

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
LICENCIATURA EM MÚSICA

**FUNDAMENTOS BÁSICOS PARA A ELABORAÇÃO DE UMA FORMAÇÃO  
ESPECIALIZADA EM COMPOSIÇÃO DE TRILHAS SONORAS**

PEDRO SANTOS GUEDES PEREIRA

RIO DE JANEIRO, 2006

**FUNDAMENTOS BÁSICOS PARA A ELABORAÇÃO DE UMA FORMAÇÃO  
ESPECIALIZADA EM COMPOSIÇÃO DE TRILHAS SONORAS**

por

**PEDRO SANTOS GUEDES PEREIRA**

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Arte da UNIRIO, sob orientação do professor Antonio Guerreiro.

Rio de Janeiro, 2006

Agradeço a todos que me ajudaram, não só na elaboração deste trabalho, como em toda a minha trajetória musical que ainda está só começando. Muito obrigado.

Este trabalho é uma pesquisa sobre os fundamentos básicos para a elaboração de um curso de formação de compositores de trilhas sonoras. Para chegar a tais informações realizei pesquisas em livros, nacionais e estrangeiros, sites e revistas, além de ter feito entrevistas com compositores de televisão e cinema residentes na cidade do Rio de Janeiro. Através dos resultados colhidos pude concluir que um curso de composição de trilha sonora deve englobar não só o ensino dos aspectos musicais em si, como o esclarecimento de todo o processo de criação e elaboração de uma obra audiovisual e a função da música nesse contexto.

	Página
AGRADECIMENTOS .....	II
RESUMO .....	III
INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO I - UMA BREVE RETOMADA DA HISTÓRIA DA MÚSICA NO CINEMA COM FOCO EM HOLLYWOOD: DO CINEMA MUDO A JOHN WILLIAMS, O COMPOSITOR DE ORQUESTRA MAIS OUVIDO DA HISTÓRIA .....	3
CAPÍTULO II - FAZENDO O FILME: A EQUIPE, OS MEIOS DE PRODUÇÃO E A TRILHA SONORA .....	17
CAPÍTULO III - OS COMPOSITORES: SUAS VIVÊNCIAS E SUAS FORMAÇÕES .....	25
CONCLUSÃO .....	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	36

Este trabalho visa a estudar e debater as possibilidades de formação de um compositor profissional de trilhas sonoras. Hoje, sobretudo no Brasil, a formação de um compositor de trilhas se dá das mais diversas formas. Mas, na maioria dos casos, observa-se que essa formação não costuma estar vinculada à atividade final de um compositor de trilhas, que vai trabalhar som e imagem.

Muitos compositores bem sucedidos no cinema ou na televisão tiveram que aprender com os próprios erros para que chegassem a resultados expressivos, de excelência. Hoje, com a democratização dos meios de produção a música feita para mídias visuais ganha um novo patamar de relevância. Muitos filmes são produzidos no mundo todo e mais do que isso, são assistidos no mundo todo. Assim, um jovem diretor do Irã pode fazer um filme com a sua câmera e tal obra será assistida por milhões de espectadores em todo o planeta, seja nos cinemas ou na internet.

Para estruturar esse trabalho procurei dividi-lo em três partes principais.

No primeiro capítulo traço uma retomada histórica do cinema e da música no cinema nesse primeiro século de existência. A partir desse estudo veremos que a trilha sonora dos filmes sempre esteve atrelada aos costumes e hábitos musicais da época em que foi composta, exceto aquelas feitas para filmes de época, que visam retratar com fidelidade a época em que a história é contada. Os compositores de cinema sempre tiveram um compromisso com a inovação e muitas linguagens foram incorporadas à música dos filmes ao longo do século. Porém, quando usamos a palavra “incorporadas” isto significa somadas. Estamos no início do século XXI e ainda temos longos temas líricos e românticos nos filmes de hoje, tais quais os filmes da década de trinta. O que não podemos prever é que tipos de música, de instrumentos, de sonoridades e linguagens serão acrescentados a todos os já existentes no vasto universo das trilhas sonoras de hoje em dia.

No segundo capítulo descrevemos um pouco sobre o processo de produção de um filme nos moldes dos grandes estúdios de hoje. Como um filme começa, de quem parte a idéia, qual o tamanho de uma equipe em um filme. Essas são perguntas que o segundo capítulo deste trabalho irá responder. Para que um compositor de trilhas tenha sucesso ele precisa saber se portar dentro de uma equipe de trabalho. O cinema é uma arte coletiva e um compositor precisa ter essa noção para que seu trabalho corra da maneira esperada por ele e por todos os participantes desse processo. Focalizamos, também, o posicionamento da produção da trilha dentro do cronograma geral de um filme e o cronograma da produção

musical em si. Tal produção inclui desde a concepção das primeiras idéias e a composição das músicas, até a contratação dos estúdios de gravação e da orquestra. Todo o processo de produção de uma trilha é minuciosamente descrito dentro de uma visão mais global da produção do filme como um todo. Esse é o foco do capítulo dois.

O terceiro e último capítulo tem como objetivo entender melhor os compositores de cinema e seus processos de criação, suas formações, seus pontos de vista sobre o trabalho e sobre o mercado. Esse entendimento se dá de duas formas. O capítulo se inicia com a descrição de quatro casos de compositores bem sucedidos no cenário mundial, mas que tiveram caminhos e formações distintas. Cada um desses músicos apresentará em seus históricos pontos importantes de reflexão no que diz respeito ao desenvolvimento de uma formação voltada para compositores de trilhas sonoras. Na segunda parte do capítulo criei uma estrutura de perguntas e respostas onde músicos experientes do cinema e da televisão respondem a questões relevantes à pesquisa que aqui se apresenta. As perguntas vão desde assuntos artísticos até questões do mercado áudio-visual em si.

Procurei absorver todas as informações levantadas nos três capítulos para refletir sobre as possibilidades de formação de um compositor de trilhas. Dentro de um cenário cada vez mais democrático em todos os sentidos, tanto nos meios de produção, quanto nas formas de veiculação. A música de trilha sonora ganha agora um novo patamar e uma nova importância na era da informação. Cada vez há mais conexões e co-relações entre tudo e todos, entre arte e mídia, entre som e imagem, e nesse sentido, pensar a formação de músicos de trilha sonora e o futuro dessa arte, é pensar, também, o futuro da música em si.

---

## **UMA BREVE RETOMADA DA HISTÓRIA DA MÚSICA NO CINEMA COM FOCO EM HOLLYWOOD: DO CINEMA MUDO A JOHN WILLIAMS, O COMPOSITOR DE ORQUESTRA MAIS OUVIDO DA HISTÓRIA.**

Música em cena. Não é errado afirmar que esse encontro já ocorre há milhares de anos e em diversas culturas ao redor do mundo. Durante a Renascença, a música estava presente em diversas cenas de peças de Shakespeare e outros. No período Barroco podemos observar as primeiras óperas e balés, formas musicais produzidas até hoje. No Romantismo, as óperas atingem proporções magníficas. No século XX temos a popularização da música do cinema.

Orvertures e Árias de Mozart ou Verdi são constantemente executadas independentemente das suas respectivas óperas. E são musicalmente satisfatórias quando independentes. Não necessitam de um complemento visual para se justificarem. Porém, quando inseridas nas suas respectivas montagens teatrais, com todo o aparato dramático em cena, tais músicas atingem uma profundidade que isoladas não alcançariam.

Colocando-nos na condição de um espectador de cinema em 1895, podemos entender um pouco do porquê de toda essa força que o cinema atingiu ao longo do século seguinte. Naquele ano, a forma mais comum de comunicação à longa distância era o Telégrafo, além das cartas. O telefone era o que havia de mais moderno e só era viável em poucas cidades, para uma minoria de pessoas mais abastadas financeiramente. Os meios de transporte ainda eram cavalos e trens. Os carros eram artigos de luxo tais quais o telefone. O primeiro vôo de avião ainda demoraria dez anos para acontecer. Stravinsky era um menino de 13 anos e o sistema dodecafônico de Schoenberg ainda estava a mais de duas décadas no futuro.

Imagine agora que nessa mesma época surge um novo conceito de teatro, ou de espetáculo, melhor dizendo. Um pequeno teatro ou mesmo um café com cortinas pesadas e poderosas fechando qualquer entrada de luz. No meio da sala uma máquina extremamente ruidosa e na frente dela uma tela onde se dá o milagre. Na tela surgem imagens de pessoas, animais e prédios. Para você, espectador do século XIX, o que acontece é pura magia. Mas uma magia surda e muda.

Logo esses mesmos teatros e cafés passavam a abrigar não somente o projetor ruidoso como também um piano, um órgão, ou um pequeno grupo de músicos.

Inicialmente, a música no cinema não se prestava a qualquer papel dramático. Era assumidamente um pano de fundo para as imagens que eram projetadas na tela. Mesmo assim a música dava uma nova dimensão para a experiência e o entretenimento dos espectadores. De

alguma forma, se tornava um fio condutor para as imagens, tornando o filme algo mais compreensível e completo.

A música estava presente praticamente desde o início das apresentações cinematográficas. As primeiras exhibições de música no cinema de que se tem registro foram nos filmes da família Lumière, em Paris e Londres. Nessa mesma época, nos Estados Unidos, as músicas podiam ser clássicas, populares, canções folk e músicas de cafés. Havia pouca ou nenhuma preocupação em dar à música um teor cênico.

Com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, a produção musical dos filmes logo se tornaria mais sofisticada. Dependendo do tamanho do cinema, havia uma pequena orquestra com músicos, maestro e um diretor musical, que escolhia as peças da literatura existente e as preparava para serem executadas em sincronia com o filme.

Em 1908, novamente na França, Camille Saint-Saens foi pago para escrever o que se acredita ter sido a primeira trilha sonora composta especificamente para um filme, *L'Assassinat du Duc de Guise*. Mas por conta dos custos altos da comissão paga ao compositor e à orquestra, o conceito de trilha sonora “personalizada” não se firmou. Mesmo assim, a música começava a ser encarada como uma “ferramenta dramática” competente e importante.

O que vingou foi um método que veio a ser conhecido como *Music Fake Books*. Através desse método os produtores conseguiram padronizar a música nos seus filmes, ainda que de maneira arcaica. Tratava-se de livros que consistiam em uma coleção de diferentes peças, com humores variados que poderiam se adaptar a quase todas as situações dramáticas. Os que se tornaram mais conhecidos são *The Kinobibliothek*, de Giuseppe Bece, *The Sam Fox Moving Picture Music Volumes*, de J.S Zamecnik, e *Motion Picture Moods*, de Erno Rapée. Assim, o diretor musical de uma determinada sala de exibição recebia o filme e determinava o humor ou o sentimento das cenas onde haveria música. Depois disso bastava uma consulta a seus “music fake books” e ele teria diversas opções para suas cenas. Por exemplo, se ele precisasse de música para uma cena muito dramática, em um castelo sombrio, ele se depararia com a seguinte lista em “dramatic expressions (expressões dramáticas)”:

Night: Sinister Mood ( noite: clima sinistro)  
Night: threatening mood (noite: clima de medo)  
Magic: apparition (mágica: aparição)  
Impending doom  
Pursuit, flight  
Heroic Combat

Disturbed Nature, fire, storm  
(Davis, 1999 : 18)

Além dessa lista, existiam muitas outras, como Amor, Lírico, Natureza, etc. O livro ainda se baseava nas peças da literatura musical já consagradas e reproduzidas anteriormente nos cinemas, a exemplo de clássicos como Beethoven e Brahms, largamente utilizados. A grande vantagem dos *Fake Books* era que, com eles, todo o material chegava ao diretor musical de forma detalhada, com opções variadas para cada situação dramática.

Mesmo assim, o uso de tais livros podia se tornar um processo incômodo para os diretores musicais, mais especificamente se houvesse mais de um músico tocando. O diretor musical de cada cinema deveria assistir ao filme diversas vezes para anotar os tempos de cada cena a ser musicada. Depois, ele selecionaria as diversas peças nos seus *Fake Books* com o respectivo tempo de duração de cada uma. Muito dependia da habilidade do maestro ou do interprete para antecipar uma mudança de cena ou para comprimir ou estender uma peça num imprevisto ao vivo. Uma das maiores dificuldades eram as mudanças de cena. Mudanças de centro tonal, de tempo, de instrumentação e de dinâmica poderiam ser um desastre se não houvesse uma transição pensada exclusivamente para cada situação. Por isso, muitos diretores musicais começaram a criar e escrever suas próprias transições.

Desta forma, o uso dos fake books se tornou um grande sucesso. Mas não era tão eficaz, pois dependia muito da perícia dos diretores e maestros de cada sala de cinema.

Foi quando um auxiliar de escritório da empresa Carl Fischer Music Store and Publishing Company, em Nova Iorque, chamado Max Winkler, se deu conta de que, se pudesse ter acesso aos filmes antes de serem lançados, ele poderia criar um guia musical similar ao que era feito pelos diretores dos teatros, mas que fosse vendido juntamente com o filme. Desta forma, cada filme passava a ter uma trilha padronizada, igual em todas as salas de cinema. Além disso, os estúdios lucravam mais com a venda das partituras dos seus filmes. Essas listas de peças ou guias musicais garantiam aos produtores um melhor acompanhamento das trilhas dos filmes e um padrão de qualidade que antes não havia. As partituras vinham acompanhadas com o tempo de duração de cada cena, ou trecho musical, guias de interpretação e instruções para que cada música continuasse em sincronia com o filme. A essa versão aprimorada do método dos *Fake Books* se deu o nome de *Music Cue Sheets*. Aqui, o *cue sheet* escrito por Winkler na noite em que teve a idéia para um filme imaginário:

Music Cue Sheet for  
The Macic Valley  
Selected and compiled by M.Winkler  
CUE

1. Opening- play Minuet No. 2 in G by Beethoven for ninety seconds until title in screen “Follow me dear”

2. Play- “Dramatic Andante” by Vely for two minutes and ten seconds. Note: play soft during scene where mother enters. Play Cue No2 until scene “hero leaving room”.

3. Play “Love Theme” by Lorenze for one minute and twenty seconds. Note: play soft and slow during conversations until title on screen “There they go”.

4. Play- “Stampede” by Simon for fifty-five seconds. Note: Play fast and decrease or increase speed of gallop in accordance with action on the screen. (Davis, 1999 : 23)

No final dos anos 1920, a revolução dos filmes com personagens falando com som sincronizado se popularizou. Foi esse advento tecnológico que proporcionou o uso moderno da música no cinema.

O uso de áudio nos filmes revolucionou a maneira como o cinema era feito. O som não só causava uma nova experiência para a audiência, como fazia com que a maneira como as histórias eram contadas fosse completamente reformulada.

Isso significava diversas mudanças para os músicos. Em primeiro lugar, um compositor poderia escrever uma trilha específica para um filme e ela o acompanharia em qualquer lugar onde o filme fosse apresentado, independentemente dos recursos da sala de cinema onde o filme fosse ser projetado. Em segundo lugar, a música passava a ter uma penetração muito maior nas questões dramáticas e psicológicas dos filmes. Em terceiro lugar, essa revolução significava a demissão de milhares de músicos das orquestras de salas de cinema.

Em 1927, o estúdio Warner Bros estreou o filme *The Jazz Singer* em Nova Iorque. Estrelando o cantor de Vaudeville Al Jolson, este filme continha diversos números musicais com som sincronizado. Os produtores do filme não imaginavam como seria a reação do público. Afinal, 30 anos de cinema mudo tinham se passado e agora eles apresentavam um filme repleto de canções. Quando Jolson abriu a boca e cantou “Blue Skys” e “My Mammy” a platéia ficou extasiada. O filme *The Jazz Singer* foi um sucesso de vendas assombroso e um marco para a indústria. A partir dali, todos sabiam a direção a seguir.

Por vários motivos, comerciais e práticos, muitos musicais foram produzidos logo que os filmes falados estrearam. Primeiramente os atores não só poderiam falar como cantar e dançar também. Esses recursos traziam um novo nível de entretenimento para o público. Além disso, havia uma motivação logística. Nos musicais, os diretores tinham os músicos tocando nas filmagens e, muitas vezes, em cena. Desta forma, todo o processo de gravação do áudio do filme ficava mais fácil e prático.

No entanto, como todo modismo, os musicais foram perdendo a força e houve um momento em que a audiência não possuía mais interesse nesse formato. Quando os executivos dos estúdios se deram conta desse novo cenário, acreditaram que não precisavam mais dos músicos e demitiram sumariamente muitas das orquestras dos estúdios. Logo perceberiam o real valor da música no cinema e como eles precisavam dela.

Nessa época, o processo de gravação das trilhas, além de caro, era extremamente complexo. Ainda não havia gravação multi-pista e as orquestras eram gravadas ao mesmo tempo em que o som direto dos atores contracenando. Isso significava que os músicos deveriam se posicionar de forma que não aparecessem em cena – já que não estamos mais falando dos musicais – e que o seu volume sonoro fosse captado de forma adequada, em conjunto com os demais sons do filme. Ou seja, o processo de mixagem era feito ao vivo, no set de filmagem e com o único recurso de distanciamento e aproximação do microfone. Qualquer erro por parte dos músicos significava que toda a cena teria de ser re-filmada. Não existia possibilidade de editar o som.

A tecnologia que viria a libertar os músicos do pesadelo que era o set de filmagem foi desenvolvida em 1931 e permitia que a música fosse gravada separadamente do som direto do filme. A mixagem passava a existir de fato e os diretores e compositores tinham agora um real controle do volume da trilha em relação aos demais sons do filme. Mesmo assim, a relação do cinema com a sua música ainda estava apenas começando. E muitos equívocos ainda eram praticados pela indústria. Max Steiner fala um pouco sobre esse momento:

Eles sentiram que era necessário justificar a música cenicamente. Por exemplo, se eles queriam música em uma cena de uma rua, um órgão era mostrado na rua. Era fácil colocar música em uma cena de uma

casa de shows ou de um teatro, uma vez que nessas situações as orquestras estariam presentes tocando naturalmente. Muitas técnicas estranhas foram usadas para introduzir música em cenas. Por exemplo, uma cena de amor em um bosque deveria contar com música. Assim, eles introduziam um violinista no meio da floresta sem nenhuma outra razão. (Davis, 1999 : 27)

Uma curiosidade interessante é que nos primeiros anos do cinema falado, houve pouquíssimos casos de filmes sem música alguma. Entre eles está o famoso filme “The Lost Weekend”, de 1945. Neste drama forte e intenso, Ray Milland interpreta um alcoólatra em um fim de semana depressivo. Nas cenas mais fortes, onde o ator aparece completamente alcoolizado e deprimido, a platéia gargalhava e ia às lágrimas de tanto rir. Como essa não era nem de perto a intenção do diretor, o filme foi retirado de cartaz rapidamente. Foi quando o compositor Miklos Rosza foi convidado a compor uma trilha para filme em que a música realçasse os reais sentimentos dramáticos que deveriam ser transmitidos ao público. A trilha foi feita e o filme foi relançado para enfim obter um grande sucesso como um filme forte e denso conforme queria o seu diretor. “The lost Weekend” ganhou prêmios de melhor ator e melhor diretor, mas a trilha sonora, que era a única diferença entre aquela e a primeira versão fracassada, não foi premiada.

Segundo Richard Davis, entre 1930 e 1950, Hollywood viveu o que ficou conhecido como “os seus anos dourados”. Em 1930, aproximadamente 80 milhões de americanos iam ao cinema uma vez por semana, o que significava 65% da população. Hoje, o número de espectadores semanais não chega a 10% da população local. A produção das trilhas sonoras também cresceu e amadureceu durante esse período, quando se desenvolveram as bases, técnicas e linguagens que fundamentaram o que se faz nas trilhas sonoras até os dias de hoje.

Durante a era do cinema mudo, muitos estilos musicais foram utilizados: músicas clássicas dos séculos XVIII e XIX, canções populares de compositores como Gershwin, além de músicas folk conhecidas. No fim dos anos 20, com a chegada do cinema falado, o som passou a fazer parte dos filmes e a música ganhou nova dimensão. Compositores que pudessem escrever trilhas com que o público da época se identificasse e que, ao mesmo tempo, fossem dramaticamente fortes para serem sincronizadas à ação da tela passavam a ter um grande valor para os estúdios.

Nessa época, havia um grande fluxo migratório de europeus para os Estados Unidos. Tratava-se de exilados vindos da Áustria, Alemanha e Europa Oriental, fugidos do clima de perseguição que os assombrava em seu continente natal. Muitos compositores chegaram aos Estados Unidos dessa forma e logo encontraram no cinema uma excelente oportunidade de trabalho. Tais músicos possuíam uma ótima formação acadêmica. Todos tiveram estudos feitos em conservatórios e podiam compor, orquestrar e reger, além de muitas vezes serem também excelentes instrumentistas. Possuíam intimidade tanto com a linguagem operística de Verdi, Wagner, Strauss e Puccini, quanto com a música de concertos e de câmara de Beethoven, Mozart, Brahms, Schubert, Berlioz e muitos outros.

Alguns compositores exilados podem ser citados como os grandes nomes da era de ouro do cinema: Max Steiner, Erich Korngold, Branislau Kaper, Miklos Rosza e Franz Waxman chegaram à Hollywood quando a arte da trilha sonora ainda dava seus primeiros passos e ajudaram a moldar a sua evolução.

As maiores influências para esses europeus eram as músicas e óperas românticas do século XIX. A linguagem moderna, de compositores como Stravinsky, Bartok e Ravel demorou a ser incorporada ao cinema. Isso porque o romantismo ainda era uma manifestação musical recente aos ouvidos do grande público e dos compositores de Hollywood. Em 1935, a Terceira Sinfonia de Brahms completava apenas “50 anos de idade”. O desenvolvimento temático, as harmonias e as formas presentes na música romântica eram de fácil absorção por parte do público. Não importando se uma cena era tensa ou lírica, o mais importante era que a trilha fosse facilmente compreendida pela audiência. O cinema de Hollywood era feito para chegar ao grande público. Não era intenção dos estúdios produzir filmes de difícil entendimento e muito vanguardistas. Assim, técnicas de composição como leitmotif e passacaglia eram largamente utilizadas pelos compositores “europeus de Hollywood”.

A linguagem romântica foi largamente utilizada no cinema durante toda a década de 1950. Mas já durante a década anterior, em 1940, alguns compositores começavam a introduzir lentamente novos conceitos e idéias ao cinema americano. David Raksin e Bernard Hermann estenderam os limites da música de cinema ao lançar mão de elementos jazzísticos e de música contemporânea em suas trilhas. Trilhas como as do filme “Laura”, de 1944, e de “Cidadão Kane”, de 1941 abriram os

ouvidos da indústria cinematográfica para novos sons. Raksin escreveu, por exemplo, uma música dodecafônica para o filme “The Man With a Cloak”, de 1949.

No dia seguinte à gravação da música de “The Man With a Cloak”, o compositor Raksin se encontrou com o então chefe da área musical dos estúdios MGM, Johnny Green, que lhe perguntou em que tonalidade louca estava aquela fantástica trilha. Foi quando Raksin lhe contou que a música era dodecafônica. Questionado por Green sobre o porquê dessa escolha, Raksin explicou que a série utilizada por ele na construção do tema escrevia a palavra E\_D\_G\_A\_R, sendo E, D, G, A, representadas por Mi, Ré, Sol e Lá e sendo a letra R representada pela nota ré bemol. Johnny continuou curioso e a argumentação final do compositor foi que naquele filme o público só descobria quem era o herói, o homem com a capa, nos últimos segundos e esse homem era Edgar Allan Poe. Assim, a trilha prenunciava a identidade do herói desde o início do filme.

No fim da década de 1940, a televisão já estava disponível para os americanos, mas ainda era um aparelho caro. Com o passar dos anos e a redução dos preços, a televisão se tornou extremamente popular no país. Em pouco tempo a produção televisiva se tornaria um grande rival dos cinemas. As famílias que saíam de suas casas para ir ao cinema toda semana tinham agora a alternativa de ficar no conforto do lar assistindo a series e programas de auditório na TV.

Entre 1946 e 1962, a indústria do cinema perdeu aproximadamente 800 milhões de dólares. Isso significava quase metade do faturamento anual dos estúdios em 1946. Os atores, produtores, diretores e músicos se viam agora em meio a uma verdadeira revolução.

No início dessa revolução televisiva nos Estados Unidos, os estúdios de cinema se recusavam a disponibilizar seus acervos para os canais de televisão. Com isso, Hollywood deixou de ganhar milhões de dólares e a indústria entrou em uma crise nunca antes vista. Os estúdios não podiam mais arcar com as suas estruturas gigantescas. Em função disso, muitos funcionários foram demitidos. A partir daí a dinâmica de produção de um filme mudaria para sempre.

Depois de alguns anos, a indústria do cinema acabou cedendo e disponibilizando seus filmes para exibição em televisão. E logo os estúdios de cinema estariam participando ativamente da produção de novelas, dramas e series de TV. A batalha entre a tela grande e a telinha enfim se tornava um próspero casamento.

Em todos os períodos, independentemente de trilhas românticas ou contemporâneas e jazzísticas, as canções sempre estiveram presentes na grande tela. Desde os primórdios, os produtores perceberam os benefícios, sobre tudo financeiros, de se ter um grande hit em um filme. Todas as eras do cinema tiveram seus grandes sucessos, desde os anos 1930 até hoje, com a música “My Heart will go on”, do filme “Titanic”, por exemplo.

Uma grande quantidade de canções foi produzida em Hollywood durante a década de 1950. Um grande hit foi, por exemplo, “Do not Forsake Me, Oh My Darlin”, escrita por Dimitri Tiomkin e Ned Washington para o filme “High Noon”. No entanto, o sucesso dessa música não chegaria perto da música de Henry Mancini, “Moon River”, de 1961, escrita para o filme “Breakfast at Tiffanys’s”, estrelado por Audrey Hepburn.

No começo dos anos sessenta os produtores também enxergavam o uso de canções nos filmes como um artifício de marketing. Se a canção fizesse sucesso nas rádios, o filme teria maior visibilidade e as pessoas iriam assisti-lo nos cinemas. Mas em alguns casos a predominância de canções em alguns filmes começou a se justificar. Era a década do Rock.

O Rock’n Roll começou a ser incorporado ao cinema no início dos anos 1960, em filmes de surfe e praia. No entanto, um grande salto da música roqueira em direção aos cinemas se deu através dos Beatles com seus filmes “A Hard Days Night” e “Help”. No filme “Easy Rider” o rock se solidificou como uma nova linguagem, definitivamente incorporada às trilhas de Hollywood.

De fato, não havia nada melhor do que grupos e artistas como The Grateful Dead, Simon and Garfunkel, Bob Dylan, Buffalo Springfield, Steppenwolf e The Flying Burrito Brothers para expressar a maneira de pensar e de agir daquela geração. Os filmes eram retratos fiéis da vida e do cotidiano dos jovens dos anos sessenta americanos. Assim, o Rock era a música certa, no lugar certo, para determinados filmes.

Isso tudo não quer dizer que as outras linguagens do cinema tenham sido abandonadas. Trilhas como as dos filmes “The Pink Panther” e “James Bond 007” mostram como o jazz, por exemplo, ainda se fazia presente em Hollywood nessa década.

Como podemos ver e ainda veremos mais a frente, a história da trilha de cinema mostra que as novas linguagens são sempre incorporadas sem que as demais sejam descartadas em função disso. Os modismos acontecem, mas a palheta de sons só aumenta. Por mais que em determinadas épocas um estilo esteja mais em voga, os outros nunca deixam de ser utilizados. O importante sempre será incorporar as linguagens que forem necessárias para transmitir os conceitos e a estética que forem concebidas pelo diretor.

No final dos anos 1960, o cinema já contava com uma quantidade considerável de linguagens musicais em suas trilhas. Ao contrário dos temas românticos padronizados nos anos 1930, no fim da década de 1960 os compositores utilizavam largamente diversos estilos e gêneros musicais. Eram eles as músicas Clássica, Romântica, Impressionista, Contemporânea, o Jazz, o Rock, as canções Pop, entre outros.

Em 1970, muitas experimentações foram feitas. Todos os gêneros que já haviam sido utilizados foram combinados, misturados e processados de forma que uma nova sonoridade foi criada. A maior influência do cinema nessa época era a televisão. E os programas de TV tentavam, justamente, se diferenciar e se distanciar de tudo que já havia sido feito em cinema. “Peter Gunn”, de Mancini, “Mission Impossible”, de Lalo Schifrin e “Batman” de Neil Hefti são excelentes exemplos de temas que misturavam linguagens das mais diversas criando assim uma nova linguagem. Outro grande expoente da época foi o compositor e arranjador Nelson Riddle que não só compôs diversas trilhas para o cinema e a televisão como também ficou conhecido por sua parceria com o cantor Frank Sinatra.

A fusão do jazz com o Rock, atrelada ao uso da orquestra sinfônica, já não chocava mais os ouvidos do grande público. A apenas quinze anos de distância dos meados dos anos 1950, um novo mundo de sons se tornou possível, e muitos compositores se beneficiaram disso.

Uma trilha bastante representativa do espírito experimental dos compositores na década de 1970 é a música do filme “Chinatown”, estrelado Jack Nicholson. Nessa trilha, Jerry Goldsmith utilizou quatro pianos, duas harpas, um trompete e cordas. Como se não bastasse a orquestração no mínimo peculiar, os pianos foram preparados com vários objetos em cima das cordas, afinações alternativas e os pianistas tocando diretamente nas cordas dos seus instrumentos, sem utilizar as teclas

dos pianos. O resultado final se encaixou perfeitamente com o ritmo do filme e o clima de mistério que era imposto pela atuação de Nicholson.

Em 1974, Steven Spielberg lançou um filme que viria a se tornar um dos clássicos do suspense, “Jaws”. O diretor e o compositor John Williams decidiram usar uma formação de orquestra mais tradicional, muito embora o tema formado por apenas duas notas não seja tão tradicional assim. O sucesso do filme e da trilha foi tão grande que as orquestras ressurgiram no cenário cinematográfico com força total. Outra peça de Williams chamaria ainda mais atenção aos ouvidos do público.

No início do ano de 1976, os primeiros trailers do filme “Star Wars” começaram a ser veiculados nos cinemas. Inacreditavelmente, o público da época tinha ataques de risos nos cinemas quando assistiam ao trailer. Isso causou um desgosto profundo tanto a George Lucas, quanto ao estúdio. No entanto, quando o filme foi lançado se tornou um dos maiores sucessos de toda a história do cinema, não só através da venda de tickets, como também pelas vendas de produtos licenciados e merchandising. Muitos creditam uma parte considerável do sucesso à trilha composta por John Williams. No momento em que o letreiro amarelo apareceu flutuando no Espaço e o público ouviu os primeiros acordes do tema de “Star Wars” todos sabiam que algo especial aconteceria.

De acordo com Williams, quando a primeira edição do filme chegou a suas mãos ela já estava sonorizada com uma “temp Track”(música temporária, apenas para referência) de Gustav Holst, a peça “The Planets”. Primeiramente Williams deveria apenas editar, re-gravar e adaptar a famosa peça de Holst ao filme. No entanto o compositor conseguiu convencer o produtor e o diretor de que ele poderia fazer algo original, naquele estilo e que se encaixaria ainda melhor ao filme. Williams nunca esteve tão certo. O resultado foi uma das trilhas mais reconhecidas em toda a história. Com isso, as grandes orquestras voltaram a se afirmar definitivamente nos filmes de Hollywood.

Isso não significou uma volta ao estilo de Korngold e Max Steiner. Apesar de a trilha de “Star Wars” conter muitos elementos da música romântica, tais como temas líricos e “tuttis” de metais, o compositor não tinha restrições quanto à incorporação de técnicas contemporâneas. John Williams estudou na Julliard e na UCLA e tem domínio total de diferentes técnicas e linguagens de composição, incluindo o jazz, a música dodecafônica e o atonalismo. Nenhuma das técnicas utilizadas na trilha de

“Star Wars” era novidade para os ouvintes. Mas algo aconteceu nessa trilha. A relação da platéia com a música orquestral no cinema mudou a partir daí.

Em 1982, outro filme de Spielberg, novamente com música de John Williams, arrebatou o público dos cinemas do mundo todo. O filme era “E.T, The Extra-Terrestrial”, um filme encantador, com uma música mágica que fascinou adultos e crianças. A importância da música em E.T foi tão grande que Spielberg declarou: “John Williams é o E.T”(Davis, 1999 : 60). Realmente, quem assiste a esse filme não consegue imaginar o personagem do outro mundo sem a música de Williams. Cenas como a das bicicletas voando com a Lua ao fundo ficaram gravadas também nos ouvidos das pessoas. Novamente, como em “Star Wars”, o compositor mesclou temas líricos com outros, em um estilo mais contemporâneo, presente na cena onde o E.T bebe a cerveja do congelador, por exemplo.

As trilhas de John Williams foram e são até hoje uma referência de estilo e de qualidade para muitos compositores. Mas no início da década de 1980, uma nova revolução sonora aconteceria nos cinemas. Um novo mundo de sons e possibilidades providas pelos novos sintetizadores e computadores que surgiam no mercado fonográfico. Era a revolução da linguagem MIDI.

A palavra MIDI significa “musical instrument digital interface”. Através dessa linguagem, a integração dos instrumentos com o computador, e mesmo entre eles, tornava o uso dos sintetizadores e dos samplers algo extremamente prático. A primeira trilha inteiramente composta com instrumentos eletrônicos a chamar a atenção do público e dos produtores de Hollywood foi a de “Chariots of Fire”, de Vangelis. O compositor mostrou ao mundo, em apenas uma tacada, que uma nova maneira de se fazer música para o cinema era possível. Uma forma completamente diferente de tudo que já havia sido feito. E não parou por aí. Vangelis também assina a trilha do filme Blade Runner, mais uma vez inovando e usando sons sintetizados.

A disponibilidade e o preço dos equipamentos e instrumentos midi fez com que muitos compositores se interessassem pela nova tecnologia. Nenhum músico, fosse ele jovem ou de uma geração mais velha, poderia virar as costas para essa possibilidade de sons que se apresentava. Jerry Goldsmith, Maurice Jarre, Elmer Bernstein e muitos outros incorporaram os teclados às suas músicas ou fizeram trilhas completamente eletrônicas. Um dos problemas foi a diminuição de trabalho enfrentada por músicos

instrumentistas de cordas, metais e madeiras. E um novo perfil de compositor de trilhas de filme surgia: o especialista em música eletrônica e em sintetizadores.

Hans Zimmer foi um dos primeiros compositores a se estabelecer nesse nicho. Zimmer fez diversas trilhas inteiramente eletrônicas e combinações de sons acústicos com sintetizadores. O compositor e a sua equipe estiveram sempre na vanguarda dos sons eletrônicos, desenvolvendo novas tecnologias e criando novos sons com samplers e sintetizadores digitais. Com o tempo, essas tecnologias se tornaram uma ferramenta necessária para todos os compositores de filmes.

Ao longo da década de 1990 os samplers e os “virtual instruments” (samplers virtuais, baseados em computador) se firmaram no mercado. Para o mercado de televisão muitas vezes esses instrumentos são utilizados para o produto final, poucos canais ainda utilizam orquestras, por exemplo. Para o mercado de cinema os compositores usam os computadores para simular a trilha final e aprovar as composições com o diretor e o produtor do filme. Assim, o compositor escreve uma partitura que posteriormente é executada e gravada com instrumentos virtuais. Após a aprovação, a trilha pode ser gravada pelos músicos instrumentistas. O mercado de trilhas para cinema independente também foi beneficiado com a melhoria e popularização dos samplers na década de 1990. Filmes que jamais teriam orçamento para uma orquestra, hoje podem contar com sons mais próximos dos instrumentos sinfônicos reais. Coleções de samples como Vienna Synponic Lybrary e Hivory Piano são famosas pela sua fidelidade ao som real dos instrumentos. Alguns produtores conseguem resultados impressionantes com tais samples.

Outra importante mudança nos anos 1990 foi a popularização dos softwares de gravação. O mais famoso e mais utilizado deles é o Protools e pode ser adquirido por preços que vão de 500 dólares a 20.000 dólares. Desta forma, mesmo um compositor pouco “capitalizado” pode contar com uma ferramenta muito próxima da utilizada por músicos com uma estrutura mais profissional. As diferenças básicas entre os modelos de Protools, por exemplo, estão no poder de processamento das placas, recursos de mixagem surround e a qualidade da conversão de analógico para digital. Os procedimentos e a maneira de operar o software, no entanto, é o mesmo desde a versão mais simples até a mais complexa.

O “surround” é uma tecnologia nova no cinema que ainda está sendo experimentada pelos compositores. Essa tecnologia permite que o som se movimente

em 360 graus pela sala. Assim, um tiro de revólver que sai da tela pode ser escutado explodindo atrás do público. Com relação à música, ainda não existe um consenso de como o surround deve ser utilizado. Alguns compositores são contra a movimentação de instrumentos e vozes de cantores pelo surround. Outros usam e abusam dessa tecnologia criando cenários sonoros que jamais poderiam ser ouvidos numa apresentação ao vivo e acústica.

Como vimos, todos os estágios e eras da trilha sonora nos filmes refletiram de alguma forma a realidade de suas épocas, tanto musicalmente quanto tecnologicamente. Sendo assim, se o futuro da humanidade é incerto, novas tecnologias surgem a cada dia e os fenômenos musicais vão e vem, é muito difícil fazer qualquer afirmação sobre os caminhos que serão trilhados na música do cinema.

---

## FAZENDO O FILME: A EQUIPE, OS MEIOS DE PRODUÇÃO E A TRILHA SONORA

Basta ver os créditos de um filme para se ter a real noção do tamanho e da complexidade da produção de filme. São centenas de profissionais como: diretor, produtor, atores, compositor, músicos, editores de imagem, editores de som, editores musicais, eletricista, fotógrafo, executivos do estúdio, publicitários, continuístas, figurinistas, cenógrafos, motoristas, pilotos, câmeras, contra-regras, figurantes, costureiros, técnicos em efeitos especiais, técnicos em efeitos sonoros, engenheiros de gravação e muitos outros.

Para que um filme dê certo, é preciso que haja uma integração de toda a equipe e um propósito em comum. No entanto, um grupo seletivo de profissionais é formado por aqueles que vão moldar as características do filme. São eles o produtor, o diretor, os atores, o editor e o compositor. Essas pessoas são conhecidas também como os criativos. Simplesmente por serem elas as principais responsáveis pela criação do conceito a ser seguido. Os atores, aqui, dispensam comentários. O diretor é a peça fundamental e personifica todo esse grupo desde o momento de “gestação” do filme até o dia do lançamento.

Não necessariamente o diretor é o dono da idéia inicial do filme. Embora isso possa acontecer, o diretor também pode ser apenas um dos profissionais contratados para integrar a equipe. A partir do momento em que um diretor se envolve em um filme ele passa a ser o comandante responsável pela supervisão de todas as tomadas de decisão relativas à parte de criação. A visão do diretor deverá ser seguida por todos os profissionais e especialistas envolvidos na produção do filme. Maurice Jarre define bem essa situação ao diferenciar a música de concerto da música de cinema:

Eu devo dizer que a minha filosofia é a mesma filosofia do Diretor. E a única coisa que você deve fazer é usar a sua imaginação, seu talento e sua técnica para satisfazer as idéias dele. Quando você está fazendo música para um filme, você tem que entender que aquilo é apenas parte do filme e você não vai escrever a grande peça da sua vida. Se o filme for uma grande peça e a música também, você tem sorte, porque você fez parte da produção de uma grande obra, mas ela basicamente partiu da cabeça do diretor. (Karling e Wright, 2004 : 4)

Bons diretores são aqueles que conseguem extrair de um roteiro aquilo que eles têm de melhor. Tornando assim, aquela história única. A maneira como um diretor chega a um resultado extraordinário está intimamente ligada à forma como ele se relaciona com os profissionais envolvidos sob o seu comando. As decisões de um diretor não necessariamente

são unilaterais. Ele trabalha muito próximo a alguns dos profissionais criativos. Muitos deles são, inclusive, incorporados à equipe por indicação sua. Atores, editores e o compositor, por exemplo. Todo grande diretor tem uma grande equipe para executar suas idéias. Sem essa relação o cinema não existe. O profissional mais ouvido pelo diretor é o produtor. Algumas vezes, ele tem até o direito a vetar algumas decisões do diretor.

A produção de um filme não é responsabilidade de apenas uma pessoa. Uma equipe de produção é dirigida por um produtor executivo que comanda um grupo formado por um produtor assistente, produtor supervisor, co-produtor, produtor de set de filmagens e mais vários outros profissionais. O produtor executivo de um filme tem como meta levar um filme do seu projeto inicial à tela do cinema. É ele quem cuida da captação de recursos, do envolvimento do estúdio, da viabilização das filmagens, supervisão do calendário de produção, escolha do roteirista apropriado para transformar a estória em um script de cinema e muitas vezes a escolha do diretor do filme. Em parceria com o diretor o produtor trabalha na escolha de todos os profissionais criativos e técnicos que serão envolvidos no filme. Os detalhes de uma produção são enormes e por isso existem produtores assistentes focados em diferentes áreas.

Outro profissional diretamente ligado ao diretor e extremamente importante no processo é o editor. Será ele quem montará o “quebra-cabeças” de cenas e tomadas de câmera filmadas pelo diretor. Assim, a principal função do editor é criar, a partir de um material bruto e fragmentado, uma obra homogênea. Por conta da natureza de seu trabalho o editor tem muita responsabilidade sobre o filme.

Um editor tem o poder de ditar o ritmo de um filme. Se ele quer algo mais movido, mais eletrizante, sem muitas respirações, ele utiliza várias tomadas de câmera, faz transições rápidas e ágeis e efeitos acelerados. Ele também pode contrastar esses momentos com efeitos de câmera lenta, ou mesmo “takes” longos com a câmera parada, filmando uma paisagem estática. A característica do trabalho do editor torna a relação dele com o compositor algo extremamente importante para o filme.

Eu já fui extremamente bem surpreendido pela música final de vários filmes. Do outro lado da moeda, quando você dá um show de edição, monta um filme que realmente precisa de uma boa música e o cara não consegue compor algo legal, aí você morre! (Karlin e Wright, 2004 : 10)

Espera-se que o editor saiba uma boa parte dos pensamentos do diretor com relação à trilha. Por isso, o diálogo entre o compositor e ele é algo muito eficaz para o projeto. O editor

sempre utiliza “músicas temporárias” nas suas edições. Se essas músicas passarem pelo crivo do diretor, elas provavelmente se tornarão parte das chamadas “temp tracks” (faixas temporárias). Tais trilhas o ajudam a dar ritmo às suas montagens e muitas vezes essas músicas são a direção inicial para o compositor da trilha final. Caso o editor utilize uma música estritamente como guia de edição, sem nenhum apelo dramático, ou ligação com a concepção do diretor, então essa faixa não deverá ser ouvida por mais ninguém além dele próprio. Tal música não influenciará em nada o compositor do filme ou o tempo e andamento da música final daquele trecho.

A organização dos tempos de duração de cada música do filme, assim como preparação dos vídeos para a gravação da música, organização de clicks e suporte técnico ao maestro para que tudo fique no andamento certo, são funções do Editor Musical. Este profissional é o braço direito do compositor. Suas funções dentro do processo de gravação de uma trilha são de extrema importância. O compositor Hans Zimmer descreve a sua relação com o seu editor musical, Bob Badami.

Eu o vejo como o meu co-produtor no que diz respeito à gravação. Porque ele trás um novo ponto de vista, me conduz à direções que eu jamais iria. Ele é muito inspirado. Não é um cara que só edita as coisas, você sabe, tem todo um trabalho artístico no que ele faz.  
(Karlin e Wright, 2004 : 11)

Hoje as trilhas são gravadas em *hard discs*, ou transferidas para *hard discs* e para sessões do Protools. A tecnologia digital beneficiou muito o trabalho dos editores musicais. Com a possibilidade de cortar trechos e depois remonta-los no seu local de origem, fazer um fade out e ir aprimorando-o até soar da melhor forma com a imagem, fazer e desfazer coisas, só existe por causa da tecnologia digital. Quando tudo era analógico a profissão de editor musical era um verdadeiro teste de nervos. Um corte errado e uma música toda poderia ser perdida. Em uma produção com os prazos apertados e rígidos como costuma ser no cinema isso poderia significar um atraso de todo o projeto. Desta forma, hoje os profissionais de edição musical não só tem uma maior qualidade de trabalho como podem produzir resultados que antes jamais alcançariam. Isso deu aos editores uma importância e relevância que antes não possuíam.

O editor é, muitas vezes, o representante do compositor perante os criativos e realizadores do filme. Há dois momentos em que ele se presta a essa função: quando os “temp tracks” estão sendo elaborados e durante a mixagem e sincronização da trilha no filme. Muitas vezes um diretor pode ficar apreensivo com uma música e sua edição em uma determinada

cena. Mas com os recursos de hoje os editores conseguem operar verdadeiros milagres para fazer a vontade dos diretores e salvar o compositor de ter que reescrever uma faixa.

Algumas situações onde o editor pode entrar em cena também ocorrem durante o período de composição da trilha propriamente dita. Por exemplo, se o compositor quer ajuda para selecionar um andamento, ou click, o editor musical pode sugerir um com base no andamento da execução do próprio compositor. Se o compositor está trabalhando em um trecho que necessita de várias mudanças de andamento, gradativas como “*acelerandos*” e “*ralentandos*” o editor musical o ajudará a achar a precisão desses andamentos como o compositor precisa. Se há uma cena de dança, o editor musical achará o tempo mais compatível com a dança para que o compositor possa escrever algo que se encaixe bem a ela. O editor Ken Wannberg fala de sua vivência e do processo de composição de John Williams:

Nós temos um bangalô em Amblin que é fantástico. Ele escreve na sala dele e ele vem até a minha. A gente dá uma olhada em alguma coisa e ele volta para a sala dele. Ai daqui a pouco ele volta. É assim o dia inteiro. E é ótimo! (Karlin e Wright, 2004 : 12)

O processo de “fabricação” de uma trilha de filme vai muito além da composição da trilha. Existem diversas etapas que devem ser muito bem conhecidas pelo compositor para que seu trabalho chegue ao cinema da melhor forma possível. Assim como as principais etapas de elaboração do filme como um todo. Segue abaixo um esquema abreviado de produção de um longa-metragem. Segundo Davis esse esquema pode ser dividido em três grandes partes: pré-produção, produção e pós-produção.

#### PRÉ-PRODUÇÃO:

1. Conceber uma idéia.
2. Obter os direitos de um livro ou peça de teatro.
3. Escrever o projeto.
4. Obter financiamento.
5. Escrever o roteiro.
6. Contratar os colaboradores criativos principais (diretor, editor, compositor, etc.)
7. Casting (encontrar os atores certos)
8. Criar um cronograma.
9. Pesquisar locações fora do estúdio de filmagens.

10. Contratar toda a equipe.

#### PRODUÇÃO:

11. Ensaiar atores.
12. Filmagens, dentro e fora do estúdio.
13. Início de efeitos especiais e animações.
14. Editor revisa o material filmado.
15. Construção das tracks de áudio de diálogos. As vezes incluindo ADR (automatic, dialogue, replacement)
16. Editar.
17. Faixas musicais temporárias (*temp tracks*)
18. Elaborar projeção para executivos do estúdio.
19. Teste de projeção.
20. ADR.

**PÓS-PRODUÇÃO:** É nesse momento que a trilha começa a ser elaborada de fato. Vários outros itens de pós-produção do filme ocorrem e vão sendo finalizados concomitantemente à criação da música.

21. Edição final do filme vai para o compositor e finalização de efeitos sonoros.
  22. Sessão de Spotting (selecionar cenas que terão música)
  23. Foley (criação e gravação de sons reais, como batidas de automóveis, através de gravação ao vivo)
  24. Anotar tempo para as músicas e ADR finalizado.
  25. Compor a trilha e efeitos especiais finalizados.
  26. Orquestrar e dubbing
  27. Copiar partituras
  28. Gravar música
  29. Mixar música
  30. Sincronizar trilha ao filme
  31. Imprimir negativo
  32. Distribuir filme para os cinemas.
- (Davis, 1999 : 75-78)

Apesar de esse cronograma ser muito superficial, ele pode transmitir um pouco da complexidade e engenhosidade de uma produção cinematográfica. Trata-se de uma máquina de produção, onde cada etapa constitui uma engrenagem. Se algo dá errado todo o processo pode ser prejudicado. Uma produção é sempre uma corrida contra o tempo.

Mais especificamente, de acordo com Richard Davis, o tempo total de música em um filme de 120 minutos deverá girar em torno de 30 minutos (Davis, 1999 : 81). Isso está muito longe de ser uma regra, mas pode-se dizer que é a média. Filmes como os da série “Star Wars” apresentam mais de 80 minutos de música em cada episódio, por exemplo.

O ritmo de composição de cada um também é uma variável. Há compositores mais rápidos, outros que preferem trabalhar mais lentamente e serem mais cuidadosos, mesmo que percam seus finais de semana por isso. Em entrevista a Richard Davis, John Williams afirmou ser um bom dia de trabalho aquele em que ele compõe 2 minutos de música.

Como vimos, a produção da trilha sonora se inicia já na fase de pós-produção de um filme. De acordo com estudiosos com Fred Karlin, Rayburn Wright e Richard Davis podemos traçar o seguinte cronograma hipotético: Logo após o recebimento da versão finalizada da edição do filme o compositor promove uma reunião com diretor e produtor. A essa reunião é dado o nome de sessão de spot. Nela é decidido como a trilha deve se relacionar com o filme e como ela deve soar. Além disso, o filme é todo mapeado no sentido de onde deve haver música e onde não. Cada cena a ser musicada tem seu tempo de início e de fim registrados para depois o editor musical preparar um documento com todas as anotações de tempo e outros aspectos técnicos de sincronização.

Após essa etapa o compositor pode, enfim, fazer sua música e cada um utilizará o seu método de trabalho preferido. A maneira mais tradicional é compondo cena a cena com lápis e papel e escrevendo tudo em uma ou duas pautas para piano. O compositor faz apenas algumas indicações de orquestração, mas esse trabalho será executado por outro profissional.

Após o período de composição e de orquestração da trilha, a música do filme tem um momento de pré-produção. As partituras do orquestrador voltam para o estúdio do compositor e é produzida uma versão da trilha final utilizando samplers e instrumentos virtuais. Essa gravação é feita única e exclusivamente para o diretor e o produtor do filme. Eles vão até o estúdio e assistem a uma versão do filme sonorizada com essa pré-produção. Se tudo for aprovado, a música do filme pode dar mais um passo a frente.

Uma vez que a trilha foi orquestrada e pré-aprovada pelo diretor e pelo produtor o material é encaminhado ao copista. Esse profissional irá desmembrar a grade orquestral que

lhe foi entregue em partituras separadas para cada instrumento, ou naipe. Uma vez que o copista termina uma partitura, das violas, por exemplo, ele a encaminha para um outro músico chamado de “proof reader” em inglês, um supervisor de partituras. Esse músico irá verificar qualquer erro ou problema com a partitura. Tal erro pode ser, por exemplo, uma indicação de sustenido esquecida pelo copista. O supervisor tem acesso às partituras e à pré-produção gravada em sintetizadores. Desta forma ele pode checar se tudo que está escrito está sendo executado da mesma forma na gravação.

Após a revisão das partituras do copista tudo já pode ser impresso e um bibliotecário ou arquivista especializado em partituras irá gerenciar todos os papéis. Ele organiza tudo e distribui o material entre os músicos durante os dias de gravação. O bibliotecário é o guardião das partituras. Após cada sessão de gravação é de responsabilidade dele a organização de tudo que foi e que será utilizado novamente.

É chegada, então, a hora que todo compositor mais deseja: a gravação. Nos dias que antecedem as sessões de gravação um contratante musical, ou produtor musical executivo, agenda o estúdio e contrata os músicos. Antes de tudo, esse produtor deve estar muito alinhado com as idéias do compositor. Por exemplo, determinadas “cadeiras” da orquestra devem ser ocupadas por músicos muito específicos que o produtor deverá encontrar. No naipe das madeiras pode haver uma cadeira a ser ocupada por alguém que toque flauta, sax soprano e oboé. Além disso, o compositor pode querer trabalhar com algum músico especial. John Williams já gravou diversos discos com o violinista Itzhak Perlman e pode querer sua presença como spalla em seu filme. A função do produtor é encontrar e viabilizar a participação dos músicos que melhor atenderem às expectativas do compositor para a sessão de gravação.

Usualmente está presente no estúdio de gravação o compositor, o regente, caso o compositor não esteja regendo, o diretor do filme, o produtor, o editor musical, os engenheiros de gravação, assistentes e obviamente os músicos. O orquestrador não necessariamente é obrigado a ir ao estúdio, mas muitos freqüentam as gravações para checar se tudo vai bem. Todavia, ou o orquestrador ou outra pessoa com habilidade para ler música deve se sentar junto ao engenheiro de gravação para auxiliá-lo. Isso pode ser extremamente útil, sobretudo em momentos de solo de instrumentos específicos. O editor musical se senta atrás do maestro na sala da orquestra, com todas as anotações de tempo, de sincronismo e seu computador. Ele verifica a todo instante se o que está sendo feito condiz com o que foi anotado.

A gravação das músicas não necessariamente se dá na ordem em que elas vão aparecer no filme. A organização da ordem das faixas a serem gravadas deve ser bem pensada de maneira que a logística dos músicos e o tempo do estúdio seja otimizado. Se há faixas que utilizam a orquestra completa, essas deverão ser gravadas em primeiro lugar. Depois dessas músicas alguns músicos vão sendo liberados e o estúdio organizado para gravar as outras formações.

Algumas vezes pode haver mudanças durante as gravações. O diretor pode não ficar satisfeito com alguma faixa específica e querer mudá-la. Cabe ao compositor entender o que deve ser feito e preparar a partitura com a sua equipe para o próximo dia de gravação no estúdio. Um filme é um trabalho em equipe.

A mixagem de uma trilha não é algo simples como parece. Poderia ser escrito um livro inteiro sobre esse assunto. Para começar, a música de um filme de hoje deve ser mixada em três versões: 5.1 surround para salas de cinema, 2.0 estéreo para salas de cinema e 2.0 estéreo para CD. Não necessariamente o compositor precisa estar presente nas sessões de mixagem. Sempre há um profissional de sua confiança para executar essa função. Uma mixagem não tem um caminho só a ser seguido. É tudo uma questão de preferência e gosto pessoal. Assim, um compositor sempre conta com um engenheiro de mixagem de sua confiança que sabe fazer soar a sua música da maneira como ele imagina. Geralmente o mesmo engenheiro que grava a orquestra é aquele que mixa a trilha do filme. Ele é a pessoa mais indicada por já ter uma familiaridade com a música na hora de mixar. Depois de a música ser mixada e rendida para o formato certo esse arquivo vai para o “Dubbing Stage”.

“Dubbing” é o estágio onde todo o áudio do filme é mixado em conjunto. São as músicas, as falas dos atores, os ruídos captados em cena e os foleys e efeitos sonoros. Cada cena é cuidada, cada volume, cada som. É nesse período da produção que são concebidos e realizados os efeitos surround. Tais efeitos nada mais são do que automações de controles panorâmicos. Esses controles “colocam” o som onde o engenheiro quiser: do lado esquerdo, no centro, do lado direito atrás e etc. Através das automações o engenheiro faz com que o som se movimente entre as caixas de som. São elas: central, frontal esquerda, frontal direita, traseira esquerda, traseira direita e *sub-woofer*. Este procedimento também é conhecido como “fazer o pan”. Vale ressaltar que o *sub-woofer* é uma caixa que só toca graves e sub-graves. Essa caixa independe do controle panorâmico feito pelo engenheiro. O dubbing é a última etapa de criação de um filme. Depois de finalizado esse estágio nada mais pode ser modificado.

## OS COMPOSITORES: SUAS VIVÊNCIAS E SUAS FORMAÇÕES

Bernard Hermann nasceu em 1911 e estudou composição e regência na Universidade de Nova Iorque e na Julliard School of Music. Elmer Bernstein nasceu em Nova Iorque em 1921 e estudou música clássica. Jerry Goldsmith nasceu em 1929 em L.A e estudou com compositores como Mario Castelnuovo-Tedesco, Jacob Gimpel e Miklos Rozsa. John Barry nasceu em 1933 em Yorkshire, na Inglaterra e estudou música clássica e jazz. Lalo Schifrin nasceu na Argentina em 1932 e estudou no Conservatório de Paris. Howard Shore, Canadá, nasceu em 1946, Berklee. Sakamoto, 1952, Universidade Nacional de Tokyo. Pode parecer uma regra, mas nem todos os compositores do cinema tiveram estas formações musicais acadêmicas e clássicas.

Para Aluísio Didier, compositor da TV Globo, um compositor precisa ter, antes de tudo, desejo de planejar, de arquitetar e ouvir muito. Para compor trilhas sonoras precisa "ver" a música por detrás da cena. Analisar separadamente imagem e som. Procurar com menos elementos, expressar mais. Não se preocupar primeiro com originalidade, o importante é a adequação. Deixar a intuição funcionar.

O que veremos a seguir é um pouco da formação de alguns compositores, seus pontos de vista e as suas relações com o cinema.

A minha escrita musical tem muito a ver com imagens, sejam imagens reais ou virtuais. Mesmo quando escrevo música pop eu tenho várias imagens na minha cabeça. (Ryuichi Sakamoto em: Russel e Young, 1998 : 175)

Sakamoto começou a tocar piano aos onze anos de idade e logo seu professor lhe encorajou a ampliar seus estudos musicais com aulas de composição. Inicialmente, tanto seus pais como o próprio jovem pianista foram contra a idéia. Mas dada à insistência do professor, Sakamoto acabou cedendo. Seus estudos de piano e de música lhe tomavam três horas diárias, mas o compositor sempre possuiu outras paixões. Ciência, literatura, artes, esportes, muitas coisas. Foi apenas um ano depois de ter formado sua Orquestra, que Sakamoto descobriu que a música seria, de fato, a sua profissão. O primeiro disco da Orquestra, chamada Yellow Magic Orchestra, foi largamente influenciado pelo cinema, sobretudo pela obra do diretor francês Godard.

As influências de Sakamoto são um ponto importante a ser analisado em sua música. Ele próprio fala sobre isso em uma entrevista:

O país ficou fechado durante trezentos anos durante a era dos samurais. Há cento e cinquenta anos os americanos foram lá e abriram o país. Eles acabaram destruindo a tradição nacional. Os japoneses passaram a achar que tudo que era americano era ótimo e o que era japonês era ruim, fosse na área da música, da dança, etc. Eles arruinaram uma longa história cheia de tradições. Anos depois os japoneses voltaram a ser um pouco mais nacionalistas. Mas aí aconteceu a Segunda Guerra, e o Japão perdeu. Então, vieram os americanos novamente e a coisa se repetiu: Os americanos eram os melhores. Nada que era japonês prestava, nem a música, nem o estilo de vida, nada. Nasci sete anos depois do fim da segunda guerra. Cresci sem escutar música japonesa. A única coisa que ouvia era música americana. E assim foi com toda a minha geração. (Máximo, 2003 : 209)

A descaracterização da música no Japão foi tanta que em lugar dos tradicionais sons japoneses hoje se tem um pouco de tudo, jazz, rock, bossa nova, reggae, salsa, bolero, etc. Sakamoto não deixa de ser fruto de tudo isso. Trata-se de um compositor universal, que cruzou muitas fronteiras, indo da música sinfônica ao rock, da música tradicional japonesa aos sons mais eletrônicos.

Sakamoto conseguiu absorver a diversidade de ritmos e sons a que foi submetido sem perder sua essência e as suas raízes. A esse fato se deve o seu sucesso como compositor de trilhas sonoras. Sakamoto pesquisou as tradições Japonesas em *Furyo-Em nome da Honra, 1983* , e compôs música espanhola, no filme *Salto Alto*, de Pedro Almodóvar.

Elmer Bernstein cresceu em Nova Iorque. Começou a estudar piano aos nove anos de idade e aos onze já havia decidido que trabalharia com música. Estudou com Aaron Copland. Este decidiu que Bernstein precisava de um pouco mais de treinamento e o jovem foi encaminhado para professores como Israel Citkowitz, com Roger Sessions e por fim Stefan Wolpe, a quem Bernstein credita a maior parte da sua formação.

Seu envolvimento com o cinema se deu por acaso. Ele estava servindo às forças armadas americanas na Segunda Guerra quando foi convocado pelo setor de propaganda e listado para serviços especiais. Eles queriam músicas folk em cada anúncio e nos programas de propaganda da guerra. Como Elmer Bernstein conhecia música folk, foi empregado como arranjador para esta parte da produção musical. Foi quando o compositor que escrevia as trilhas de fundo dos programas se ausentou. O diretor veio até Bernstein e perguntou se ele poderia fazer aquele trabalho. Elmer Bernstein respondeu que sim e nunca mais parou.

Bernstein sempre soube que seria um compositor. Estudou desde cedo para isso, mas nunca havia pensado em música para cinema. Além do episódio das forças armadas, foi

ouvindo outros compositores de cinema que Elmer se interessou pelas possibilidades e técnicas presentes na música do cinema. Suas grandes influências na década de quarenta foram Bernard Hermann e David Raksin. Tais compositores já apresentavam uma linguagem própria. Destacada das músicas essencialmente européias e românticas de compositores anteriores.

Elmer Bernstein sempre admirou a originalidade e ousadia na linguagem musical no cinema. Desta forma, acabou por dar uma grande contribuição aos filmes ao inserir uma linguagem jazzística em suas trilhas. Um grande exemplar dessa inovação de linguagem foi o filme *The man with the Golden Arm*.

Apesar de não ser um músico de jazz, Bernstein sempre esteve em contato com o gênero. Seu pai foi um cantor amador e um grande entusiasta do jazz. Sua casa vivia cheia e as pessoas tocavam e cantavam todo o tempo. Assim, Bernstein cresceu ouvindo e vendo músicos de jazz em seu próprio lar.

Quanto ao seu processo de composição para trilhas ele narra em entrevista a Davis:

Bem, é diferente de filme para filme. A primeira coisa que eu faço é ficar uma semana assistindo ao filme sem nenhum julgamento. Quando eu falo sem julgamento, eu falo julgamento pra mim mesmo, eu nem experimento pensar em música durante essa primeira semana. Nesse momento eu só quero ver o filme, e ver o filme, até que ele se comunique comigo e me diga coisas. E o que eu quero que o filme me diga é justamente sobre o que ele é, e isso nem sempre está na superfície. Sobre o que é o filme? Qual a função da música nesse filme? Por que vamos ter música nesse filme e o que ela vai fazer? Então, eu começo com esse tipo de pensamento. É um tipo de processo intelectual e não um processo de composição. Se a trilha vai ser baseada em uma estrutura extremamente temática, então eu tenho que sofrer procurando esses temas para que eu possa trabalhá-los. (Davis, 1999 : 257)

Sobre a sua relação com os diretores ele fala:

Bom, a maioria dos diretores não sabe expressar o que quer musicalmente. É raro que eles consigam. Você espera que eles deixem você fazer o seu trabalho e seguir sua vida. Mas se o diretor for ignorante e expansivo você vai viver momentos horríveis. Não tem muita coisa a se fazer. Você tenta ser o mais diplomático possível, mas as vezes ou você revira toda a sua trilha de cabeça pra baixo ou você vai embora. (Davis, 1999 : 260)

Um caso muito interessante a ser visto é o da banda de rock Oingo Boingo que teve dois de seus integrantes incorporados à indústria do cinema. São eles Danny Elfman e Richard Gibbs.

Richard estudou em Berklee onde se graduou em composição. Sua cidade natal, Daytona Beach, na Flórida é uma cidade de praia onde Richard cresceu surfando e tocando teclado. Gibbs sempre quis ser tecladista. Segundo ele, seus ídolos sempre foram os tecladistas de fusion Joe Zawinu e Jan Hammer. Programar teclados e tocar sintetizadores sempre foram suas grandes paixões, apesar de ter sido trombonista durante algum tempo.

Após ter se formado em Berklee, em Boston, Richard pretendia se tornar um músico de estúdio e trabalhar no mercado de discos gravando com artistas. Para isso existiam dois lugares a ir: Nova Iorque ou Los Angeles. Como havia crescido na praia, surfando, não teve dúvidas ao escolher Los Angeles.

Richard Gibbs juntou-se ao grupo Oingo Boingo quase uma década após a criação da banda. Apesar de ser rotulada como uma banda new wave, um movimento musical mais simplório, o que o atraiu no grupo era a energia com que tocavam, a musicalidade e a vontade de inovar.

Sobre o seu ingresso no mundo do cinema Richard fala:

Eu comecei nas trilhas de cinema através do meu trabalho em estúdios. Além de tocar no Oingo Boingo eu fazia muitas gravações como tecladista e programador de sintetizadores. Um dia um engenheiro amigo meu me ligou e falou de um filme da Tristar Pictures chamado *Sweatheart's Dance*. O diretor queria alguém que pudesse transformar umas músicas antigas do Elvis em trilha de cinema. Então meu amigo me arrumou um encontro com o diretor, Robert Greenwald. As primeiras palavras de Robert foram, "Eu realmente não gosto de trabalhar com compositores de trilhas" e eu respondi, "Sem problemas, eu não sou compositor de trilhas!" Ele me levou para selecionar as cenas onde haveria música e eu pedi para escrever algumas peças originais para o filme além das adaptações que ele havia pedido. O resultado final foi que eu tive meu nome escrito nos créditos finais de um filme de um grande estúdio!

Francamente eu amo compor para cinema! Tem sido um grande prazer para mim! Eu já conversei com alguns compositores muito azedos, que acham tudo muito difícil, que as pessoas não apreciam seus trabalhos. Esses caras viraram almas penadas! Sinceramente, eu não entendo. Eu sou da escola que pensa: Isto é fantástico! Eu não acredito que eu estou sendo pago pra fazer isso!(Davis, 1999 : 289-290)

Todo esse otimismo de Richard e a busca por inovações do Oingo Boingo foram, também, um atrativo para que o diretor Tim Burton convidasse Danny Elfman para musicar seu primeiro filme *Pee Wee's Big Adventure*.

Quando recebeu o convite Danny sabia que poderia fazer a trilha, mas precisaria de uma ajuda com a orquestra. Ele era um grande fã de música clássica, especialmente da

música de Stravinsky, Prokofiev e Charles Ives. Por isso, ele sabia os sons que queria para trilha. Apenas não tinha os recursos necessários para tornar o seu desejo uma realidade. Foi aí que Danny descobriu que seu amigo Steve Bartek, o guitarrista do Oingo Boingo, havia tido algumas poucas aulas de orquestração na faculdade. Logo Steve se tornou o orquestrador do filme.

*Pee Wee's Big Adventure* foi o primeiro filme de Tim e de Danny, os dois não tinham formação alguma, não haviam cursado faculdade nem tido nenhuma preparação técnica para realizar o que estavam querendo. Porém, o empreendedorismo dos dois prevaleceu e ambos são hoje uma realidade no cenário cinematográfico mundial. Danny fala:

Nós temos esse tipo de personalidade obsessiva. Se eu vou fazer algo, eu vou fazer muito, muito bem! (Davis, 1999 : 279)

Danny não parou mais e tem no seu currículo filmes como *Batman*, *Missão Impossível* e *Men in Black*. Sua peça mais conhecida, no entanto, não está nos cinemas e sim na televisão. Danny Elfman é o compositor da música tema do desenho animado *Os Simpsons*. Tal música exhibe uma técnica de composição inacreditavelmente apurada para alguém que não teve uma formação especializada. Fica latente a influência dos compositores da primeira metade do século XX. As harmonias, os contrapontos e a orquestração dessa música fazem jus a qualquer grande compositor do cinema. Além de toda a habilidade exibida por Danny, fica latente também a sua busca pela originalidade. Tal busca foi o segredo do sucesso do músico que até hoje é criticado por uma parte da classe de compositores que acham que um músico de rock jamais teria composto o que ele compôs e que a maioria das suas músicas foi escrita por algum “Ghostwriter”. Tal ghostwriter nunca foi encontrado e Danny continua compondo de quatro a cinco filmes por ano. Sua dica para os iniciantes é:

Faça o seu trabalho, trabalhe duro e seja original! (Davis, 1999 : 284)

Alguns questionamentos importantes são respondidos por compositores e estudiosos relevantes. Segue uma coletânea de perguntas e resposta:

1. De que modo a música no cinema deve ser ouvida? David Raksin responde:  
*A música de filme não tem como propósito ser notada por ela mesma. A melhor forma de atuação da música no cinema é quando esta se desenvolve sem causar uma percepção consciente da música em si por parte do espectador.* (Burt, 1994 : 5)

2. Sobre o apelo emocional da música no cinema. Elmer Bernstein fala:

*Um filme conspira com a sua imaginação para te remover da sua realidade atual e levá-lo a uma viagem pelo seu inconsciente. E qual melhor companhia para essa viagem do que a música? Música é, muito provavelmente, a arte mais fora da realidade. De todas as artes a música é que causa maior apelo emocional. É uma comunicação não-intelectualizada entre a vibração do som e o espírito. O ouvinte geralmente não é tomado de nenhuma necessidade de saber o que aquilo que ele está ouvindo significa. O ouvinte apenas percebe como aquilo o atinge. O que ele sente a partir daquela audição.* (Burt, 1994 : 58)

3. Você faz pré-produções de todas as suas peças? Mark Isham responde:

*Com certeza! Eu tento pré-produzir a trilha do filme inteiro se o tempo permitir. Eu odeio ir para frente da orquestra com o diretor do meu lado ouvindo uma música pela primeira vez. Tem que ser muito macho para trabalhar assim e antigamente eles tinham que ser assim. Deus os abençoe por terem sobrevivido. Mas realmente, a melhor coisa de terem inventado as orquestras “fake” sampleadas e eletrônicas foi a possibilidade de se checar as coisas. Te dá senso de direção, de o que você está fazendo e para onde está caminhando com a sua trilha. Tudo isso antes de você se ver numa situação horrorosa em um estúdio com uma orquestra inteira na sua frente, a um preço total de dez mil dólares por hora, e você precisando pedir um tempinho para concertar uma coisinha!* (Davis, 1999 : 304-305)

4. O que você pensa que faz uma trilha ser boa? O que faz uma trilha ficar na sua cabeça? Michael Kamen:

*Melodia. Uma boa peça é classificada pela sua melodia. Existem boas trilhas que são orquestrações brilhantes, ou isso, ou aquilo, mas elas soam similares a outras músicas, não são excelentes peças musicais. Existe uma diferença. Uma boa música é como uma invenção. É como uma jóia muito rara. Mesmo que você crie uma melodia e depois vá trabalhar nela. Eu quero que ela faça isso, depois eu a quero daquele outro jeito. Mesmo assim, ainda há um momento onde tudo foi instintivo, onde existiu algum grau de inspiração. Não existe nada na terra que me convença de que eu estive totalmente no controle ao compor uma melodia. Compor é como pescar!* (Davis, 1999 : 312)

5. Quais cuidados se devem tomar ao compor uma trilha? Christopher Young:

*Você tem que saber o ponto exato onde uma música dramática se torna melodramática. Até onde ir sublinhando um momento dramático sem passar do limite. (Karling e Wright, 2004 : 177)*

6. Qual é a importância do silêncio em um filme? Thomas Newman responde:

*Como compositor você sempre vai pensar que tem que escrever alguma coisa. Isso porque você já está lá escrevendo para o filme, então, sua tendência é estar sempre querendo escrever. Assim sendo, se em um determinado momento você para e pensa, “E se eu puser uma pausa enorme aqui?”. Você pode estar indo contra a sua música, mas estará ajudando o visual, ajudando a contar melhor a história. Eu acho que quanto mais velho a gente vai ficando, mais a gente vai entendendo dessa questão. (Burt, 1994 : 71)*

7. Como você trabalha cenas como as de ação que requerem muita sincronização entre imagem e som? Michael Kaman:

*Eu tenho muito instinto pra isso. Eu tenho que acreditar no meu instinto, sempre! Isso é uma das coisas que você faz como compositor de trilhas: acreditar nos seus instintos, e ter confiança no que você está dizendo com aquela música. Há sempre maneiras de aperfeiçoar e refinar a sincronização, calcular o tempo perfeito e ter a certeza de que aquele seu bumbo vai tocar no ponto exato de uma grande explosão ou de um míssil. Mas eu volto a dizer: Meu trabalho é fazer música e não equações matemáticas. (Davis, 1999 : 310)*

8. Você já esteve em uma situação onde você realmente discordava do diretor? Mark Mancina:

*Claro! Em todos os filmes que fiz!*

9. Você usa sintetizadores para compor? John Williams:

*Sempre componho ao piano. Não uso sintetizadores, equipamentos eletrônicos, essas coisas. Minha educação musical é anterior a tudo isso e, embora eu entenda um pouco do assunto, não o domino. O piano é meu velho amigo. Provavelmente eu o uso mais do que um professor de composição aconselharia. É que parte do meu processo de criação é táctil, está em minhas mãos. Mas, à medida que a trilha avança, que vou completando o que será ouvido no filme, vou menos ao piano e penso mais em termos orquestrais. (Máximo, 200 : 166)*

10. Como você vê o mercado de trilha sonora no Brasil hoje? Aluísio Didier responde:

*Já foi pior. A indústria áudio-visual brasileira é hoje uma realidade. De qualquer maneira, como em vários outros campos, ainda não absorve, nem de perto, toda mão de obra disponível. O desemprego é um problema em todo mundo, mesmo no mundo desenvolvido, e em países carentes é, claro, pior.*

11. Quais características um compositor de trilhas deve ter para ser bem sucedido em sua carreira? Alan Silvestre:

*Um compositor de filmes deve entender que as suas trilhas sonoras não são músicas feitas para um propósito artístico pessoal, mas sim uma música para uma arte coletiva. Para mim, um bom compositor de trilhas é alguém que não tem somente talento musical e sim talento para contar uma história com sua música. É isso que torna a trilha sonora uma forma de expressão única. É a capacidade de contar uma história escrevendo, ao mesmo tempo, uma música de excelente qualidade. (Davis, 1999 : 347)*

O estudo das características, das técnicas e da formação desses compositores é de extrema importância não só para aqueles que visam a ingressar na carreira de compositor de filmes. Nos dias de hoje, a música dos cinemas, novelas, desenhos animados e comerciais de televisão têm grande importância e impacto na vivência musical de todos. O mundo todo está cada vez mais interligado e conectado aos meios de comunicação audiovisuais. Desta forma, pode-se dizer que os compositores de trilha sonora foram grandes formadores de opinião musical do século XX.

Em termos quantitativos, o alcance da música do cinema é muito maior do que o da música de concerto. Apesar de não haver um número exato, não é nenhum absurdo afirmar que a quantidade de pessoas que frequentam os cinemas supera, e muito, o público dos concertos de música clássica. No site do compositor John Williams se encontra uma afirmação de que este já é o compositor de orquestra mais ouvido de toda a História.

Tendo em vista a penetração das trilhas sonoras na vida das pessoas e a tendência mundial de integração de som e imagem nos meios de comunicação de alta tecnologia que surgem cada vez mais, torna-se necessário pensar na formação especializada desses compositores. Um processo educativo voltado para a formação de profissionais de trilha sonora não só abre novos mercados para uma série de estudantes, como eleva a qualidade das peças escritas para imagem.

No Brasil podemos pensar em um cenário extremamente favorável para compositores de trilha sonora. Além das TVs abertas, existem diversos canais de TVs por

assinatura e a televisão digital deverá ser implantada nos próximos anos. No âmbito do cinema houve uma retomada em meados da década de noventa e hoje a indústria cinematográfica nacional já é uma realidade, com filmes de prestígio internacional como Cidade de Deus e Central do Brasil.

O mais importante é pensar que as músicas de trilha sonora, sobretudo no Brasil, atingem toda a população. A música de uma novela em nosso país é assistida por todas as classes sociais. Isso representa um enorme poder educativo. Uma trilha orquestral tem o poder de formar público para as salas de concerto. Trilhas de época podem ensinar algo sobre a história e a cultura do país. Músicas incidentais modernas e contemporâneas podem apresentar novas possibilidades musicais às massas.

Formar bons compositores de trilha é, também, educar e formar novos ouvintes. Sejam de música clássica, popular, antiga ou contemporânea.

Gostaria de concluir abrindo espaço para uma nova maneira de se pensar a formação de um profissional de trilhas sonoras. Como vimos, ao longo da história houve diversas “revoluções” dentro do universo da trilha sonora. E não se pode definir nenhum tipo de padrão ou de receita para formar grandes compositores de trilha. Não basta ter domínio da orquestra, assim como não basta tocar apenas guitarra e mais três acordes no piano. A formação de um músico de trilhas sonoras tem mais a ver com um processo reflexivo do que com regras de contraponto, ou de teoria musical em geral. O que deve ser desenvolvido é justamente a capacidade de sublinhar e potencializar emoções presentes em uma história. Esse desenvolvimento não depende somente da técnica e da vivência musical de cada um. Não recai sobre as velhas discussões e diferenças entre o clássico e o popular. Um compositor de trilhas deve ser um excelente compositor de música, antes de tudo, e existem grandes compositores de música tanto no âmbito clássico, quanto no popular.

A invenção dos sintetizadores e dos samplers quebrou o paradigma do compositor com formação clássica no cinema. Hoje vemos roqueiros, jazzistas e músicos das mais diversas formações atuando nesse mercado. Desta forma, a grande habilidade que deve ser estimulada é a de potencializar emoções. É a consciência de que uma trilha não se vale por ela mesma. Trata-se de um trabalho em equipe entre músicos e não-músicos, compositor, maestro, instrumentistas e diretor, produtor, atores, câmeras e contra-regras. Assim sendo, penso que um curso de trilhas sonoras pode perfeitamente estar dissociado de pré-requisitos técnicos. Tal curso deve ser calcado em dois pilares principais: reflexão, análise e ação.

Primeiramente, levar o aluno, estudante de trilhas, a uma reflexão sobre o poder da música na imagem, o poder do silêncio, as possibilidades que o som tem quando atrelado à imagem e o poder da imagem sobre o som. O aluno de trilha deve, sobretudo, ter acesso e pesquisar as grandes trilhas da história. Tentar entendê-las da forma como puder. Ouvir muito e sempre.

No primeiro capítulo vimos como a tecnologia possibilitou novos rumos ao mercado de música no cinema. Isso pode acontecer novamente de forma tão ou mais radical. Mas a capacidade de um homem de unir som e imagem e potencializar uma idéia ou um sentimento não será jamais substituída por uma máquina. É justamente disso que devemos tratar. De desenvolver esta sensibilidade.

O segundo pilar que eu chamei de “ação” é justamente o fator prático. Um compositor de trilhas em formação deve compor muito, assiduamente. Compor e observar os resultados de sua música com o roteiro, com a cena e com a fotografia. Grandes compositores falam que nada substitui a prática. A partir da observação dos próprios trabalhos e das músicas de terceiros um aluno poderá adquirir consciência das suas qualidades e suas deficiências.

O mundo de hoje nos impõe cada vez mais a dita “convergência de mídias”. Hoje existem países onde as pessoas podem assistir a novelas produzidas especialmente para serem veiculadas nos seus telefones celulares. Sites como Youtube tem milhões de acessos por dia e são atualizados com uma velocidade que só tende a crescer. Tudo isso faz com que se abra uma nova porta para músicos que estejam capacitados a compor para imagem. A produção de uma trilha sonora hoje não necessariamente pressupõe uma orquestra, um grande estúdio e um grande maestro envolvido. Como vimos no capítulo um, isto sempre esteve presente no cinema e tende a continuar existindo. Porém, nos dias de hoje há uma infinidade de filmes e mídias que não comportam produções desse porte e que, no entanto, tem um alcance tão grande quanto o do cinema.

A partir do que pesquisei penso em um curso de trilhas como um curso de especialização, posterior a uma formação musical sólida. Um jovem compositor que visa trabalhar para o cinema ou televisão deve ter em mente que terá que compor uma quantidade muito grande de músicas em pouco tempo de trabalho. Isto demanda muita técnica e cultura musical. Por isso, penso que a formação acadêmica, rica em conceitos como forma musical e em recursos como contraponto e orquestração, ainda seja um caminho eficiente para músicos que visam se especializar em trilha sonora. Mas isso, definitivamente, não é mais uma regra.

Aprenda tudo que puder sobre todos os gêneros de música - étnica,  
pop, clássica... tudo! Esteja preparado! (Davis, 1999 : 261)

Elmer Bernstein

CAPEAUX, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MÁXIMO, João. *A Música do Cinema: Os 100 Primeiros Anos vol. I*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MÁXIMO, João. *A Música do Cinema: Os 100 Primeiros Anos vol. II*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BURT, George. *The Art of Film Music: Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*. Boston: Northeastern University Press, 1994.

DAVIS, Richard. *Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*. Boston: Berklee, 1999.

KARLIN, Fred. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Routledge, 2004.

RUSSELL, Mark e YOUNG, James. *Film Music Screencraft*. Woburn: Focal Press, 2000

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton & Company, 2002

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.johnwilliamscomposer.com](http://www.johnwilliamscomposer.com)

[www.scoretrack.net](http://www.scoretrack.net)

[www.enniomorricone.com](http://www.enniomorricone.com)

[www.amazon.com](http://www.amazon.com)