor canções. Nesse enredo, a narrativa não só permitiu, como exigiu do compositor a criação de um concerto para piano com suas estruturas características. Denominado por Herrmann como *Concerto Macabre,* ele foi concebido em apenas um movimento. A peça com duração de dez minutos foi composta numa linguagem romântica do século XIX, cumprindo assim tanto uma função temporal como de necessidade estrutural do enredo.

De maneira similar, encontramos em *The Man Who Knew Too Much* (1934) - refilmado em 1956 -, de Alfred Hitchcock, outra absorção integral em relação à forma. O enredo desse filme envolve um diplomata, mulher e filho em uma trama de assassinato de uma importante figura do oriente no *Royal Albert Hall,* em Londres.

Aqui, a música comissionada ao compositor inglês Arthur Benjamin cumpriu a função de indicar com precisão o lugar da sequência – nesse caso, uma sala de concerto –, fornecendo assim veracidade à trama. Para tanto, Benjamin compôs uma Cantata para coro e orquestra sinfônica com todos seus aspectos formais inerentes, executada no filme pela Orquestra Sinfônica de Londres, sob a regência do maestro Bernard Herrmann (no caso da regravação de 1956). Colocadas como música diegética, formas elaboradas podem ser transferidas do domínio erudito para o domínio cinematográfico. Além disso, outro fato interessante foi a maneira como Hitchcock desenvolveu a narrativa dessa crucial sequência, ligando as ações dos personagens a momentos importantes na estrutura musical da peça. Como exemplo, citamos o momento do tiro, que está condicionado à execução do percussionista que toca prato na orquestra. Ocorreu assim uma inversão, na qual a narrativa do filme subordinou-se à música, pois esta foi preconcebida como uma peça autônoma.

Outras exceções à regra, observadas por Thomas, foram os três filmes de gênero documentário em que o norte-americano Virgil Thonsom figurou como compositor. De *The River,* produzido por Pare Lorentz, Thonsom extraiu quatro movimentos que se aproximam muitíssimo da trilha composta para o documentário e que formam uma Sinfonia. Thomas observa que o uso de longas sequências e cenas propicia a manutenção de formas musicais prévias. A nosso ver, não é o tempo das cenas o principal elemento facilitador, mas sim a característica narrativa do gênero documentário. Nesse caso a música não sofre exigências de caráter dramático com a mesma intensidade que um filme de ação ou drama. Portanto, ela pode adquirir autonomia e, consequentemente, uma forma mais tradicional.

Já a “Fuga” é um típico exemplo de estilo de composição que apresenta limitações quando aplicada ao domínio cinematográfico. Constitui-se no ápice do desenvolvimento das técnicas de contraponto (superposição de linhas melódicas) e possui uma rígida sucessão de partes. Ela pressupõe a existência de tema (Sujeito), contraponto estabelecido com o Sujeito (Contrassujeito), imitação do tema (Reposta), além de partes estruturais, como desenvolvimento, pedal, *stretto* e *coda*. Por toda essa complexidade, sua utilização se torna comprometida. No entanto, técnicas contrapontísticas são amplamente usadas na música cinematográfica. A capacidade de apreensão pelo ouvinte das sonoridades contrapontísticas pode ficar

comprometida em determinadas circunstâncias do contexto cinematográfico. Nesse sentido encontramos em Manvell; Huntley (1975, p. 229 e 230) o elucidativo depoimento do compositor Miklós Rózsa sobre a questão contraponto *versus* diálogo e contraponto *versus* efeitos sonoros:

> Quanto mais leve a orquestração e a textura da música para uma cena com diálogo, mais ela será ouvida depois da montagem. Não há absolutamente nenhuma utilidade em escritas envolvendo contraponto, figurações rápidas, orquestrações com metais pesados ou sons muito agudos. [...] Efeitos sonoros também devem ser levados em consideração, [...] Certa vez, em uma cena de batalha, eu escrevi um fugato, e o resultado foi que as linhas contrapontísticas foram completamente engolidas pelos ruídos de batalha e ninguém ouviu nada do meu brilhante contraponto![139]

Postas essas exceções, passamos a analisar formas musicais que obtiveram maior sucesso em sua aplicabilidade quando vistas pelo prisma da intersecção entre os domínios erudito e cinematográfico.

Prendergast aponta o *Scherzo* como uma das formas musicais mais encontradas nas trilhas sonoras. Ela tem como características fundamentais o andamento rápido e o caráter jocoso, que por sua vez estão muito ligados a um estado de espírito, o que fornece uma compatibilidade imediata com uma das funções da música que apontamos na primeira parte deste capítulo.

O mesmo autor ainda aponta a forma "Tema e Variações" como outra das possíveis formas a serem empregadas. O exemplo mais significativo encontrado na história do cinema ocorreu em *Citizen Kane* (1940), de Orson Wells. A trilha, mais uma vez, é do compositor Bernard Herrmann, e a forma em questão foi empregada na sequência do filme que mostra a dissolução do casamento de Kane com sua primeira esposa. Sobre essa sequência, Gorbman ainda aponta outro aspecto: a função da música em criar uma ponte entre os acontecimentos e demarcar a descontinuidade temporal na narrativa.

---

[139] The lighter the orchestration and the texture of the music for a dialogue scene, the more one would hear of it after the dubbing. It is absolutely no use to write involved counterpoint, fast figurations, heavy brass orchestrations or highly pitched sounds for such scenes.[…] Sound effects also should be taken into consideration, […] In a battle scene, I once wrote a fugato and the result was that the contrapontual lines were completely swallowed up by the battle noises and one heard nothing of my brilliant counterpoint!

A *Passacaglia* é outro modelo que integra o grupo de formas musicais em que existe a intersecção entre os domínios erudito e cinematográfico. Suas principais características são o andamento mais lento e o uso de um motivo ou tema repetido continuamente na linha dos baixos (instrumentos de tessitura grave). Como aponta Brown, o compositor Franz Waxman utilizou essa forma para uma sequência do filme *Sorry, Wrong Number* (1948). Mais uma vez, além de a forma ter sido integralmente absorvida pelo domínio cinematográfico, o compositor conseguiu criar uma lenta e dramática construção de suspense, trazendo à música uma função específica na narrativa.

Outro interessante aspecto da música para o cinema é o uso da canção. Já apontamos anteriormente algumas razões que levaram os estúdios de cinema a tornar regra a utilização da canção. Sua forma musical é uma das mais simples e, em geral, possui três partes: uma primeira ideia, denominada *A;* uma segunda ideia contrastante, denominada *B;* e o estribilho, o refrão, como é conhecido. Após a exposição dessas partes, há um retorno que pode ser à parte *A* ou esta pode ser suprimida e o retorno ir diretamente à parte *B* e novamente ao refrão. Contudo, apesar de sua forma simples, dois são os aspectos apontados na literatura em relação à sua limitação no filme. O primeiro aspecto, apontado por Prendergast, é que a música precisa ser cantada em sua íntegra em algum momento do filme - ao menos suas partes estruturais precisam ser executadas uma vez (sem contar as repetições) – para que ela possa ser compreendida e reconhecida. Com duração média de três minutos, isso pôde ser resolvido com a inserção de atores e atrizes que diegeticamente cantavam no filme[140]. O segundo aspecto - uma decorrência do primeiro - é apontado por Gorbman (1987, p. 19 e seq.):

> Em cenas de filmes dramáticos, nos quais um personagem canta uma canção [...], a ação necessariamente congela durante o tempo da canção.

[140] Carrasco (1993, p. 185 e 186) aponta que o uso da canção justificado pela ação diminui o caráter de intervenção épica, ou seja, da intervenção do narrador na linguagem cinematográfica, possibilintando a ela adquirir um significado maior e até mesmo ter seu material temático reutilizado posteriormente durante o filme.

> Canções exigem que a narrativa ceda ao espetáculo, pois parece que as letras e a ação competem pela atenção do espectador.[141]

Exceção à regra, no gênero denominado musical, mesmo em cenas com conteúdo dramático, não existe a suspensão da narrativa, uma vez que a linguagem desse gênero é baseada na substituição integral das falas pelo canto. Contudo, fica clara a limitação imposta à canção no gênero dramático não por sua forma musical, mas sim pelo uso da letra na música.

Como adendo a este capítulo, é importante abordar uma última questão. Até o presente momento analisamos várias interações entre dominíos, sempre tendo como fonte as formas musicais utilizadas nas músicas das salas de concertos. Porém, muitas vezes, após a composição da trilha sonora de um filme, o compositor se depara com a tarefa de gravar sua criação para outro meio, no caso o "*compact disc"* (CD). Nesse momento, apartada da imagem para a qual foi concebida, a música cinematográfica precisa ser reordenada pelo compositor para que adquira uma estrutura autônoma e coerente.

Observando este tipo de produto – o *CD* da trilha sonora de um filme – podemos extrair dois procedimentos utilizados pelos compositores. O primeiro consiste em adaptar a trilha sonora - extraindo dela os principais temas, motivos e suas partes mais significativas - e criar partes musicais conectadas. Esse procedimento gera a forma musical denominada "Suíte Orquestral". Essa forma originalmente foi criada no período barroco e consistia de um agrupamento de pequenas peças com formas musicais internas mais simples, em geral, danças. Como vimos anteriormente, o compositor Bernard Herrmann gravou vários Lps no final de sua carreira (década de 60 e 70), adaptando algumas de suas composições para o cinema na forma de suítes. Jonh Goldsmith (apud Smith 2002, p. 348) nos relata uma passagem durante o momento da gravação da trilha sonora de Psicose que expressa muito bem o pensamento do compositor em relação à sua música quando separada do filme para o qual foi composta:

---

[141] In scenes from dramatic films where a character sings a song […], the action necessarily freezes for the duration of the song. Songs require narrative to cede to spectacle, for it seems that lyrics and action compete for attention.

> ‘Ele (Bernard Herrmann – grifo nosso) começou a reger a abertura de forma muito arrastada - e Laurie Johnson e eu apenas nos olhamos mutuamente. Benny se virou para nós e disse: ‘O que vocês acham?’. Respondi: ‘Um pouco lento’. (Herrmann) ‘O que vocês querem dizer?’ Isso não é o filme.[…][142]

Fica assim clara a concepção do compositor quanto à adaptação de suas trilhas sonoras. Não estando mais subordinadas às imagens do filme para as quais foi composta, questões como andamento e interpretação atingem esferas mais ligadas à música autônoma.

O segundo procedimento, este mais adotado nos dias de hoje, consiste em dar nomes aos trechos musicais, mantendo-os com a mesma forma e na mesma sequência em que estão atrelados ao filme. Essa é uma forma mais direta, que evita ajustes e adaptações por parte do compositor, mas que também não gera uma forma musical preconcebida.

Encerramos este capítulo citando um trecho de uma entrevista do compositor norte-americano George Antheil. Esta entrevista foi feita por Lawrence Morton, em 1950, para o programa de rádio *Music for the Movies*[143] e se encontra em Thomas (1997, p. 228):

> Os problemas da música para filme são muito emocionantes. O compositor é constantemente desafiado por situações dramáticas, que, por mais banais que pareçam, têm o seu próprio e peculiar sabor individual. Você tem de ter um instinto verdadeiramente dramatúrgico. E há problemas também puramente musicais que mantêm um compositor em alerta, pois há tantas peças curtas na trilha de um filme que você tem de encontrar uma maneira de juntá-las. Tem de haver coesão, assim como há em qualquer outra música.[...][144]

---

[142] He began conductinhg the opening at a crawl – and Laurie Johnson and I just looked at each other. Benny turned to us and said, ‘Whaddaya think?’ I said, ‘A bit slow.’ ‘Whaddaya mean/’ he said. ‘This ain’t the film!’ […]

[143] Programa de rádio de longa duração na rede CBC, produzido em Toronto – Canadá, por Gerald Pratley.

[144] The problems of film music are very exciting. The composer is constantly challenged by dramatic situations which, however commonplace they may seem, all have their own peculiar and individual flavor. You have to have a real dramaturgical instinct. And there are purely musical problems, too, that keep a composer on his toes. Because there are so many short pieces in a film score, you have to find a way to make them stick together. There has to be cohesion, just as there is in any other music.[…]

Compreendidos todos os conceitos anteriormente abordados, o desafio maior para a música cinematográfica consiste em cumprir simultaneamente sua função no filme – seja ela de ordem dramática, temporal, espacial, de ação ou qualquer outra entre tantas apontadas na primeira parte deste capítulo – e também preservar em si elementos essenciais para a sua estruturação, como coerência e forma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta parte final da pesquisa, faremos principalmente considerações relativas à análise e à interação entre as duas peças que foram objetos de estudo deste trabalho.

A análise integral do 1º e do 4º movimentos da *Sinfonietta for String Orchestra,* ao mesmo tempo que nos serve como ponto de partida para o entendimento da escrita atonal de Herrmann, revela características bem típicas de criações feitas fora do restrito círculo da Segunda Escola de Viena. Assim, Herrmann compartilha caraterísticas comuns a outros compositores que também procuraram se expressar buscando novas possibilidades, como, por exemplo, E. Varèse, A. Scriabin e C. Ives, cada um a seu modo. A escrita da *Sinfonietta* é integralmente atonal e baseada em células dotadas de significação melódica que muitas vezes relacionam conteúdos horizontais e verticais. Essas células são desenvolvidas a partir de procedimentos típicos dessa linguagem, como inversão, transposição e retrogradação, bem como procedimentos mais antigos da cultura musical ocidental, como expansões e diminuições rítmicas. Por outro lado, em outros momentos da peça a composição se torna mais livre, fruto de procedimentos de variação e de forte gestualidade. Ela apresenta até mesmo elementos novos - ou talvez elementos com um alto grau de variação que esta análise não tenha sido capaz de relacionar - não totalmente explicados por uma teoria analítica como a Teoria dos Conjuntos. Ainda assim, essa teoria se mostra bastante elucidativa na revelação de conteúdos, sonoridades e segmentações até então encobertas.

Se para Herrmann a *Sinfonietta* demonstra ser envolta de jovialidade e possui como característica a busca de uma nova linguagem, *Psycho* reflete qualidades como maturidade e reflexão. *Psycho* possui mais de um tipo de escrita. Composta em 1960, ela foi gerada em um período de total amadurecimento do compositor, tanto no âmbito musical como em relação à sua experiência na

composição para o cinema[145]. De seus 40 *cues,* mais da metade possui conteúdos tonais expandidos, e o restante - todos os *cues* aqui analisados – possui em sua maior parte uma escrita atonal. A questão da intertextualidade entre as peças analisadas traz à tona a reflexão do compositor e suas formas de trabalhar a reutilização de materiais. Em nossa análise fizemos um profundo levantamento de todos os trechos reaproveitados e até mesmo de ideias que, após examinadas pelo compositor, tornaram-se o ponto de partida para novas criações em trechos da trilha sonora. Essa reflexão criou um caminho de mão dupla, uma interação entre domínios em que o domínio das salas de concerto influenciou o domínio cinematográfico e vice-versa, já que Herrmann revisou a *Sinfonietta* em 1975 e adotou as modificações que ele mesmo havia efetuado em 1960 para o *cue: The Swamp.*[146]

Vista sob o prisma da intertextualidade, a análise de *Psycho* passou então a percorrer outros caminhos. Conhecer a procedência das ideias contidas em determinados *cues* de *Psycho* torna mais claros os caminhos composicionais de Herrmann e assim evita equívocos analíticos na tentativa de relacionar conteúdos que na *Sinfonietta* (peça de origem) possuem funções de contraste, e não de variação ou desenvolvimento. Assim, relações que a princípio poderiam ser consideradas condutas parcimoniosas ou expansões cromáticas entre células com FP (012), FP (013), FP (014) – em *The Madhouse* – estão intimamente ligadas às células básicas que formam as ideias musicais principais do *Prelude* da *Sinfonietta*.

Grande parte do conteúdo musical dos *cues* atonais de *Psycho* possui respostas analíticas, quando observadas em conjunto com a *Sinfonietta*. Podemos afirmar que Herrmann raramente apenas transcreveu trechos de uma peça para outra. Alguns *cues,* como, por exemplo, *Cabin 10* e *Cabin 1*, além de material temático totalmente novo, possuem uma rede de transposições e inversões passíveis de um único método de análise do começo ao fim, o que demonstra um alto nível de consciência por parte do compositor. Mesmo em *The Cellar,* cujo material temático é uma sequência de 76 notas importadas do *Scherzo* da *Sinfonietta,* Herrmann propôs a união de um método de desenvolvimento musical

---

[145] *Psycho* foi a 32ª trilha sonora composta por Herrmann.
[146] Cf. nota de rodapé 66.

secular, como o cânone somado a procedimentos de variação bastante modernos, como pudemos constatar. E, em *The Hill*, ele teve mais um momento de maturidade, demonstrando a busca por eixos de simetria tão valorizados nas obras de Webern e Bártok.

Quanto à análise fílmica, é importante frisar que o aparecimento da escrita atonal em *Psycho* se dá a partir de um momento específico do filme: o momento em que Norman e Marion conversam sobre internar a mãe de Normam em um hospício. Herrmann intencionalmente conecta todo o conteúdo que a música atonal possui - fruto de seu nascimento no berço alemão do expressionismo – com a demência e a insanidade. A partir daí, se sua música tonal já era dotada de grande suspense, todos os *cues* atonais continuam alimentando-o, enquanto trazem à narrativa a psicose que se mostrará o elemento esclarecedor de toda a trama do filme.

Em relação à função cinematográfica exercida pelos 17 *cues* analisados neste trabalho, devemos fazer algumas considerações. Quatro são as principais funções exercidas pelos trechos atonais em *Psycho*:

1) Associação de conteúdos expressionistas (por meio da música atonal) com as falas do filme, no caso de *The Madhouse* e *Finale*;
2) Criação de atmosferas apoiando discursos, ações ou gestos dos atores, como, por exemplo, em *The Office,* quando Norman limpa os vestígios do primeiro crime em *Psycho*;
3) Enfatizações de ações que atingem *clímax,* como, por exemplo, nas cenas de assassinato ou tentativa de assassinato que transcorrem durante o filme (*The Murder / The Body / The Knife*) e em *The Cellar* - na perseguição de Norman a Lila, pouco antes de ela encontrar Norma no porão da casa dos Bates;
4) Ajuda na transição de uma determinada sequência a outra.

Em vários momentos Herrmann altera a função exercida por sua música. Um bom exemplo se dá em *The First Floor,* cuja primeira seção faz a transição entre duas sequências distintas, e a segunda e a terceira seções enfatizam de modo sutil (via técnica *Mickey Mousing*) a ação de Norman, que resolve subir até sua casa na

colina e depois levar a mãe até o porão para escondê-la dos inoportunos visitantes que não param de procurar Marion.

Outro dado que salta aos olhos é a constatação de que durante nove desses cues, ou seja, mais de 50% deles, não há uma fala sequer, fato que implica um alto índice de exposição de conteúdos atonais durante o filme e que se deve muito à concepção de Hitchcock, que sempre tratou a imagem como elemento autossuficiente na linguagem cinematográfica.

A trilha sonora de *Psycho* não se enquadra no rol daquelas que possuem uma linda melodia cantarolada pelo homem comum, mas tem uma importância significativa na obra de Herrmann para cinema quando levamos em conta o prestígio atingido por ele no início do século XXI. Ironicamente, sua trilha sonora mais dissonante, fruto de um intenso diálogo com o domínio das salas de concerto, se ouvida apartada do filme ao qual pertence e apreciada apenas como música, seria provavelmente “indigerível” e relegada por quase que a totalidade da humanidade. No entanto, é sinônimo de sucesso, talento e uma inconfundível assinatura, ingredientes que fizeram de Bernard Herrmann um dos maiores compositores do cinema de todos os tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. Fragmento sobre música e lenguaje. In: _____. **Escritos Musicales I – III.** Obra completa, 16. Edción: Rolf Tiedemann. Traducción: Alfredo B. Munõz y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 255 – 260.

ADORNO, T. W.; EISLER, H. **El Cine y La Musica .** Traducción: Fernando Montes**.** 2. ed**.** Madrid**:** Editorial Fundamentos, 1981. 189 p.

ALWYN, W. Willian Alwyn on the Aesthetics of Scoring Pictures. In: THOMAS, T. ***Music for the Movies***. Second Edition. CA: Copyright by Tony Thomas, 1997. p. 31-37.

ANTOKOLETZ, E. Vienna Schoenberg circle: The Twelve-tone idiom. In:_____. **Twentieth-Century Music**. Austin, University of Texas: Prentice-Hall, 1992. p. 37 – 75.

_____. Béla Bartók in Eastern Europe and the United States. In:_____. **Twentieth-Century Music**. Austin, University of Texas: Prentice-Hall, 1992. p. 106 – 140.

BENT, I. **The New Grove Handbooks in Music**. 2nd ed. London: Macmillan Publishers Limited. 1987. 183 p.

BELLOUR, R. Psychosis, Neurosis, Perversion. In: Deutelbaum, M.; Poague, L. A **Hitchcock Reader. Part Five - Hitchcock and Film Theory**: A *Psycho* Dossier. Ames, Iowa: Iowa State University Press, 1986. p. 311 – 331.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasilienses, 2008. p. 165 - 196.

BERG, A. **Lyrische Suite (für Strechquartett)**. Philharmonia Partituren. Universal Edition, Wien – London. 1927. Partitura, 83 p. Quarteto de Cordas.

_____. **Wozzeck Op.7 (Oper in 3 Akten).** Vienna: Universal Edition. 1955. Partitura, 486 p. Orquestra.

BROWN, R. S. **Overtones and Undertones**. **Reading Film Music**. California: The Regents of the University of California, 1994. 396 p.

BURKHOLDER, J. P. **All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing.** 1.ed. New York: Yale University Press New Haven & London, 1995. 554p.

CALLENDER, C. Voice-Leading Parsimony in the Music of Alexander Scriabin. **Journal of Music Theory**, New Haven, CT, Vol. 42, nº 2, Neo-Riemannian Theory, p. 219 – 233, Autumn, 1998.

CARRASCO, C. R. **Trilha Musical: Música e Articulação Fílmica**. 1993. 221 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1993.

_____. **Sygkronos: A Formação da Poética Musical do Cinema.** 1998. 275 f. Tese (Doutorado) - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1998.

CHILDS, A. P. Moving beyond Neo-Riemannian Triads: Exploring a Transformational Model for Seventh Chords. **Journal of Music Theory**, New Haven, CT, Vol. 42, nº 2, Neo-Riemannian Theory, p. 181 – 193, Autumn, 1998.

COHN, R. Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. **Journal of Music Theory**, New Haven, CT, Vol. 42, nº 2, Neo-Riemannian Theory, p. 167 – 180, Autumn, 1998.

_____. Square Dances with Cubes. **Journal of Music Theory**, New Haven, CT, Vol. 42, nº 2, Neo-Riemannian Theory, p. 283 – 296, Autumn, 1998.

_____. Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions. **Music Analysis**, UK, Vol. 15, nº 1, p. 9 – 40, Mar. 1996.

COOK, R. C. Parsimony and Extravagance. **Journal of Music Theory**, New Haven, CT, 49:1, p. 109 – 140, 2008.

COWELL, H. **Charles Ives and his music**. London; New York: Oxford University Press, [1969, c1955]. 253 p.

DOUTHETT, J; STEINBACH, P. Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition. **Journal of Music Theory**, New Haven, CT, Vol. 42, nº 2, Neo-Riemannian Theory, p. 241 – 263, Autumn, 1998.

FENIMORE, R. J. Voices That Lie Within: The Heard and Unheard in Psycho. In: LERNER, N (Ed.). **Music in the Horror Film: Listening to Fear.** Ed. Routledge Music and Screen Media Series, 2010. Chapter 5, p. 80 – 97.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakthin**. São Paulo: Ed. Ática, 2006. 144 p.

FORTE, A. **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press, 1973. 224 p.

GENETTE, G. La literatura a la segunda potencia. In: **Intertextualité – Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto**, selección y traducción de Desiderio Navarro. Cuba: UNEAC, 1997. p. 53 - 62.

GORBMAN, C. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington & Indianopolis: Indiana University Press, 1987. 190 p.

GOMERY, D. The coming of sound: technological change in the american film industry. In: **Film Sound: Theory and Practice**. Weis, El., Belton, J. (org.). New York: Columbia University Press, 1985. p. 5 - 24.

HERRMANN, B. **Sinfonietta for String Orchestra**. Copyright by Bernard Herrmann San Francisco, Califórnia: New Music Orchestra Series (box 356). 1936. Partitura, 12 p. Orquestra de cordas.

_____. **Psycho for String Orchestra**. Cues n.º 14, 17, 18, 19, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 38, 39 e 40. USA: Sony/ATV Music Publishing LLC, 1960, 1961. Fotocópias da partitura original. Sem publicação. Orquestra de cordas.

_____. Sinfonietta for String Orchestra (1936/1975) (World Premiere). Intérprete: Berlin Symphony Orchestra, Isaiah Jackson (regente). In: **Herrmann / Waxman / Rozsa:** Koch International Classics, 1992. 1 CD. Faixas 8 – 12. 17:30

_____. **Psycho: Bernard Herrmann's Complete Music for Alfred Hitchcock's Classic Suspense Thriller** (Soundtrack). London: Unicorn Kanchana, 1993. 1 CD (58:16"). Intérprete: National Philharmonic Orchestra, Bernard Herrmann (regente).

HITCHCOCK, A. **Psicose (Psycho) – edição comemorativa com 2 discos.** USA: 1960 Shamley Productions, Inc, 1960 renovado por Universal Studios, em 1988. DVD duplo contendo o filme (DVD 1) e "O Legado de Hitchcock" (DVD 2). Material suplementar escrito, produzido e dirigido por Laurent Bouzereau. DVD 1 (109min.), NTSC 4, preto e branco. DVD 2 (49min.), Dolby Digital, preto e branco.

HOBSBAWM, E. **Era dos Extremos : O breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras. 2 ed., 2006. 598 p.

HUSARIK, S. Transformation of "The Psycho Theme" in Bernard Herrmann's Music for Psycho. **Interdisciplinary Humanities, Music in Context,** Pacifica, CA, Vol. 26, n.º 2, p. 144 – 158, Outono 2009**.** Disponível em: http://www.h-e-r-a.org/IH/IH_Fall_2009.htm. Acesso em: 9 Abr. 2010. 13:00.

IRVING, E. Film Music. **Proceedings of the Royal Musical Association,** London, 76th Sess, p. 35-45, 1949-1950.

JAKOBSON, R. **Lingüística. Poética. Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. 208 p.

KRISTEVA, J. Bajtín, la palavra, el diálogo y la novela. In: **Intertextualité – Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto**, selección y traducción de Desiderio Navarro. Cuba: UNEAC, 1997. p. 1 – 24.

KOPP, D. **Chromatic Transformations in Nineteenth - Century Music.** Cambridge: Cambridge university Press, 2006. 274 p.

KOSTKA, S. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music.** New Jersey: Prentice-Hall, 1999. 327 p.

LAMBERT, J. P. Aggregate Structures in Music of Charles Ives. **Journal of Music Theory, New Haven, CT,** Vol. 34, nº 1, p. 29-55, Primavera 1990**.**

LEVY, A. H. The Search for Identity in American Music, 1890 – 1920. **American Music,** Vol. 2, nº 2, p. 70 – 81, Verão 1984. University of Illinois Press.

LEWIN, D. **Generalized Musical Intervals and Transformations**. Oxford: Oxford University Press. 2007. 258 p.

MANVELL, R.; HUNTLEY, J. **The Technique of Film Music**. Revised and Enlarged ed. London & New York: Focal Press, 1975. 310 p.

MORTON, L. Film Music of the Quarter. **Hollywood Quarterly, Berkeley, CA,** Vol. 4, nº 1, p. 84 – 89. Outono. 1949.

PERLE, G. **Serial Composition and Atonality**. 6th ed. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991. 164 p.

_____. **The Operas of Alban Berg. Volume One / Wozzeck**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980. 231 p.

PRENDERGAST, R. M. **Film Music: a neglected art.** 2nd ed**.** New York & London**:** Copyright by Roy. M. Prendergast. 2 ed, 1992. 329 p.

REBELLO, S. **Alfred Hitchcock and the making of Psycho**. New York : Harper Perennial, 1991. 224 p.

RIFFATERRE, M. Semiótica intertextual el interpretante. In: **Intertextualité – Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto**, selección y traducción de Desiderio Navarro. Cuba: UNEAC, 1997. p. 146 – 162.

RUPRECHT, H. G. Intertextualidad. In: **Intertextualité – Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto**, selección y traducción de Desiderio Navarro. Cuba: UNEAC, 1997. p. 25 - 35.

SCHEIB, R. Psycho. **The SF, Horror and Fantasy Film Review**, p. 1 – 3, 1998. Disponível em: http://www.moria.co.nz/horror/psycho.htm. Acesso em: 14 Set 2008.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical.** Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993. 272 p.

SILVA, M. R. P. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, V. 25, nº. 2, p. 211 – 220, 2003. Disponível em: http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewFile/2172/1354. Acesso em: 26 Fev. 2011.

SKERRY, P. J. **Psycho in the Shower**: **the history of cinema's most famous scene**. New York, London: Copyright by Philip J. Skerry, 2009. 316 p.

SMITH, S. C.. **A Heart at Fire's Center : The life and music of Bernard Herrmann.** Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2002. 415 p.

SOUZA, R. C. Uma Introdução às teorias analíticas da música atonal. In: Pesquisa em Música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas. Rogério Budasz (organizador) – Goiânia: ANPPOM, 2009. Vol. 1, p. 122 – 153.

STEINER, F. Herrmann's "Black-and-White" Music for Hitchcock's Psycho. **Film Music Notebook**. Vol. 1. n.º 2, Winter 1974 -1975. p. 26 - 46. In: The Film music Society. 1. ed. California: The Film Music Society, 2004. p. 68 – 88.

STRAUS, J. N. **Introduction to Post-Tonal Theory.** London: Prentice-Hall International (UK) limited, 1990. 218 p.

STRAUS, J. N. Chapter 3 - Some Additional Relationships. In: _____. **Introduction to Post-Tonal Theory**. 3rd ed. New Jersey: Pearson - Prentice-Hall, 2005. p. 79 - 113.

SULLIVAN, J. **Hitchcock's Music**. New Haven: Yale University, 2006. 354 p.

THOMAS, T. **Music for the Movies**. 2nd ed. CA: Copyright by Tony Thomas, 1997. 330 p.

TRUFFAUT, F. **Hitchcock Truffaut: entrevistas**. Tradutor: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004. 367 p.

WALETZKY, J. **Music for the Movies: Bernard Herrmann**. USA: Sony; BMG, 1992. Distribuído por Kultur International Films, Ltd. DVD (58 min), NTSC, color.

WROBEL, W. Self Borrowing in the Music of Bernard Herrmann. **Journal of Film Music**, San Diego, CA, Vol. 1, n.º 2/3, p. 249 - 271, 2003.

YOX, N. The Divine Dissonances of a Yankee Maverick: Charles Ives and His Sympnony nº 4. **Center for Future Consciousness**. Disponível em: http://www.centerforfutureconsciousness.com/pdf_files/2008_Essays/Charles%20Ives-The%20Divine%20Dissonance%20of%20a%20Yankee%20Maverick.pdf. Acesso em: 15 de dezembro de 2009. 21:13

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BARTES, R. **O óbvio e o obtuso – Ensaios críticos III**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990. 284 p.

BROWN, R. S. Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational. **Cinema Journal, Austin,** Texas, Vol. 21, nº 2. p. 14 - 49, Primavera 1982**.**

CALLENBACH, E. Rewiewed work(s): Psycho by Alfred Hitchcock. **Film Quarterly, Berkeley, CA,** Vol. 14, nº 1. p. 47 - 49, Outono 1960. University of California Press.

CARTER, ELLIOTT. Expressionism and American Music. **Perspectives of New Music, Seattle, WA,** Vol. 4, nº 1. p. 1 – 13, Outono – Inverno. 1965.

COELHO, L. M. **A Música no Período Expressionista**. Coleção Stylus. Organizador: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 361 - 387.

EISENSTEIN, S. M. **The Film Sense**. Tradução e edição de Jay Leyda. Estados Unidos: A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1975. 288 p.

FORREST, D. From Score to Screen. **Hollywood Quarterly,** Berkeley**,** CA, Vol. 1, nº 2. p. 224 – 229, Jan. 1946.

FRANÇA, M. I. **A Inquietude e o Ato Criativo: Sobre o Expressionismo e a Psicanálise**. Coleção Stylus. Organizador: J. Guinsburg. Editora Perspectiva, 2002. p. 121 -144.

GALLEZ, D. W. Theories of Film Music. **Cinema Journal,** Austin, Texas**,** Vol.9, nº 2, p. 40 -47, Primavera 1970**.**

IRVING, E. Film Music. **Proceedings of the Royal Musical Association, London,** 76th Sess, p. 35-45, 1949-1950.

JARMAN, D. **Alban Berg Wozzeck.** Great Britain: Cambridge University Press, 1989. 181 p.

JOHNSON, B. Reviewed works: Waxman: Sinfonieta. Rozsa:Andante for Strings; Concerto for Strings. Herrmann:Sinfonietta by Berlin Symphony Orchestra; Isaiah Jackson; Franz Waxman; Miklós Rósza; Bernard Herrmann. Herrmann: Symphony nº 1. Schumann: New England Triptych by Phoenix Symphony; James Sedares; Bernard Herrmann; William Schuman. **Tempo, New Series,** Cambridge, nº 184, p. 50-51, Mar. 1993**.**

JOHNSON, W. Face the Music. **Film Quarterly,** Berkeley, CA, Vol.22, nº 4, p. 3 – 19, Verão 1969.

KLINGER, B. Psycho: The Institutionalization of Female Sexuality. In: Deutelbaum, M.; Poague, L. **A Hitchcock Reader. Part Five - Hitchcock and Film Theory**: A *Psycho* Dossier. Ames, Iowa: Iowa State University Press, 1986. p. 332 – 337.

MATHIESON, M. Aspects of Film Music. **Tempo,** Cambridge, nº 9, p. 7-9, Dez. 1944**.**

MEYER, F. Transformation and Adaptation: The Evolution of Charles Ives's Song "From 'Paracelsus' ". **Moldenhauer Archives at the Library of Congress.** Disponível em: http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428134.pdf. Acesso em: 29 Mai. 2011. 16:42.

MILANO, P. Music in the Film: Notes for a morphology. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Philadelphia , PA,** Vol. 1, nº 1, p. 89 – II, Primavera 1941.

MORTON, L. Film Music of the Quarter. **Hollywood Quarterly,** Berkeley, CA, Vol. 3, nº 4, p. 395 – 402, Verão. 1948.

_____. Composing, Orchestration, and Criticizing. **The Quarterly of Film Radio and Television,** Berkeley, CA, Vol. 6, nº 2, p -191 – 206, Inverno 1951.

PARKER, I. The time of music: the music of time – Charles Ive's Contemplations: bringing music into dialogue with time and space. **Critical Quarterly,** Vol. 50, nº 3, p. 43-76, Out. 2008. Disponível em: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-8705.2008.00814.x/abstract. Acesso em: 10 Abr. 2010. 19:21.

POAGUE, L. **Links in a Chain: Psycho and Film Classicism**. In: Deutelbaum, M.; Poague, L. A Hitchcock Reader. Part Five - Hitchcock and Film Theory: A *Psycho* Dossier. Ames, Iowa: Iowa State University Press, 1986. p. 340 – 349.

STERNFELD, F. W. Preliminary Report on Film Music. **Hollywood Quarterly,** Berkeley, CA, Vol. 2, nº 3, p. 299 – 302, Abr. 1947.

TARKOVSKI, A. A.. **Esculpir o Tempo.** Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998. 306 p.

TOBIAS, J. Cinema, Scored: Toward a Comparative Methodology for Music in Media. **Film Quarterly,** Berkeley, CA, Vol. 57, nº 2, p. 26 – 36, Inverno 2003 – 2004.

GLOSSÁRIO

O presente glossário se refere a alguns dos principais termos da Teoria dos Conjuntos – ferramenta analítica utilizada nos capítulos 3 e 4 deste trabalho. As definições aqui apresentadas têm apenas a intenção de reavivar os principais conceitos dessa Teoria, mas de forma alguma suprem o conhecimento sobre a matéria, que como dissemos, é imprescindível para o entendimento das análises apresentadas. As definições foram extraídas de quatro fontes básicas:

- Introduction to Post-Tonal Theory, de Joseph Straus;
- The New Grove Handbooks in Music Analysis, de Ian Bent e William Drabkin;
- The Structure of Atonal Music, de Allen Forte;
- Music Analysis in Theory and Practice, de Dunsby, J. e Whittall, A.

Classe de Altura (Pitch Class) – É o conjunto formado por notas de mesmo nome, indepedentemente de sua frequência. Por exemplo, todas as notas Dó [C], desde o registro mais grave até o mais agudo, formam uma classe de altura que por convenção foi associada ao número 0 (zero). Já as notas Dó# [C#] são associadas ao número 1 (um) e assim por diante.

Coleção de Classe de Altura (Pitch Class Collection / Set) – É o conjunto de notas não ordenadas (determinadas classes de altura distintas) em que não são levadas em conta as duplicações de notas. Aqui são abolidas caracteríticas como registro, ritmo, ordem; permanecem apenas a classe de altura e a classe de intervalo básica de uma ideia musical.

Classe de Intervalo (Interval Class) – Na terminologia da Teoria dos Conjuntos, a classe de intervalo é formada por diversos intervalos de alturas. Por conta do conceito de equivalência de oitavas, intervalos maiores que uma oitava são considerados equivalentes a seus homólogos no espaço de uma oitava. Além disso, intervalos maiores que 6 (trítono) são considerados equivalentes a suas inversões no espaço de uma oitava. Em outras palavras, 0 = 12, 1 = 11, 2 = 10, 3 = 9, 4 = 8, 5 = 7 e 6 é sua própria inversão. Na terminologia tradicional, por exemplo, uma terça menor é tida como equivalente a uma sexta maior ou a uma décima menor. Os números inteiros 3, 9, 15 pertencem à mesma classe de intervalo, que é então reduzida ao espaço de uma oitava. Resumindo, temos apenas seis classes de intervalos numeradas de 1 a 6.

Espaço Atonal (Atonal Pitch Space) – Straus (2005) exemplifica esse tipo de relação na terceira edição de seu livro, “Introduction to Post-Tonal Theory”. Ele a

denomina “Atonal Pitch Space” e, nessa edição revisada, propõe um diagrama que relaciona de maneira mais abstrata conjuntos de classes de altura e seus graus de parentesco e proximidade. A relação proposta nesse “Espaço Atonal” é fruto do remapeamento entre conjuntos por meio de transposições e inversões que acabam por resultar em um estudo da condução de vozes, ou seja, como uma nota em determinado conjunto se transforma em outra. Muitas vezes o remapeamento não se dá por completo, o que acaba gerando um novo conjunto que pode ser relacionado nesse “Espaço Atonal”. Cada linha representa a alteração de um semitom. Assim, conjuntos conectados por uma linha, como FP (016) e (026), diferem entre si apenas por um semitom. Já os conjuntos FP (016) e (036) possuem uma diferença de dois semitoms.

Equivalência de Oitavas (Octave Equivalence) – Pelo conceito de equivalência de oitavas, todas as notas com a mesma nomenclatura passam a ter a mesma classe de altura. Assim, por exemplo, tanto a nota Dó 1 como Dó 2, Dó 3 e assim por diante passam, na Teoria dos Conjuntos, a ser consideradas como equivalentes para efeito de análise.

Forma Normal (Normal Form) - (Abv. FN) - Na Teoria dos Conjuntos, a Forma Normal consiste na organização mais simples e compacta – menor distância intervalar - das notas musicais presentes em determinada coleção.

Forma Primária (Prime Form) - (Abv. FP) - Na Teoria dos Conjuntos, a Forma Primária ou *Set Class* representa a classe de conjunto iniciada pelo numeral 0, sendo também a formação mais compacta entre vinte e quatro conjuntos com as mesmas relações intervalares (todas as transposições e inversões).

Intervalo de Alturas (Pitch Intervals) – Um intervalo de alturas é simplesmente a distância entre duas notas (frequências) medida por meio do número de semitons entre elas.

Intervalo de Classes de Altura (Pitch Class Interval) – Um intervalo de classes de altura é a distância entre duas classes de altura. Ele pode ser considerado de forma ordenada ou não ordenada. Quando considerado ordenadamente, é levada em conta a direção entre os dois intervalos. Esse tipo de procedimento dá ênfase ao contorno melódico de uma ideia musical. Já quando considerado não ordenamente, contornos e direções são ignorados e a ênfase é focada apenas no espaço entre as alturas, o qual é considerado sempre o menor caminho entre as frequências formadoras do intervalo. É um tipo mais abstrato e reducionista de análise.

Inversão de Classes de Altura (Inversion) - T(n)I – Operação composta na qual a ordem é preservada, e o contorno, invertido. Assim, um determinado conjunto de classes de altura deve ser primeiramente invertido sob o eixo 0, sua ordem deve ser retrogradada e só depois transposto pela adição de um número de classe intervalar. A inversão de um conjunto gera outros 11 conjuntos com as mesmas qualidades. Aqui, T = Transposição, (n) = número de intervalos de classe aplicado e I = inversão.

Notação com números inteiros (integers) – Ferramenta analítica criada com o intuito de sistematizar a distinção fundamental entre altura e classe de altura e

também entre intervalo e classe de intervalo. Às doze notas que constituem as alturas de Dó a Si são atribuídas os números de 0 a 11: Dó é representado pelo número 0, Dó # pelo número 1, Ré pelo número 2 e assim por diante. Os números 10 e 11 podem ser substituídos pelas letras T (*ten*) e E (*eleven*), respectivamente.

Simetria Transposicional (Transpositional Symmetry) - Propriedade que poucos conjuntos apresentam de se remapearem totalmente sob um índice de transposição. É o caso, por exemplo, do conjunto 4-9 com FP (0167), que se remapeia totalmente sob T6.

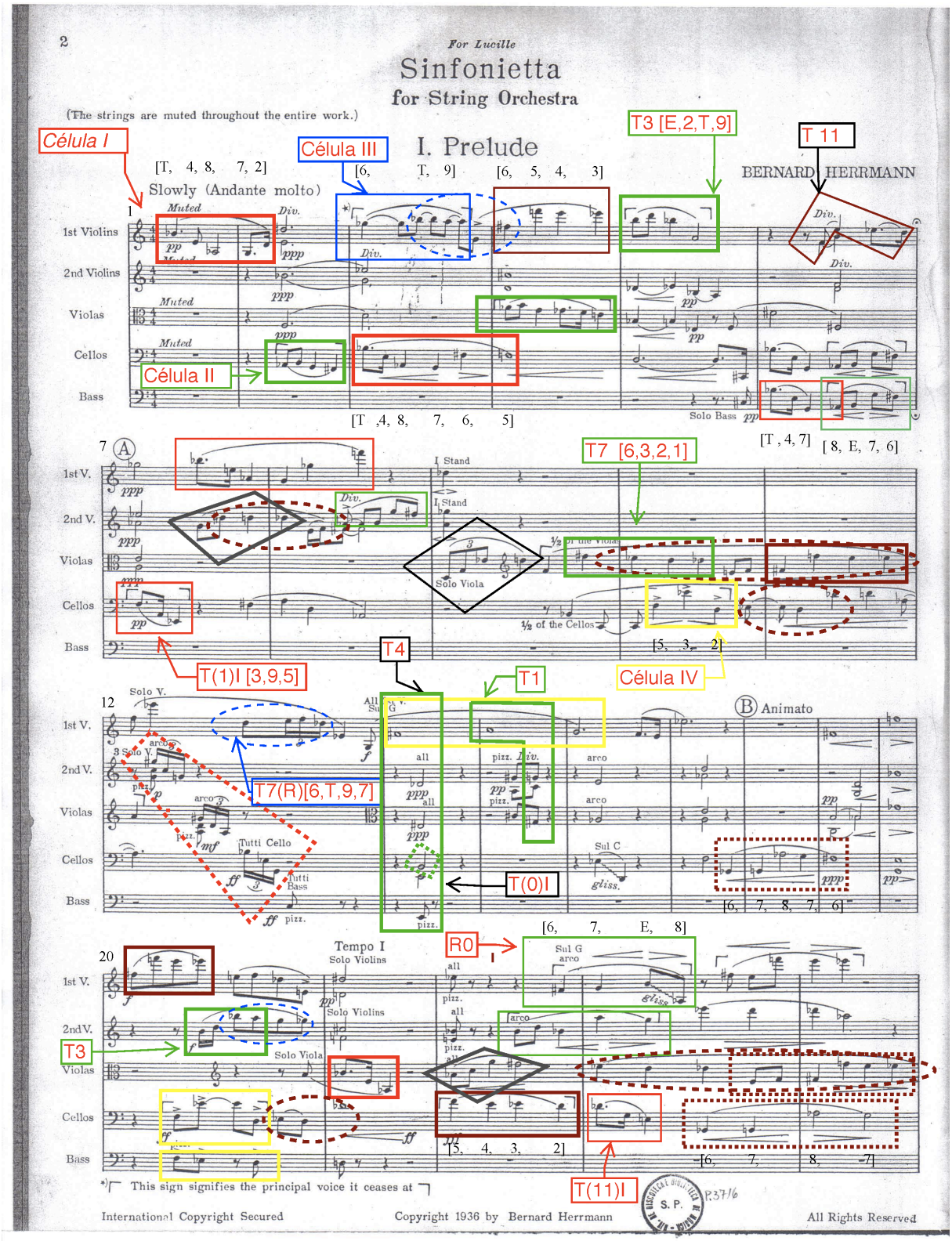
Sons em comum sob transposição (Common Tones under Transposition) – Alguns conjuntos têm a propriedade de, sob determinado índice de transposição, gerar outros conjuntos que mantêm inalterados alguns de seus sons. Isso ocorre devido ao remapeamento gerado. O número de sons em comum será igual ao número de ocorrências do intervalo (n) – intervalo aplicado na trasnposição - no conjunto em questão.

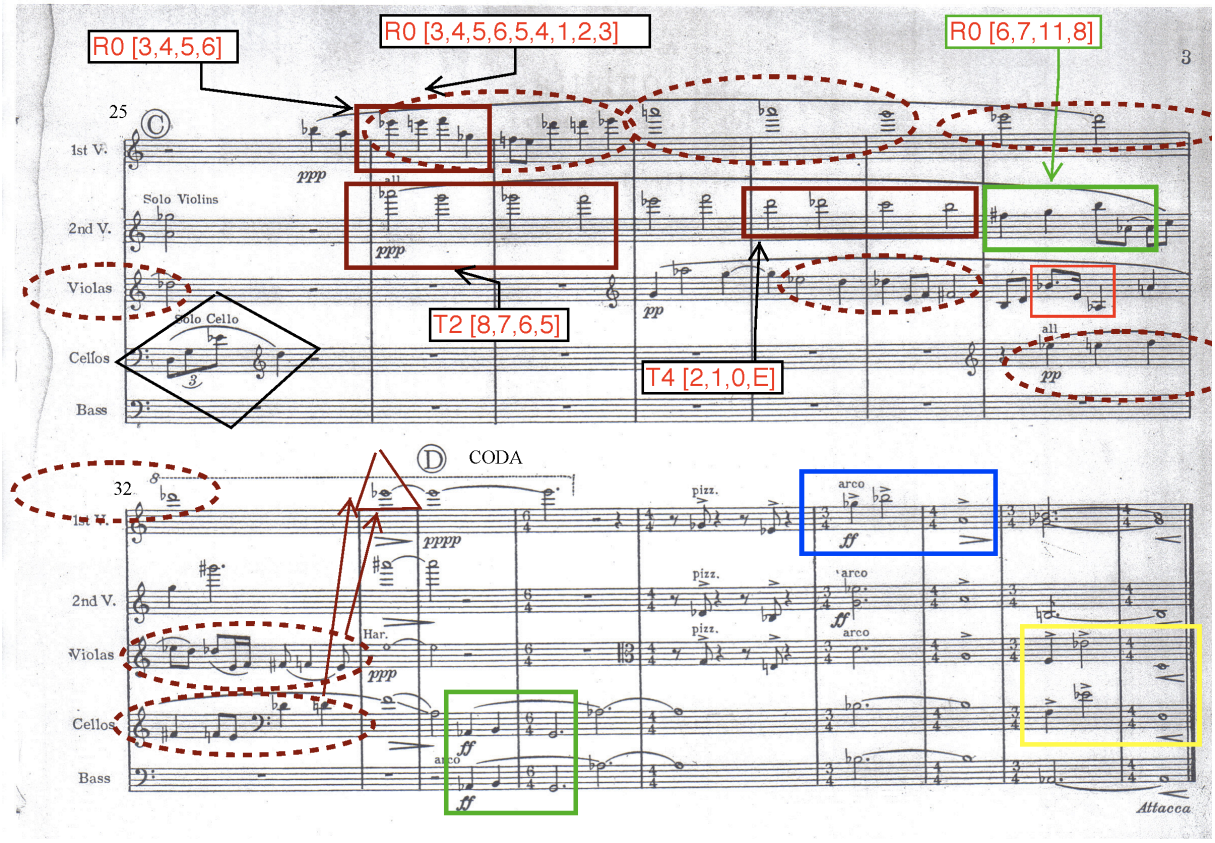
Subconjunto (Subset) – Termo aplicado à coleção de classes de altura em que cada um de seus elementos se encontra contido em outra coleção mais abrangente.

Superconjunto (Superset) – Termo aplicado à uma coleção de classes de altura que engloba outros conjuntos ou coleções menores.

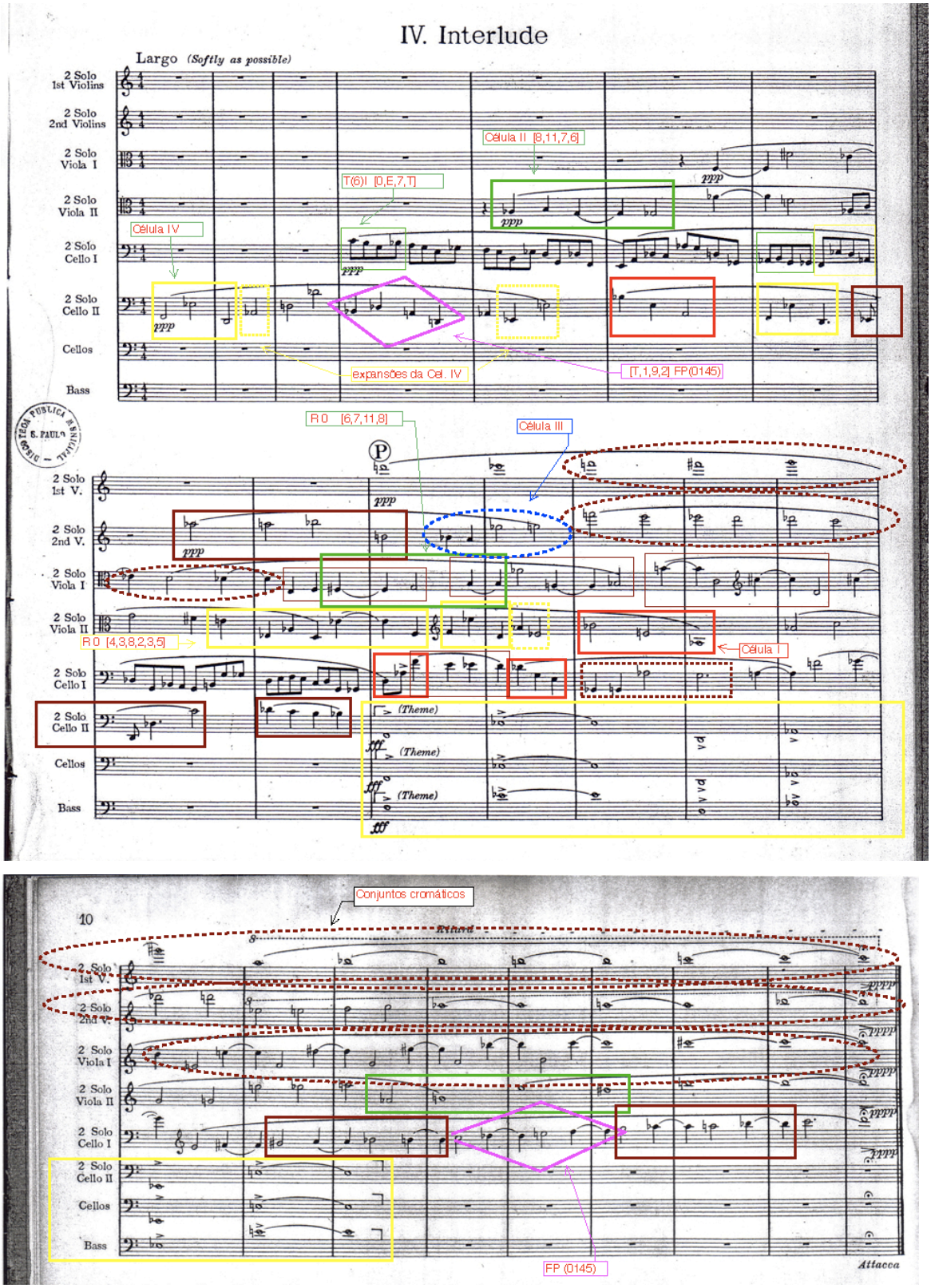
Transposição de Classes de Altura (Transposition) - T(n) – Operação constituída pela adição de intervalos de classe de altura a uma coleção com determinadas classes de altura, gerando a transposição de todo um conjunto. Assim, um determinado conjunto possui outros 11 conjuntos relacionados pela mesma estrutura.

ANEXOS


2
For Lucille
Sinfonietta
for String Orchestra
(The strings are muted throughout the entire work.)
I. Prelude
BERNARD HERRMANN
Célula I
Célula II
Célula III
T3 [E,2,T,9]
T 11
T7 [6,3,2,1]
T(1)I [3,9,5]
T4
T1
Célula IV
T7(R)[6,T,9,7]
T(0)I
R0
T3
T(11)I
Slowly (Andante molto)
1st Violins
2nd Violins
Violas
Cellos
Bass
Solo Bass
Solo Viola
Tutti Cello
Tempo I
Solo Violins
Animato
This sign signifies the principal voice it ceases at
International Copyright Secured
Copyright 1936 by Bernard Herrmann
All Rights Reserved



ANEXO 1 - HERRMANN, B. **Sinfonietta for String Orchestra**. Prelude. San Francisco – California: New Music Edition. Copyright by Bernard Herrmann. 1936. p. 2 e 3. (CD-ROM/Anexo I)



ANEXO 2 - HERRMANN, B. **Sinfonietta for String Orchestra**. Interlude. San Francisco – California: New Music Edition. Copyright by Bernard Herrmann. 1936. p. 9 e 10. (CD-ROM/Anexo II)