

A música do século XX: criação e difusão radiofônica e cinematográfica, segundo Jean-Yves Bosseur¹

Por: Heloísa de A. Duarte Valente e Simone Luci Pereira

Mais uma vez em nosso país, Jean-Yves Bosseur, renomado Professor, referência internacional entre os teóricos da música contemporânea e reconhecido compositor, proferiu palestra, a convite do MusiMid, no último dia 27 de agosto. Neste encontro, Jean-Yves Bosseur dividiu sua exposição em duas partes. Na primeira delas, discorreu longamente sobre as características particulares da composição para filmes e documentários e as habilidades necessárias do compositor. Na segunda parte da palestra, apresentou modalidades em que o rádio supera a convencional função de meio de repertório sonoro, em suas várias possibilidades, para tornar-se meio expressivo de criação artística. Assim, abordou dois temas – cinema e rádio – que considera como sendo privilegiados meios de difusão da música contemporânea.

Para Bosseur, existem três eixos básicos que norteiam a composição para cinema: limitação, defasagem e independência. No primeiro, classificam-se as formas mais conhecidas como, por exemplo, a música incidental em cenas de amor. Na *defasagem*, a relação entre a ação narrada e a música provoca um estranhamento, o que vale dizer, a música antecipa uma cena que ainda vai ocorrer ou reitera outra que ainda não se desenrolou. No filme *Psicose*, de Hitchcock, a cena inicial em que Marion conduz o automóvel, tem na música de fundo uma preparação para o que acontecerá a seguir: o seu assassinato. O terceiro eixo, o da *independência*, constrói relações inesperadas ou até aleatórias entre cena e música. Aí, os exemplos são menos recorrentes. É o que ocorre, não raro, nas encenações do bailarino Merce Cunningham e a música de John Cage, não havendo necessariamente uma coincidência pré-estipulada entre ambos, sendo a duração da obra um dos únicos pontos em que combinavam. Bosseur acrescenta ainda que os pontos de coincidência são estabelecidos pelo espectador.

Bosseur comentou, ainda, alguns aspectos que determinam o trabalho do compositor de música para cinema., citando vários casos particulares: desde as parcerias bem sucedidas (Proffiev/ Eisenstein, Hermann/ Hitchcock, Duhamel/ Godard, Rota/ Fellini etc.) até as relações mais conflituosas, tais como os entendimentos entre Igor Stravinsky e os Estúdios Disney, além de fatos verídicos que se tornaram anedotas. Citando uma frase de Stravinsky, de que “a música não pode ser papel de parede do filme”,

¹ Palestra proferida no dia 27 de agosto de 2004.

Bosseur chama atenção para o fato da música ser também estruturante da narrativa, e não um mero acessório.

O que se pode perceber, assim, é uma relação paradoxal entre o trabalho do compositor e o próprio filme, onde a estrutura do cinema não se mostra convidativa ao compositor, pois a segmentação do trabalho que rege a produção cinematográfica, acaba sendo expandida até a produção musical, onde música-tema, trilha, arranjos acabam sendo realizados por compositores diferentes.

Ainda quanto à trilha sonora no cinema, Bosseur lembra que aí se enquadram não apenas músicas, mas os variados sons, ruídos de que se compõe a narrativa, o que levou o compositor Pierre Boulez a afirmar que “toda música de filme é um procedimento eletroacústico”.

Ao tratar do rádio especificamente, Bosseur lembrou inicialmente que a música eletroacústica, que se desenvolveu a partir da década de 1950, teve início nos estúdios radiofônicos: Pierre Schaeffer e a Rádio France (1948), Karlheinz Stockhausen e a R.D.A. de Colônia (1952), Luciano Berio e a RAI, de Milão. O rádio foi utilizado como instrumento musical – do qual a *Radio Music* de Cage é um exemplo clássico – e como campo de experimentação artística, formulando novas linguagens (veja se é isso), desenvolvida, sobre tudo na Alemanha (Colônia, Hamburgo, Munique). A *horspiell* (novela falada em teatro) passou, em seguida, a ser adotada por músicos e escritores, particularmente Georges Pérec, Michel Butor, dentre outros. *O horspiell tem proximidade com a música acusmática. Aqui vale retomar a etimologia do conceito: diz-se que, a fim de exercitar a concentração dos seus alunos, Pitágoras costumava habitualmente dava aulas por detrás de uma cortina, de maneira que fosse ouvido sem, contudo, ser visto. Criava-se, assim, a dissociação da escuta dissociada da sua origem: a acúsmática, termo retomado, por Schaeffer e especialmente, François Bayle, para designar a música eletroacústica.*

Bosseur concluiu sua exposição apresentando de que maneiras a composição musical pode ser pensada, tendo como balizas as próprias mídias. Um exemplo consistente encontra-se na sua obra *Mémoires d'oubli* (1991), sobre texto de Bernard Noël. Composta para ser ouvida no rádio ou em disco, a peça combina agrupamento instrumental de câmara, orquestra sinfônica e voz cantada tratada eletroacusticamente, pelos músicos do GRM (*Groupe de Recherches Musicales*). Na gravação que apresentou, a solista é Helen Marion, cantora de jazz, da linhagem de Miles Davis. Trata-se de uma obra que envolve esferas musicais diversas, tanto no que tange à superposição de gêneros distintos (jazz, eletroacústica), de agrupamentos musicais diferenciados (orquestra sinfônica, voz jazzística). É justamente essa combinação de diferentes estéticas, gêneros, culturas é que garante a vitalidade das linguagens – e não somente da música.

Concluiu suas palavras chamando a atenção sobre os maus resultados das políticas que tentam enclausurar as manifestações culturais. No seu entender, a música francesa, de tão protegida, está se asfixiando. Precisa abrir as janelas, sentir as outras paisagens ao longe e respirar fundo...