

**JOSÉ EUGÊNIO DE MATOS FEITOSA**

**A OBRA DE  
THOMAS NEWMAN PARA O CINEMA:  
FATORES MUSICAIS QUE CONTRIBUEM  
PARA A CRIAÇÃO DA NARRATIVA FÍLMICA.**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

**CAMPINAS  
2007**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

F329o Feitosa, José Eugênio de Matos.  
A Obra de Thomas Newman para o Cinema: Fatores  
Musicais que Contribuem para a Criação da Narrativa Fílmica / José Eugênio  
de Matos Feitosa – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Música de Cinema 2. Música. 3. Filme Cinematográfico. 4. Thomas  
Newman I. Carrasco, Claudiney Rodrigues II. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

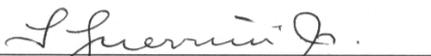
(em/ia)

## **Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação**

**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando José Eugênio de Matos Feitosa - RA 40902 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco  
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Irineu Guerrini Junior  
Membro Titular



Prof. Dr. Jônatas Manzolli  
Membro Titular

*À memória de todos aqueles que, em meio  
ao caos e algazarra destes dias, semeiam  
consonâncias e também pausas  
nos corações dos homens.*

*Meus sinceros agradecimentos a todos aqueles  
que, de uma forma ou de outra, contribuíram  
para que eu finalizasse este trabalho:*

*Ao meu orientador, o Prof.Doutor Claudiney Carrasco, pelos sempre  
valiosos esclarecimentos e pelo apoio durante todo o estudo;*

*Aos Profs.Doutores Irineu Guerrini e Jônatas Manzolli,  
por sua engrandecedora participação em minha defesa;*

*Aos funcionários da CPG – IA da Unicamp, Joice, Vivien, Magali e Josué,  
pela paciência e cuidados dispensados nas horas mais difíceis;*

*A meus pais, familiares e amigos, por terem sempre acreditado  
e me estimulado nas minhas viagens a Campinas;*

*A Deus, o compositor maior.*

*... a menos que vos embriagueis com o vinho da Compreensão,  
não vos tornareis sóbrios pelo beijo da Liberdade.*

*Mikhail Naimy*

## **Resumo:**

Esta pesquisa teve por finalidade realizar um estudo analítico da música do compositor Thomas Newman e sua interação com a narrativa fílmica. Foram abordados os princípios gerais da utilização de música como parte de uma composição áudio-visual, princípios estes, em certa medida, consolidados pela tradição hollywoodiana. Algumas considerações teóricas foram feitas, baseadas em textos de autores como Eisenstein, Cláudia Gorbman, Michel Chion, Eisler/Adorno, e Roy Prendergast, entre outros. O estudo foi realizado a partir de três participações do compositor em obras cinematográficas, considerando-se aspectos como harmonia, melodia, ritmo, timbre e forma. A partir do material analisado, foram assinalados alguns traços estilísticos do compositor e avaliados os resultados da interação de sua música com os filmes estudados. O trabalho incluiu, ainda, sinopses das produções aqui abordadas, além da transcrição reduzida de temas compostos por Thomas Newman, com as respectivas análises dentro de cada contexto particular.

Palavras-chave: Música de Cinema, Música, Filme Cinematográfico, Thomas Newman.

## **Abstract:**

This research had for purpose to perform an analytical study of the music by composer Thomas Newman and its interaction to filmic narrative. The general principles of music utilization as part of the audiovisual composition were approached. Such principles, in part, were consolidated by the Hollywood tradition. Some theoretical considerations were made, based in texts by authors such as Eisenstein, Claudia Gorbman, Michel Chion, Eisler/Adorno and Roy Prendergast, among others. The study was accomplished from three collaborations of the composer in cinematographic works, taking into account aspects as harmony, melody, rhythm, timbre and form. From the analyzed material a few stylistic characteristics of the composer were pointed out and the results of the interaction between his music and the studied films were evaluated. The work also included synopsis of the approached productions besides the reduced transcriptions of the themes composed by Thomas Newman with the respective analysis within each particular context.

Key Words: Film Music, Music, Cinematographic Film, Thomas Newman.

## Sumário

Introdução.....	1
<b>Capítulo 1 – Thomas Newman e a Música do Cinema .....</b>	<b>7</b>
<b>O Compositor: Breve Histórico.....</b>	<b>7</b>
<b>1.2 O Nascimento de um Modelo .....</b>	<b>9</b>
<b>1.3 Thomas Newman e a Tradição Clássica.....</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo 2 – Análise de Casos .....</b>	<b>27</b>
<b>2.1 Um Sonho de Liberdade .....</b>	<b>29</b>
2.1.1 A Produção .....	29
2.1.2 Sinopse .....	29
2.1.3 Tratamento Musical.....	30
<b>2.2 Beleza Americana.....</b>	<b>47</b>
2.2.1 A Produção .....	47
2.2.2 Sinopse .....	47
2.2.3 Tratamento Musical.....	48
<b>2.3 Estrada Para Perdição .....</b>	<b>65</b>
2.3.1 A Produção .....	65
2.3.2 Sinopse .....	65
2.3.3 Tratamento Musical.....	66
<b>Capítulo 3 – Estudo Comparativo .....</b>	<b>85</b>
<b>3.1 Características Locais .....</b>	<b>87</b>
3.1.1 Arcos Subsidiários.....	87
3.1.2 Simplicidade e Força do Discurso Musical .....	102
3.1.3 Sequências Longas .....	109
3.1.4 Afetividade Musical .....	115
<b>3.2 Aspectos Globais .....</b>	<b>119</b>
3.2.1 Componentes Musicais Aglutinadores .....	119
3.2.1.1 Temas, Variações e Citações.....	120
3.2.1.2 Instrumentação .....	122
3.2.1.3 Caráter rítmico.....	123
3.2.2 Equilíbrio e Contraste como Agentes Articuladores .....	124
3.2.3 A Temática do Enredo e a Direção Musical.....	130
<b>Capítulo 4 – Conclusão.....</b>	<b>135</b>
<b>APÊNDICE – Filmografia de Thomas Newman .....</b>	<b>141</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>143</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>145</b>

## Introdução

No ensino da música, de uma forma abrangente, podemos observar a oferta de uma vasta quantidade de obras destinadas à análise e à composição, muitas delas, inclusive, já traduzidas para a língua portuguesa, enquanto outras já começam a surgir em nosso próprio país. O estudante de música dispõe, assim, de uma grande variedade de publicações que contemplam os principais aspectos e problemas envolvidos na compreensão dos processos de criação musical, desde os fundamentos da harmonia, passando pelo contraponto e chegando até os domínios mais etéreos da forma, sentido, etc..

Algo semelhante poderia ser dito a respeito da arte cinematográfica. Inúmeros trabalhos dissecam os pormenores da produção fílmica desde os seus primeiros anos. Assuntos como argumento, roteiro, *story board*, locações, fotografia, direção, filmagem, montagem, etc., são exaustivamente tratados por especialistas já há várias décadas.

No entanto, enquanto as duas áreas acima citadas são amplamente debatidas, não dispomos ainda de uma quantidade equivalente de produção literária que aborde o problema da união e interação de música com filmes, que investigue adequadamente as questões específicas relativas aos “novos” papéis da arte musical aplicada à narrativa fílmica. Particularmente em português, a literatura ainda é muito reduzida, se limitando praticamente a alguns breves artigos e trabalhos acadêmicos, além de algumas publicações. Se levarmos em consideração que o cinema, assim como qualquer processo criativo, está em constante evolução, é fácil compreender que mesmo a literatura estrangeira necessita de constantes revisões.

Neste contexto, e já que música, por um lado, e criação fílmica, por outro, contam com farta bibliografia, fica evidente a necessidade de

concentrarmos esforços em algumas questões ainda não inteiramente compreendidas, tanto por diretores quanto por compositores. Quais os papéis *ideais* dedicados à música dentro do filme ? Para cumprir satisfatoriamente tais papéis, quais as alternativas do compositor, tanto num contexto mais amplo da produção, – quando deve fazer escolhas sobre instrumentação, forma, temas, minutagem de música, etc. – quanto em nível de trechos musicais individuais, quando precisa aplicar inteligentemente os recursos à sua disposição – melodia, harmonia, timbre, dinâmica, ritmo, etc. Como lidar com o problema das diferenças de estilo entre duas mentes criadoras – o cineasta e o compositor – que devem conciliar suas visões e preferências para atingir o sucesso na produção comum ? E, por fim, até onde é possível para o compositor trabalhar com liberdade estética dentro de um esquema fortemente dominado por uma indústria bem consolidada e por forças de mercado ?

A motivação para este trabalho nasceu, em uma primeira instância, a partir da percepção de que há uma necessidade de material bibliográfico voltado especificamente para o assunto composição para cinema, o qual aprofunde satisfatoriamente as questões aqui mencionadas. Por outro lado, nos chamou a atenção o trabalho criativo do compositor para filmes Thomas Newman. Sua competência musical tem-no tornado mundialmente conhecido por sua participação em produções de alto nível, a ponto de ter recebido já vários prêmios, além de indicações ao Oscar na categoria “Trilha Sonora Original”. É notável, para os conhecedores de sua obra, a maneira metódica e musicalmente eficaz com que ele aborda os filmes nos quais trabalha. Sua música, para alguns destes filmes, é aqui analisada, mostrando-se de grande auxílio na compreensão do papel desta música em várias situações cinematográficas. A partir de tais análises, espera-se que alguns pontos a respeito da interação música-imagem possam ser melhor compreendidos.

A escolha de Thomas Newman, como foco de estudo para os objetivos aqui propostos, deveu-se às seguintes razões:

a) A inovação – em vários níveis – em sua música, ainda que o trabalho se molde por alguns dos pressupostos do modelo hollywoodiano;

b) As produções nas quais trabalha atendem a padrões estéticos elevados e tratam, preferencialmente, de temas psicológicos profundos, estimulando a reflexão do espectador, além do comum entretenimento, o que requer um tratamento musical mais aprimorado; e

c) Sua instrumentação não se limita à orquestra sinfônica tradicional, mas incorpora também instrumentos e estilos de execução não usuais nas músicas erudita e popular, algumas vezes oriundas de culturas mais primitivas, além de timbres e texturas resultantes das modernas técnicas de síntese e processamento eletrônicos.

É importante frisar que o presente estudo partiu da pressuposição de que o trabalho de Thomas Newman atende às condições acima listadas, deixando-se de lado, deliberadamente, quaisquer questionamentos neste sentido bem como tentativas de explicar o porquê de suas escolhas. Assim, por exemplo, fica assumido que sua música satisfaz às necessidades de filmes que abordam temas psicológicos, simplesmente tendo em vista o número de produções – dentre aquelas nas quais trabalhou até o presente – que tratam deste tema. Do mesmo modo, esta dissertação parte do pressuposto de que existem certos procedimentos composicionais os quais, devido ao uso e recorrência ao longo dos séculos, se tornaram imbuídos de certos significados mais ou menos generalizados, em especial na música do ocidente. Não faz parte do escopo deste trabalho, portanto, colocar em questão, sob quaisquer pontos de vista, a validade de tais conexões. Assim ocorre, por exemplo, com acordes maiores ou menores, transmitindo sensações de luz, alegria e força ou escuridão, tristeza e fraqueza, respectivamente. O mesmo poderá ocorrer com outros tipos de acordes, a direção melódica, andamentos, ritmos e dinâmicas. Estas e outras correlações poderão

ser feitas no decorrer do trabalho, conforme a necessidade, mas sempre de uma maneira relativizada e baseando-se unicamente no uso comum de tais atributos.

Thomas Newman faz parte de uma família com fortes tradições na área da música para cinema. Tendo colaborado em produções de porte, vem conseguindo alcançar resultados de grande interesse, seja no caráter estético – adotando, por exemplo, novos tratamentos harmônicos –, seja no que diz respeito ao colorido tímbrico, campo em que realiza experimentos que merecem uma investigação mais cuidadosa.

Dentre os vários filmes para os quais Newman compôs música, foram eleitos três para o presente trabalho: “*Um Sonho de Liberdade*”, “*Beleza Americana*” e “*Estrada para Perdição*”. Os três filmes empregam o recurso da narrativa através de seus personagens, o que os faz predominantemente épicos. Além disso, estas escolhas se basearam, não apenas no gênero do filme, conforme já mencionado, mas também na busca de uma variedade do estilo instrumental trabalhado. Em relação ao último, Newman tem se afirmado como um inovador, sem, contudo, distanciar-se sobremaneira de algumas práticas consideradas “seguras” pela indústria de filmes.

É importante, também, lembrar que este trabalho se propõe a fazer um estudo da música original para filmes, composta por Thomas Newman. Portanto, salvo alguns casos isolados – julgados pertinentes –, não serão analisadas as inserções musicais não originais – isto é, aquelas já existentes no repertório conhecido do público geral antes da realização do filme.

Este trabalho está organizado em quatro capítulos.

No **primeiro**, é apresentado o compositor, Thomas Newman, numa rápida biografia seguida por uma visão abrangente dos desenvolvimentos observados no campo da música hollywoodiana dos anos trinta. Os procedimentos

assim consolidados passaram a constituir o que se convencionou chamar “modelo clássico” dentro do cinema<sup>1</sup>, sendo tratados a partir da experiência de alguns compositores-chave e da visão de autores como Claudia Gorbman e Michel Chion. Ainda neste primeiro capítulo, são abordados os aspectos daquele *modelo* num paralelo com os traços estilísticos da música de Newman os quais, por sua vez, irão determinar, em certa medida, a sua escolha, por parte de alguns cineastas.

O **segundo** capítulo introduz a análise da música dos filmes escolhidos. A abordagem feita nesse capítulo está organizada em três partes, as quais se aplicam para cada um dos filmes analisados, da seguinte maneira: na primeira é feita a apresentação da produção, incluindo os dados mais relevantes; a segunda traz uma sinopse da estória; finalmente, na terceira parte é apresentada a análise da música propriamente dita, investigando a forma pela qual os aspectos musicais contribuíram na construção do enredo. Esta última parte apresenta, ainda, a transcrição reduzida (melodias e cifras) dos temas compostos por Newman para o filme.

O **terceiro** capítulo traz um estudo comparativo dos três filmes apresentadas no capítulo 2, procurando, por um lado, identificar as formas recorrentes de abordagem musical empregadas por Newman e, por outro, investigar sua relação com as várias instâncias dramáticas e com o caráter do filme e seqüência nos quais interferem.

No **quarto** e último capítulo, algumas conclusões sintetizam as considerações feitas anteriormente. Nesta seção, também são apresentadas algumas reflexões sobre a eficácia das escolhas e procedimentos formais adotados por Newman na criação de suas trilhas musicais.

Por último, é mister reafirmar o que foi dito no início desta introdução, a respeito da constante evolução da arte cinematográfica. Ao se mencionar “papéis

---

<sup>1</sup> Gorbman, 1987, p. 70

*ideais*” da música na produção fílmica, procurou-se realçar a noção de que, fazendo parte do mundo das artes, a música – bem como o filme do qual ela é parte integrante – não se submete a padrões ou limites rígidos. É bem conhecido o fato de que qualquer trecho musical sobreposto a uma seqüência cinematográfica cumpre algum papel. Neste sentido, Gorbman<sup>2</sup> lança a pergunta: “não é qualquer música suficiente para acompanhar um segmento de filme ?” E ela mesma responde afirmativamente. De fato, semelhantemente à fotografia (que lida com decisões como enquadramento, luminosidade e ângulo), a música sempre realça uma determinada forma de “ler” a seqüência, e a questão que deve ser compreendida e respondida em acordo entre o compositor e o diretor do filme é: que leitura particular desta seqüência deve ser estimulada no público ? Assim, fica perfeitamente claro que os procedimentos de trabalho com relação à criação de música para áudio-visuais são infundáveis, e as possibilidades, idem. Portanto, o presente trabalho procura, antes de tudo, apresentar, a partir de estudos da obra de Thomas Newman, algumas das alternativas para se resolver as questões colocadas nesta introdução, sem, contudo, ignorar outras possíveis formas de abordagem.

---

<sup>2</sup> Gorbman, op.cit., p. 15.

## Capítulo 1 – Thomas Newman e a Música do Cinema

### O Compositor: Breve Histórico

Thomas Newman nasceu no Los Angeles, no dia 20 de outubro de 1955, sendo o filho mais jovem de Alfred Newman, renomado compositor e regente que ajudou a estabelecer o perfil da música do cinema hollywoodiano dos anos trinta e quarenta. Alfred Newman foi um dos fundadores dos estúdios Fox e criador da famosa fanfarra de abertura da Twentieth Century Fox. Além de seu pai, Thomas Newman possui outros familiares cujos nomes estão ligados ao universo musical do cinema. Lionel Newman, seu tio, foi supervisor musical e regente na Twentieth Century Fox, onde trabalhou ao lado de Bernard Herrmann e Jerry Goldsmith. David, irmão, e Randy, primo, são também prolíficos compositores para filmes.

Newman enveredou nos estudos musicais bem cedo, e por sua própria vontade, escolhendo o piano e o violino. Frequentou a faculdade durante dois anos na University of Southern California (USC), onde teve aulas com David Raksin<sup>3</sup>. Mais tarde, concluiu seu trabalho acadêmico em Yale, onde estudou com Jacob Druckman, Bruce MacCombie e Robert Moore. Ainda em Yale, obteve seu *Masters in Music*. Depois de graduação, foi integrante de uma banda de rock - “The Innocents” – e do grupo improvisatório “Tóquio 77”. A partir de sua experiência com este grupo, Newman interessou-se pelo universo dos sons eletrônicos, o que, posteriormente, ajudou a estabelecer o seu estilo. Nesta direção, Newman é enfático. Em uma entrevista<sup>4</sup>, o compositor manifesta um

---

<sup>3</sup> Compositor e arranjador que trabalhou ao lado de Charles Chaplin e em mais de 100 filmes, destacando-se a produção *Laura* (1944) e *Forever Amber* (1947).

<sup>4</sup> SCHWEIGER, Daniel. An Interview with Thomas Newman (1990) – Part 1. Disponível em: <http://users.pandora.be/obelisk/tnc/interview1a.htm>. Acesso em: 19 abril 2006.

“amor pela experimentação com sons”. Em outra ocasião, ele é ainda mais específico<sup>5</sup>: “...meu processo de escrita e composição para o cinema sempre foi experimental, o que não significa que estou trilhando novo solo, mas apenas imaginando até que regiões musicais eu poderia chegar.” Tais experiências incluem o tratamento de sons diversos por intermédio de processos tão variados como alteração da frequência (*pitch shifting*), distorção, reverberação, etc.

O primeiro envolvimento de Newman com filmes aconteceu na produção de *Reckless* (EUA - 1984). A maior parte de seus primeiros trabalhos para o cinema foi escrita para instrumentos eletrônicos, embora ele tenha usado também instrumentação acústica ao lado dos sintetizadores. A trilha musical que lhe conferiu reconhecimento como compositor para filmes foi *The Rapture* (EUA - 1991), onde ele novamente combinou uma orquestra com sons eletrônicos.

Ao gravar em estúdio, Newman costuma reger suas composições, além de executar, em muitos casos, a parte do piano. Trabalhou com os diretores Susan Seidelman, Michael Tolkin, Jon Avnet, Gillian Armstrong, Frank Darabont, Sam Mendes e Martin Brest, entre outros. Compôs, até o presente, música para cerca de 80 produções para cinema e TV. Recebeu vários prêmios e indicações para a Academy of Motion Picture Arts and Sciences – o Oscar. Seu orchestrador habitual é Thomas Pasatieri.

---

<sup>5</sup> Ibid.

## 1.2 O Nascimento de um Modelo

Fazendo parte de uma família estreitamente ligada à história da música no cinema californiano, Thomas Newman reproduz, em seu modo de trabalhar, alguns dos procedimentos consolidados pela indústria cinematográfica – em particular a francesa e a norte-americana – e principalmente durante as décadas de trinta e quarenta. Portanto, fica claro que este trabalho não procura afirmar que tais escolhas ou abordagens são de exclusividade de Thomas Newman, mas apenas que constituem, em conjunto, o seu estilo. Também, conforme já mencionado, não será colocado em questão o porquê destas escolhas.

Os procedimentos aqui tratados, em grande parte inspirados nas tradições das várias formas de espetáculo que unem música e cena (incluindo aqui, não apenas o teatro e a ópera, mas também as outras formas de *variedades* – lanterna mágica, números circenses, pantomima, animais adestrados, etc.), evoluíram e se adaptaram cada vez mais às exigências específicas de um cinema que incorporava, rapidamente, novos recursos técnicos. Entre estes recursos, o sincronismo sonoro – alcançado no final dos anos vinte – foi, provavelmente, o que mais afetou a participação da música nos filmes. Isso não significa que a nova possibilidade tenha sido revolucionária em virtude de permitir o ajuste exato da *música* com a imagem, o que é compreensível, considerando-se o fato de que, desde seu nascimento, o cinema sempre foi acompanhado de música. Com efeito, afirma Gorbman<sup>6</sup>, o aspecto “revolucionário”, aqui, a novidade de fato, foi a presença da voz humana gravada e reproduzida em sincronia labial com a imagem do personagem. Chion<sup>7</sup>, por outro lado, defende que

“No princípio, o cinema sonoro foi concebido e utilizado, na Warner Bros, como meio para difundir o filme com sua música: uma música que já não era contingente, variando

---

<sup>6</sup> Op. cit., p. 41

<sup>7</sup> Chion, 1998, p. 67

conforme as salas, recursos locais e momentos, mas sim solidária com o filme, sincronizada e gravada.”

Esta “fixação” da música com a imagem, porém, enfrentou alguns complicadores:

1. Má qualidade dos primeiros sistemas de gravação e de reprodução de áudio; e
2. Concorrência com diálogos e efeitos sonoros.

Com relação ao primeiro, Chion<sup>8</sup> se refere a um depoimento do compositor Darius Milhaud, no qual este se ressentia da qualidade de uma gravação feita com o Vitaphone<sup>9</sup>. Em uma ocasião posterior, afirma o mesmo autor, Milhaud desenvolveu recursos de orquestração específicos para contornar as deficiências de gravação da época, procedimento também utilizado por outros compositores. Naturalmente, esta limitação técnica não prevaleceu por muito tempo.

Já a união de diálogos, ruídos e música num único som – que resultou no conceito “trilha sonora”, inaugurado com a produção *King Kong* (EUA - 1933) – fez surgir um novo desafio para a música – aspecto este que constitui, até hoje, um problema para os compositores. Naquela ocasião, o cinema passou a lidar com o jogo entre estas três dimensões sonoras, um contraponto no qual o compositor, com sua “voz”, a música, precisava encontrar seu espaço. Chion<sup>10</sup> alude a esta situação, afirmando que a música, a partir de então, deveria “renegociar seu lugar entre os diálogos e ruídos”, já que estes também compunham o som do filme. Hugo Friedhofer<sup>11</sup> - compositor da música para o

---

<sup>8</sup> Op. cit., p. 75

<sup>9</sup> Sistema de gravação em disco, criado em 1926, numa parceria entre a Western Electric, Bell Labs e Warner.

<sup>10</sup> Chion, op. cit., p. 67

<sup>11</sup> In Manvell; Huntley, 1975, p. 229

filme *The Best Years of Our Lives* (EUA - 1946) – faz uma consideração ainda mais sofisticada sobre esta idéia de contraponto:

“Eu creio que o compositor deve tratar o elemento visual como um *cantus firmus* acompanhado por dois contrapontos, a saber, diálogos e efeitos sonoros. É seu trabalho inventar um terceiro contraponto que irá complementar a textura já existente”.

Portanto, um novo cenário se estabeleceu, exigindo uma série de novas atitudes e valores que, em breve, iriam transformar definitivamente o cinema. Neste panorama de novos problemas e novas soluções no âmbito musical, chega à Califórnia Alfred Newman. Nas décadas de trinta e quarenta, segundo Prendergast<sup>12</sup>, ele, juntamente com Max Steiner e Erich Korngold – dois outros grandes nomes da música nos primeiros anos do cinema sonoro – são responsáveis pelo estabelecimento de um *estilo* que será seguido por muitos outros compositores de Hollywood, no transcorrer das décadas seguintes. De forma geral, pode-se dizer que as soluções encontradas por eles têm em vista servir aos dois propósitos fundamentais, já mencionados anteriormente: a continuidade do emprego de música como acompanhante do espetáculo – que atenuou, em vários aspectos, a transição entre a ação teatral e o filme<sup>13</sup> – e a composição do filme, com suas especificidades técnicas.

Neste momento, cabe fazer uma reflexão a respeito das razões para esta padronização de processos que, ademais, não se limitou ao aspecto musical, mas afetou todos os setores da produção cinematográfica. De um lado, é conhecido o fato de que o cinema é, antes de mais nada, uma indústria que, para ser viável, procura a todo custo satisfazer a uma necessidade de consumo. Prendergast<sup>14</sup> é veemente a esse respeito, declarando que a indústria de filmes

---

<sup>12</sup> Prendergast, 1977, p. 39

<sup>13</sup> Para mais informações sobre esta transição, consultar Gorbman, op. cit., p. 33 a 36

<sup>14</sup> Op. cit., p. 22

“era um empreendimento comercial, e não artístico; e o público desejava, em primeiro lugar, se divertir.” Por outro lado, devido aos altos custos de produção, e em nome de uma desejada atitude tão livre de riscos quanto possível, o cinema precisava atrelar-se a certos *modelos*. Neste particular, Prendergast<sup>15</sup> prossegue chamando a atenção para um princípio dominante nos estúdios de Hollywood dos anos trinta: “uma idéia que funcionou antes iria provavelmente funcionar de novo”<sup>16</sup>. Logo, compreende-se facilmente o porquê da persistência de uma *fórmula* para a música do cinema. Esta fórmula, conforme já mencionado, foi adotada e reforçada – de forma mais ou menos abrangente – pela maioria dos compositores, mas foi também criticada por alguns autores, particularmente Adorno e Eisler.

Em seu livro *El Cine Y La Música*<sup>17</sup>, estes autores tecem críticas acerca do que eles chamaram “uma série de regras práticas” no trabalho do compositor para filmes. Em sua opinião<sup>18</sup>, tais regras – que eles denominam *preconceitos e maus costumes* – foram já superadas “pela evolução técnica tanto do filme como da música em geral.”

Com efeito, observa-se que algumas dessas formas de tratamento musical cederam lugar a abordagens menos óbvias. Em especial, pode-se constatar que a música para filmes, de uma maneira geral, tem migrado sensivelmente da dimensão pictórica, visual, para os domínios da psique dos personagens. Talvez o exemplo mais flagrante desta transformação seja a maior valorização, observada particularmente nas últimas décadas, do tratamento musical que revela e sublinha aspectos ocultos do universo emocional dos protagonistas, em detrimento daquele que meramente reproduz os

---

<sup>15</sup> Op. cit., p. 38

<sup>16</sup> Ainda neste âmbito, Prendergast transcreve uma citação do livro *A Short History of the Movies*, de Gerald Mast, no qual este escritor declara que a música daqueles anos proeminentes “não eram concepções individuais, especiais, mas tendiam a se agrupar como tipos, em ciclos”. Prendergast, op. cit., p.38 e 39

<sup>17</sup> Publicado originalmente em 1947, em Inglês, com o título *Composing for the Films*.

<sup>18</sup> Adorno e Eisler, 1981, p. 16

acontecimentos visualizados na seqüência. Neste segundo caso, afirma Eisler<sup>19</sup>, a música se comporta “segundo o desacreditado esquema da música descritiva”. É claro que, atualmente, é ainda empregada esta forma de “música descritiva”, porém seu uso, em parte como decorrência de uma longa história de uso exacerbado – e o conseqüente desgaste –, tende a acrescentar sempre uma dose de humor à seqüência, como um efeito caricatural. Mas, por isso mesmo, deve-se ter em conta, tal abordagem musical encontra ainda sua aplicabilidade no cinema contemporâneo, possibilidade esta que parece ter sido negligenciada (ou, ao menos, não vislumbrada para o futuro) por Eisler e Adorno.

Por outro lado, Chion<sup>20</sup> admite a existência de “uma fórmula clássica da música cinematográfica”, estabelecida, segundo o autor, por “certos filmes hollywoodianos.” Mesmo reconhecendo que a grande diversidade de estilos, nas primeiras décadas do cinema, torna arriscada uma generalização das formas de interferência musical – ou, por outras palavras, não existe uma “fórmula absoluta e menos ainda uma fórmula homogênea e coerente” –, o autor aponta para a necessidade de uma tentativa de “síntese de uma história bastante complexa”. Em seu livro, ele compartilha com Gorbman da classificação proposta por aquela autora, acrescentando suas próprias observações em cada caso. A lista abaixo é uma tentativa de condensar a visão dos dois autores com respeito aos aspectos mais relevantes observados no modelo de música do cinema clássico (os subtítulos são traduzidos ou adaptados da obra de Gorbman<sup>21</sup> e Chion<sup>22</sup>):

1. **Invisibilidade:** os elementos geradores da música não-diegética (músicos, instrumentos, regente, microfones, etc.) não podem ser vistos. Esta prerrogativa é coerente com o mesmo cuidado verificado com relação ao aparato da produção fílmica (câmeras, equipe técnica, refletores, etc.);

---

<sup>19</sup> Op. cit., p. 28

<sup>20</sup> Chion, op. cit., p. 117

<sup>21</sup> Gorbman, op. cit., p. 73 et seq.

<sup>22</sup> Chion, op. cit., p. 123 et seq.

2. **Inaudibilidade:** a música deve ser incorporada de forma que “não seja notada” pela audiência, ou seja, que não seja “ouvida conscientemente”, nas palavras de Gorbman. Este aspecto guarda relação com a *audição sensorial*, comentada mais adiante;
3. **Condução emocional:** a música realça certos sentimentos e emoções. Segundo Chion<sup>23</sup>, isto é demonstrável pelo fato da música diminuir ou simplesmente estar ausente em “cenas mais ‘objetivas’ e menos carregadas de sentimentos”;
4. **Pontuação Narrativa:** a música auxilia na demarcação de seqüências e na localização espacial e temporal. Além disso, pode ainda assinalar o ponto de vista particular dos personagens, seus medos, expectativas e intenções;
5. **Continuidade:** a trilha musical possui importante papel na fusão das discontinuidades da montagem;
6. **Unidade:** a música deve contribuir para a unidade do filme como um todo. Recursos como o uso de temas, repetição, variação, instrumentação e estilo são fortes fatores neste sentido;

Em prosseguimento às anteriores considerações acerca do nascente estilo musical hollywoodiano – moldado, como já visto, principalmente a partir dos trabalhos de Alfred Newman, Max Steiner e Erich Korngold –, será feita, na próxima seção, uma exposição sobre algumas dentre as características desse *modelo*, traçando-se paralelos entre as mesmas e o estilo pessoal de Thomas Newman. Neste percurso, ater-se-á, de forma mais minuciosa, aos sinais que demarcam a música deste compositor, como forma de melhor situá-la no contexto do cinema clássico e também para fundamentar a continuação do estudo. É importante ainda lembrar que, apesar de se incluírem nesta fase alguns dos princípios já analisados por Gorbman e compartilhados por Chion, ela não ficará

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 125

circunscrita ao pensamento daqueles autores, incluindo-se outros aspectos conforme julgado interessante para o trabalho. Especial ênfase será dada às questões de instrumentação, melodia, harmonia e ritmo e suas variadas possibilidades, como aproveitadas por Newman.

### **1.3 Thomas Newman e a Tradição Clássica**

Na seção passada, foi mencionado que a música do cinema, nas duas primeiras décadas após a sincronização sonora, apoiou-se consideravelmente nas tradições dos espetáculos que envolviam música. Segundo Prendergast<sup>24</sup>, “a textura sinfônica orquestral se tornou o recurso padrão para o compositor trabalhando com filmes.” Pode-se ligar este fenômeno ao fato de que, na década de trinta, muitos compositores europeus, com formação acadêmica tradicional, chegaram a Hollywood. Estes possuíam sólidos conhecimentos em composição, regência e performance, sendo, portanto, bem versados nos estilos clássicos europeus, em particular a música dos séculos dezoito e dezenove. É natural, portanto, que Newman e, em particular, Korngold e Steiner – estes dois, austríacos – adotassem o idioma sinfônico e as mesmas soluções empregadas por Wagner e seus contemporâneos. Neste sentido, Prendergast<sup>25</sup> sustenta que

“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 aqueles compositores que haviam, na maior parte, solucionado problemas quase idênticos em suas óperas.”

---

<sup>24</sup> Prendergast, op. cit., p. 39

<sup>25</sup> Op. cit., p. 39

Para o autor<sup>26</sup>, as semelhanças entre música para ópera e música para filmes são fundamentais, e “indicam uma ligação direta entre ambas.” Em seu trabalho, Richard Davis<sup>27</sup> também reforça este ponto, quando fala especificamente a respeito de Steiner e Korngold, afirmando que suas maiores influências foram os românticos tardios do século dezenove: Wagner, Brahms, Mahler, Verdi, Puccini e Strauss. Tais idéias, portanto, confirmam a teoria da notória influência da tradição musical européia na sedimentação do modelo hollywoodiano. Além disso, vale lembrar que esta influência, em boa parte, pôde se concretizar, em virtude de coincidir com o “período mais lucrativo financeiramente” de Hollywood, nas palavras de Prendergast<sup>28</sup>.

Com relação ao uso da orquestra, Thomas Newman deve seu notável sucesso a algumas escolhas que merecem consideração. Em entrevista concedida a Daniel Schweiger<sup>29</sup>, ele afirma que prefere trabalhar com grupos menores, porque isso lhe possibilita encontrar “lugares mais interessantes onde a música pode chegar”, já que, empregando uma orquestra com grande número de músicos, “a noção de nuance se torna um esforço de grupo, o que é algo difícil de se alcançar”. Em outra ocasião<sup>30</sup>, ele revela que se afastou, deliberadamente da magnificência orquestral que foi uma das características do trabalho de seu pai. Com efeito, aqui se encontram dois traços – intimamente relacionados – que marcam sensivelmente a música deste compositor: inovação e nuance. A inovação, neste caso, se dá em mais de um sentido: em primeiro lugar, a preferência de Newman por grupos orquestrais menores conduz a um resultado sonoro que difere fundamentalmente daquele produzido pela orquestra padrão clássica; em segundo lugar, uma orquestra reduzida pode mais facilmente

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 40

<sup>27</sup> Davis, 1999, p. 41

<sup>28</sup> Op. cit., p. 35 e 36

<sup>29</sup> SCHWEIGER, Daniel. Scoring *The Shawshank Redemption* (1994). Disponível em: <http://users.pandora.be/obelisk/tnc/> Acesso em: 15 maio 2006.

<sup>30</sup> Mc CULLEY, Jerry. *The Family Man: Thomas Newman* (1998). Disponível em: <http://users.pandora.be/obelisk/tnc/> Acesso em: 12 maio 2006.

integrar-se – e Newman demonstra isso – com sons processados eletronicamente (considerados adiante), o que aumenta enormemente as suas possibilidades em termos de colorido tímbrico. Estas duas características possibilitam, como o próprio compositor declara, uma grande riqueza em nuances na sua música.

Além destas considerações, deve-se acrescentar que, com os procedimentos acima, Newman aproxima-se mais ainda de um bem conhecido pressuposto estético da música fílmica, que tomou forma principalmente a partir do momento em que a música passou a dividir com diálogos e efeitos sonoros uma trilha sonora. Trata-se, aqui, da *economia* – uso de poucos elementos, em especial melódicos –, conhecido no meio profissional pela expressão informal “menos é mais”. Em seu livro *The Technique of Film Music*, Manvell<sup>31</sup> apresenta um significativo testemunho da importância deste aspecto, ao transcrever partes de um artigo intitulado *The Musician and The Film*<sup>32</sup>, de autoria do compositor Walter Leigh. Este afirma que “...em música para filmes, mais do que em qualquer outro tipo de música, a maior virtude é a economia.” E, com respeito aos excessivos apuros composicionais, Leigh acrescenta que “Os princípios acadêmicos de desenvolvimento formal progressivo são de pouco uso na composição de música para filmes.” Tais idéias de economia, finalmente, encontram apoio nas noções de *audição intelectual* e *audição sensorial*, citadas por Ney Carrasco<sup>33</sup>. Segundo o autor, a audição intelectual acontece quando a música requer toda a atenção do ouvinte. De uma forma geral, este tipo de audição leva à consciência dos vários recursos composicionais empregados na criação, e quanto maior o conhecimento de tais recursos, por parte do ouvinte, maior tende a ser seu relacionamento intelectual com a música. Já a audição sensorial é aquela que envolve o ouvinte sem a necessidade de participação intelectual.

---

<sup>31</sup> Op. cit., p. 51

<sup>32</sup> Este artigo foi publicado no periódico *Cinema Quarterly*, Vol. III, No. 2

<sup>33</sup> Para mais informações, ver CARRASCO, Ney. *Trilha Musical – Música e Articulação Fílmica*. p.103 et seq.

Nas palavras de Carrasco,

“... é o tipo de audição onde o ouvinte não volta toda a sua atenção para o discurso musical, por exemplo, quando ouve música enquanto desenvolve outra atividade qualquer.”

Assim, pode-se compreender que a moderação no uso de atributos musicais – como, por exemplo, grandes saltos melódicos, contrapontos e dissonâncias – favorece um desligamento do discurso musical e uma imersão voluntária no *universo real do filme*. É o tipo de relação ouvinte-música mais desejável no âmbito do cinema, já que permite a sugestão de idéias, valores, comentários e estados emocionais de uma maneira subliminar, sem interferir com a concentração nos acontecimentos visíveis na tela.

Antes de dar prosseguimento, e ainda com respeito à *economia* aqui tratada, é importante, também, considerar a situação da nascente indústria cinematográfica. Na década de trinta, os estúdios precisavam atender a uma imensa demanda<sup>34</sup>. Assim, a música, como as outras áreas da produção, contava com um departamento bem estruturado, que incluía secretárias, arquivistas, co-repetidores, compositores, arranjadores, orquestradores, copistas, revisores, regentes e músicos orquestrais. Estes profissionais trabalhavam de uma forma bastante compartimentada, o que, naturalmente, segundo Prendergast<sup>35</sup>, fazia com que a música resultasse, “como outros aspectos do filme, um produto industrial.” Já nas últimas décadas, por outro lado, esta economia encontrou um motivador adicional: a gradual redução de recursos financeiros para o cinema, diante da crise econômica generalizada pela qual passa o mundo. Assim, a filosofia do “menos é mais” ultrapassou a esfera da estética, tornando-se cada vez mais um procedimento indispensável para viabilizar a produção.

---

<sup>34</sup> Em seu livro *Film Music A Neglected Art*, Prendergast afirma que a população americana que assistia a filmes, na década de trinta, chegava a 90 milhões de espectadores por semana (p. 36)

<sup>35</sup> Op. cit., p. 36

Após estas primeiras considerações sobre o problema instrumental e as condições da produção de filmes nas primeiras décadas do cinema, pode-se, agora, avançar na investigação de tratamentos não tão convencionais por parte de alguns compositores. Longe do citado panorama cerceador da criatividade, alguns experimentos eram mais oportunizados. Apenas como exemplo, já em 1934<sup>36</sup>, um compositor francês, Arthur Honegger, trabalhando no filme *L'Idée*, empregou um recurso bastante inusitado para a época: o Ondes Martenot, um instrumento que apareceu em 1928 e que combinava o princípio do Theremin e um teclado<sup>37</sup>. Voltando aos Estados Unidos, Alfred Newman oferece um outro exemplo de música que contrariava os padrões, no filme *Thieves Highway* (EUA - 1949). A esse respeito, Chion<sup>38</sup> comenta que “este filme rompe totalmente com os clássicos do cinema negro da época.” O autor observa que, no filme, “só podemos escutar um mínimo de notas”, lembrando, ainda, que não existe música nas seqüências mais dramáticas, que são muitas. Pouco depois, outra produção incorporou uma música bem incomum para a época. O filme *Forbidden Planet* (EUA - 1956) recebeu o que ficou conhecido como a primeira trilha musical completamente eletrônica, composta pelo casal Louis e Bebe Barron, dois americanos que fizeram inúmeros experimentos com circuitos de criação própria. O trabalho pioneiro de Louis e Bebe para o filme antecedeu o surgimento do primeiro sintetizador Moog em cerca de uma década<sup>39</sup>.

Seguindo esta tendência de experimentalismo, que poucas vezes encontrou espaço nas primeiras décadas do cinema, Thomas Newman incorpora algumas técnicas e revela certas preferências que, no aspecto da sonoridade, marcam nitidamente seu trabalho. No âmbito da instrumentação tradicional,

---

<sup>36</sup> Esta data, apresentada por Prendergast (op. cit., p. 32), difere do ano de 1932, informado no site do IMDb, disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0145834/maindetails> Acesso em: 18 maio 2006.

<sup>37</sup> Mais informações sobre estes dois instrumentos podem ser encontradas em inúmeros sites como, por exemplo, [http://www.obsolete.com/120\\_years/](http://www.obsolete.com/120_years/) Acesso em: 19 maio 2006.

<sup>38</sup> Op. cit., p. 118

<sup>39</sup> Mais informações em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Louis\\_and\\_Bebe\\_Barron#Forbidden\\_Planet/](http://en.wikipedia.org/wiki/Louis_and_Bebe_Barron#Forbidden_Planet/) Acesso em: 30 setembro 2007.

Newman mostra sua predileção pelo oboé e por seu primo mais grave, o corne inglês. Numa das produções aqui analisadas, um parente mais distante destes dois é também empregado: o oboé d'amore. As cordas têm uma presença constante, o que não representa novidade, a não ser no sentido de seu número reduzido, conforme já mencionado. A harpa também é usada, às vezes combinada com percussões afinadas. Além destes, os metais e percussões cumprem seu papel tradicional, mas também como importantes elementos na criação de texturas. Porém, dentre os instrumentos *tradicionais*, o piano merece uma investigação mais profunda, tendo em vista a extrema simplicidade de sua escrita, bem como a forma como é tocado. Estes fatores constituem um dos traços mais reveladores e poderosos na música deste compositor. Já foi consignado anteriormente que Newman executa parte do piano durante as gravações. Isto, evidentemente, confere um maior grau de "exatidão" em relação à idéia original do compositor, além de reafirmar a importância que ele dá às nuances. A seguir, as características essenciais da escrita e execução pianística de Newman, acompanhadas de algumas considerações:

1. Predominância da homofonia. Aqui, pode-se detectar alguma influência da textura tradicional clássica. No entanto, Newman parece descartar completamente as formas de acompanhamento que intercalam baixo e acordes ou acordes arpejados (baixo de Alberti e modalidades semelhantes), o que personaliza sobremaneira sua música;
2. Valorização dos intervalos de quarta e quinta justas. Esta ausência de terças e sextas, em alguns trechos, confere uma ambigüidade altamente valiosa na arte fílmica, particularmente no estilo de drama psicológico, para o qual Thomas Newman é um dos mais requisitados em Hollywood. Em algumas ocasiões, esta ausência, na parte do piano, é compensada por sua presença em outros naipes como as cordas. Outras vezes, a sua omissão permite ao compositor a condução do caráter modal de uma forma mais livre, ora alternando a terça maior e a menor – na melodia – conforme a

necessidade dramática e emocional de cada momento, ora empregando as duas simultaneamente, para efeitos de maior densidade psicológica;

3. Dinâmica baseada em pianos e pianíssimos. Este aspecto contribui para ambientes que sugerem contemplação e reflexão, tanto do ponto de vista do personagem quanto do espectador. Com relação à dinâmica, o piano de Newman é executado quase sempre abaixo do forte, salvo onde o compositor emprega este instrumento como parte de efeitos texturais ou como reforço para a seção rítmica em situações específicas;
4. Execução não rigorosamente atrelada a uma pulsação rítmica. Mais um fator que ajuda no fluxo sinuoso e arritmico do drama psicológico. O andamento afrouxado valoriza o elemento humano da música, com a benéfica correspondência visual, na retratação do interior dos personagens.

Estas observações, é importante reforçar, assinalam um dos traços mais representativos do estilo de Thomas Newman. Porém sua música também se assenta em dois outros atributos altamente versáteis: a síntese e processamento eletrônicos. O saber empregar tais recursos – que se deve, em parte, à sua vivência com grupos experimentais – concede à música de Newman uma dimensão sonora extra, pouco explorada por outros compositores para filmes. Ao falar sobre seus procedimentos com sintetizadores, que ele prefere chamar simplesmente “eletrônicos”, Newman<sup>40</sup> os considera “horríveis” e “ofensivos”. Em virtude disso, ele os “disfarça” com processamentos vários. Embora o compositor não entre em detalhes a respeito destes processamentos, ao ouvir sua música, é possível identificar alguns deles: reverberação, mudança de frequência (pitch shifting<sup>41</sup>) e, mais raramente, eco. Em outro momento, exemplificando seu

---

<sup>40</sup> SCHWEIGER, Daniel. An Interview with Thomas Newman (1990) – Part 1. Disponível em: <http://users.pandora.be/obelisk/tnc/> Acesso em: 21 abril 2006.

<sup>41</sup> Alteração eletrônica na frequência de um som, muitas vezes em vários semitons, o que acarreta também uma descaracterização do timbre.

trabalho com os recursos eletrônicos, Newman<sup>42</sup> se refere a um guitarrista, Rick Cox, que o auxilia em suas criações, o qual “executa guitarra preparada e faz todos os tipos de coisas bizarras como toca-la com uma esponja lateral”. Adiante, o compositor revela: “Eu sempre tentei reconciliar os sons eletrônicos contra os orquestrais. Ambos realmente me interessam e eu nunca escolho um em detrimento do outro.”<sup>43</sup>

Já foi comentado a respeito da influência que a tradição romântica européia exerceu na música dos primeiros anos do cinema sonoro. Nesta área, pode-se destacar, em particular – embora não exclusivamente – a importância que a melodia assume. Desde cedo, Hollywood percebeu o poder deste atributo na promoção de suas produções: melodias bem construídas podiam fixar-se mais facilmente na memória do público, ajudando, assim, na difusão dos filmes, atraindo mais pessoas para os teatros. O tema principal do filme *Gone with the Wind* (EUA - 1939), composto por Max Steiner, e a canção *Laura*, de David Raksin para o filme homônimo (EUA - 1944) são apenas dois exemplos do cuidado dispensado à melodia naquelas décadas. De fato, aqui se encontra um dos grandes potenciais da música como parte da criação áudio-visual. Este poder reside no caráter unificador dos temas, tão valioso numa obra que, afinal, é o resultado do encadeamento de seqüências separadas no tempo e no espaço. A descontinuidade fundamental resultante da montagem cinematográfica é sensivelmente atenuada pela força aglutinadora de temas, em suas repetições e variações. Gorbman<sup>44</sup> afirma que “a maior força unificadora na música de Hollywood é o uso de temas musicais...”. Adiante, a autora reforça este pensamento, chamando a atenção para a importância da repetição e variação dos

---

<sup>42</sup> SCHWEIGER, Daniel. An Interview with Thomas Newman (1990) – Part 1. Disponível em: <http://users.pandora.be/obelisk/tnc/> Acesso em: 21 abril 2006.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Gorbman, op. cit., p. 90

temas ao longo do filme. Para ela, estes procedimentos “contribuem muito para a clareza da dramaturgia e para a clareza de suas estruturas formais”<sup>45</sup>.

Nesta área, constata-se um caso curioso em Newman. Numa entrevista para *The Motion Picture Editors Guild Newsletter*<sup>46</sup>, ele revela uma forma pouco convencional de trabalhar:

“Minha abordagem normalmente é partir de um ponto (de vista) de cor... em oposição a um ponto (de vista) melódico. E isto, provavelmente, porque eu calculo que, em certo ponto, terei que escrever uma melodia, de qualquer forma, como algo convencionalizado, enquanto a cor é algo (mais) agradável em que pensar.”

Tal procedimento mostra-se claramente oposto aos métodos tradicionais de construção musical, que postulam a melodia – e seu tratamento multidimensional, nas formas do contraponto e da harmonia – como o ponto de partida da composição. Esta inversão, entretanto, desloca o foco da criação musical para uma área altamente relevante na produção fílmica, a saber, a textura. De fato, a combinação de sons acústicos com eletrônicos, além do valor emocional agregado ao filme, pode resultar em algo mais próximo dos ruídos que ajudam a criar a ambientação tão bem-vinda em algumas seqüências. Nesta direção, alguns compositores realizam um trabalho que acarreta, às vezes, o desvanecimento das fronteiras entre o som diegético e o não diegético<sup>47</sup>, favorecendo a aglutinação do filme, como um todo. Como veremos neste trabalho, Thomas Newman é um destes compositores.

No âmbito harmônico, em um primeiro exame, a música de Newman não apresenta maiores novidades, embora alguns pontos devam ser observados. Sua harmonia é derivada, em boa parte, do modelo romântico, porém ele deixa

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 91

<sup>46</sup> Vol. 17, No. 1, jan/fev 1996. Disponível em: <http://users.pandora.be/obelisk/tnc/> Acesso em: 18 maio 2006

<sup>47</sup> Segundo Gorbman, a música é diegética quando flui, “aparentemente, de uma fonte dentro da narrativa”. Para mais informações, ver op. cit., p. 22-23

também, aqui, sua marca pessoal, ao recorrer a algumas práticas que merecem citação:

1. Justaposição modal. Já mencionada anteriormente, a superposição de terças maiores e menores corrobora a ambigüidade psicológica tão importante no drama fílmico;
2. Uso de quintas paralelas, em especial nas partes de piano, porém também nos naipes orquestrais;
3. Encadeamentos deceptivos. Aqui, a técnica de Newman contempla não apenas o modelo  $V - n$ , onde  $n$  é qualquer grau diferente do primeiro, mas outras relações igualmente deceptivas, onde, por exemplo, não resolve a suspensão de acordes do tipo  $V_{sus4}$  (dominante com quarta suspensa), entre outras;
4. Valorização de subdominantes em detrimento das dominantes. Este é, provavelmente, o traço mais característico da harmonia de Newman. Na maioria dos casos em que ele emprega a dominante, como mencionado no item anterior, ele evita resolvê-la. Além da subdominante primária, o compositor revela também afinidade pelas subdominantes secundárias, em especial os acordes de  $bVII$ ,  $bIII$  e  $bVI$ . Estas quatro funções, portanto, são freqüentemente escolhidas por Newman para ilustrar conflitos e dilemas emocionais.

Nesta altura, vale observar que o trabalho de Thomas Newman revela uma tendência que tem conexão com a já citada economia nas trilhas musicais. Neste caso, trata-se dos acordes longos e da pouca movimentação harmônica. Os *drones* têm-se tornado uma prática cada vez mais comum na música para filmes, em parte também como uma reação à prática – lugar comum nas primeiras décadas do cinema sonoro – de se sublinhar a movimentação no filme com uma

correspondente movimentação na música. Neste sentido, Thomas Newman não está só, mas acompanha esta tendência de uma maneira única, em parte devido ao já mencionado emprego de texturas eletrônicas. Por esta razão, é possível que ele também tenha influenciado outros compositores.

O ritmo na música de Newman ajuda a impelir adiante a estória, como ocorre convencionalmente no cinema. Vale, contudo, chamar a atenção para o fato de que, neste sentido, ele consegue desvencilhar-se, em parte, de alguns modelos muito usados por outros compositores, ao mesmo tempo reforçando a ambigüidade já comentada na parte que tratou da harmonia. Dois procedimentos, em particular, são de grande ajuda neste aspecto. Em primeiro lugar, o compositor emprega com freqüência divisões que não são claramente identificáveis ou faz uso de polirritmias. Além deste recurso, Newman também lança mão do *ad libitum*<sup>48</sup>. Por último, convém destacar uma nítida predileção por divisões ternárias, que apresentam um caráter mais feminino, emocional, que as divisões binárias e quaternárias.

Um outro assunto, que diz respeito à maneira de abordar musicalmente a imagem, está ligado à idéia dos *hit points*.<sup>49</sup> Aqui também, Newman adota uma forma de trabalhar que sugere um rompimento com um dos procedimentos padrões entre compositores para filmes. A este respeito, ele declara: “Eu não abordo a música de filmes no sentido do *hitting* tradicional, já que possuo uma maneira muito pessoal de escrever música. Mas isto não funciona para todos os filmes.” Esta atitude promove uma maior independência da música em relação aos

---

<sup>48</sup> Com o objetivo de facilitar os trabalhos de gravação de trilhas musicais, e tendo em vista as limitações de tempo e orçamentárias comuns neste meio, em algumas ocasiões os compositores simulam um *ad libitum* com a inserção de um compasso irregular no trecho, sem marcação rítmica. Um exemplo seria a inclusão de um compasso em 11/8 numa música em 4/4.

<sup>49</sup> Esta expressão se refere a posições temporais bem determinadas na seqüência, que devem ser assinaladas musicalmente, em rigoroso sincronismo. Levado ao extremo nos desenhos animados mais antigos, este conceito tem perdido parte de sua força em benefício de tratamentos musicais mais independentes dos acontecimentos visíveis na tela.

fatos apresentados na tela, favorecendo, uma vez mais, a representação de ambientes psicológicos densos.

Tendo investigado alguns dos aspectos mais relevantes da obra de Thomas Newman, compreende-se melhor o seu envolvimento com estilos de produção que propõem um mergulho mais profundo nos meandros da psique humana e suas implicações na vida comum. De fato, em sua trajetória profissional, demonstra-se uma paulatina especialização no estilo de filmes como *Um Sonho de Liberdade*, *Beleza Americana* e *Estrada para a Perdição*. Sobre este assunto, Newman<sup>50</sup> faz um comentário que merece citação: “Se eu tivesse que fazer um filme sobre o espaço, eu diria, baseado nas expectativas musicais e dramáticas, que teria menos chances de ser original.” Ao contrário do que se observava nas duas primeiras décadas do cinema sonoro<sup>51</sup>, o compositor de filmes contemporâneo tende a se aperfeiçoar em um determinado estilo, o que tem levado a realizações de altíssima qualidade, como as que serão investigadas no presente trabalho.

---

<sup>50</sup> Mc CULLEY, Jerry. *The Family Man: Thomas Newman* (1998). Disponível em: <http://users.pandora.be/obelisk/tnc/> Acesso em: 14 maio 2006.

<sup>51</sup> Prendergast, em seu livro *Film Music – A Neglected Art*, afirma que “O compositor deste período, como o diretor, era forçado a ser eclético. Um diretor poderia saltar de uma aventura nas selvas para um musical, para algum tipo de drama histórico, e depois para um filme de gângster. Junto com ele, estaria o compositor da companhia, mudando seu estilo composicional para se adequar a cada necessidade colorística do novo filme.” Prendergast, p. 39

## Capítulo 2 – Análise de Casos

Os filmes eleitos para análise no presente estudo abrangem um período de oito anos na trajetória produtiva de Thomas Newman, período este que vai de 1994 a 2002. A razão para esta escolha é o fato de se encontrarem aqui, em sua maior parte, filmes que abordam como tema principal a complexidade da psique humana e todas as suas implicações no cotidiano, tema este tratado com grande eficiência pelo estilo do compositor. É o que se observa nas três produções aqui investigadas: *Um Sonho de Liberdade* (*The Shawshank Redemption*, EUA, 1994), *Beleza Americana* (*American Beauty*, EUA, 1999) e *Estrada para Perdição* (*Road to Perdition*, EUA, 2002).

Nos filmes acima, constata-se a recorrência, por parte de Newman, a certos procedimentos que demarcam seu estilo particular. Inicialmente, de um ponto de vista estritamente musical, poder-se-ia destacar a ambigüidade modal, o piano brando e introspectivo, as texturas obtidas pela combinação da orquestra com recursos eletrônicos e a execução não ortodoxa de instrumentos acústicos tradicionais. Já no âmbito da produção como um todo, Newman revela uma profunda compreensão da parte que cabe à trilha musical como um dentre os recursos narrativos.

Com efeito, e conforme será mostrado neste trabalho, o compositor consegue atender plenamente às necessidades do filme, não apenas de pontos de vista isolados – ajudando, por exemplo, a destacar e fazer a transição entre arcos dramáticos maiores e menores (subsidiários) – mas também da obra como

um todo, alinhavando todos estes arcos de maneira a delinear o arco dramático principal.<sup>52</sup>

Para tornar a leitura mais fácil, os títulos dos filmes aparecerão sempre em *itálico*, e os nomes dos temas musicais transcritos, em **negrito**. Em alguns casos, a inserção musical não possui um tema definido, configurando-se mais como uma livre improvisação ou como frases e acordes “soltos”, lembrando algo como uma *massa musical amorfa*. Em tais casos, apesar de comentados no texto, não foram feitas transcrições em partitura. Vale, ainda, ressaltar que as transcrições realizadas objetivaram apenas a identificação do trecho mais representativo de cada inserção, portanto, muitas vezes não englobando eventuais introduções, finalizações, reexposições, etc. Todas as transcrições foram realizadas pelo autor deste trabalho, a partir da audição da trilha gravada nos CDs ou nos próprios filmes em DVD. Para complementar o estudo proposto, foram confeccionados três DVD's incluindo todas as seqüências que receberam música original, os quais foram anexados a este trabalho.

---

<sup>52</sup> As noções de arcos dramáticos principais e subsidiários são consideradas por estudiosos da dramaturgia, entre eles Martin Esslin. Em seu livro *Uma Anatomia do Drama*, este autor se refere ao arco principal como uma indagação gerada logo no início do drama. E esta pergunta fundamental deve, segundo Esslin, permanecer até o último momento. Já os arcos subsidiários – que se resolvem em tempos menores – advêm de elementos secundários de suspense e auxiliam na manutenção do interesse da platéia. Estes conceitos serão retomados no capítulo 3.

## **2.1 Um Sonho de Liberdade** **(*The Shawshank Redemption* – EUA, 1994)**

### **2.1.1 A Produção**

O roteiro – que parte do romance "Rita Hayworth and Shawshank Redemption", de Stephen King – foi elaborado pelo cineasta Frank Darabont, que também dirigiu o filme. A produção teve início no verão de 1993, sendo que as filmagens levaram 67 dias. O orçamento – US\$25 milhões – foi relativamente baixo, considerando-se os padrões do cinema norte-americano e o elenco, que contou com Morgan Freeman e Tim Robbins nos papéis principais. A música, composta por Newman e orquestrada por Thomas Pasatieri, foi gravada no Todd-AO Score e Village Recorder, sendo regida pelo próprio compositor.

### **2.1.2 Sinopse**

A estória trata de algo inerente a todos os seres humanos: a busca pela liberdade perdida ou, de outra forma, a luta para mantê-la, quando ameaçada. Todo o drama é narrado a partir das recordações do melhor amigo do protagonista, dentro da prisão: Red (Morgan Freeman). Portanto, o filme tem um caráter assumidamente épico.

Um alto funcionário de banco, Andrew Dufresne (Tim Robbins) é considerado culpado pelo assassinato de sua esposa e do amante. Tendo sido condenado à prisão perpétua, ele é conduzido para a penitenciária de Shawshank. Neste ambiente hostil, administrado por Samuel Norton (Bob Gunton), um diretor corrupto e perverso, ele se encontra diante de uma realidade desesperadora.

Porém, seu espírito se mantém firme e, aos poucos, ele transforma a rotina dos condenados em uma condição mais humana.

Contudo, devido à construção do enredo, os espectadores permanecem na dúvida sobre sua culpa ou inocência. Adiante, o drama adquire mais tensão quando, em certa altura, a inocência de Andrew fica patente. Em meio a esta revelação súbita, o protagonista enfrenta mais um duro golpe ao ver sua última chance ser desperdiçada em virtude de um plano diabólico por parte do diretor do presídio. Opressão e perversidade tentam sufocar a esperança e a determinação de Andrew. O filme, portanto, explora a antiga e bem conhecida luta entre o bem e o mal. A esperança e a determinação de Andrew lhe possibilitam manter-se de pé nesta aparentemente injusta disputa. O drama nos mostra em detalhes os dois lados deste embate, a saber, o poder de uma mente pervertida pelas trevas e a determinação inabalável de um homem simples, acossado pela injustiça e o sofrimento físico.

### **2.1.3 Tratamento Musical**

O enredo dirige nossa atenção para duas das mais valiosas virtudes do ser humano: esperança e determinação. De um modo interessante, essas virtudes são postas lado a lado com dois fatores preponderantes na vida de um condenado: tempo e pressão. Assim, esperança e determinação, tempo e pressão, se encontram frente a frente para criar a atmosfera psicológica que será reforçada pela música. Além disso, os detentos, em sua rotina diária sob o poder de mentes depravadas, são forçados a manter em segredo, tanto quanto possível, suas emoções e conflitos mais profundos, especialmente quando tais emoções e conflitos, se tornados conhecidos, podem representar a diferença entre a vida e a morte. Neste contexto, a música é empregada para assinalar, de maneira não tão óbvia, este complexo ambiente psicológico. Andrew consegue sobreviver numa

situação altamente desfavorável por meio de esperança e, por sua determinação, ele pode concretizar seu sonho de liberdade.

A primeira música ouvida no filme, a canção **If I Didn't Care**, ajuda a situar a audiência no tempo dos acontecimentos do filme (enquanto a localização, em especial o ambiente rural em que se localiza a penitenciária Shawshank, é sugerida, em outros momentos do filme, pelas participações de um violão *folk*, por frases “livres” e esparsas de um violino e pela gaita de boca). A melancólica linha de **If I Didn't Care** é ouvida pelo rádio de um veículo onde se encontra Andrew. De um modo criativo, Newman alternou esta música diegética com uma célula repetitiva ao piano, **Noite Trágica**<sup>53</sup>, no mesmo tom. É importante aqui ressaltar o jogo criado envolvendo música e tempo: a trilha musical representa duas situações “simultâneas” – que ocorreram, no entanto, em momentos distintos – ou seja, o julgamento que acontece no tempo “presente” e fatos passados, sobre os quais se trata no julgamento. Assim, quando surge a seqüência dos fatos já consumados, as duas composições (música tocada pelo rádio e o tema de Newman) são ouvidas simultaneamente, o que chama a atenção para algo que pertence ao passado, mas que está sendo revisado a partir do momento “presente”. Quando a cena do tribunal retorna, apenas o tema de Newman é ouvido. Portanto, o ambiente emocional “escuro” e trágico do julgamento é ressaltado pela atmosfera funesta de **Noite Trágica**, mesmo quando a seqüência passada é apresentada.

Noite Trágica

texturas... (A) depois... etc.

<sup>53</sup> Os títulos das inserções musicais originais são de livre escolha do autor deste trabalho.

As duas principais forças oponentes se confrontam ao longo do drama: opressão e esperança. Os seus respectivos protagonistas são as paredes da prisão – reforçadas pela presença de seu diretor – e Andrew.

Para representar musicalmente a força maléfica da prisão, Newman emprega uma linha melódica de caráter rude e repetitivo, baseada em um ritmo quaternário. O tema **Shawshank** é executado pelas cordas e transmite a aspereza e desolação da prisão, assim como a natureza autoritária de seu diretor.

1 Shawshank

The musical score for the Shawshank theme is presented in two systems. The first system (measures 1-7) features a bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a melodic line in the bass register, marked with a 'simile' dynamic. The second system (measures 8-16) continues the melody in the treble clef, maintaining the same key signature and time signature. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. The score concludes with a double bar line and the word 'etc.' indicating the theme's repetition.

Logo após a exposição de **Shawshank**, que acompanha a chegada de Andrew à penitenciária, Newman emprega uma combinação de cordas ascendentes com texturas eletrônicas, que assinalam o ambiente mórbido e hostil da prisão, em crescente intensidade. **Boas Vindas** reaparece ainda em dois outros momentos do filme.

Boas Vindas

1 Cordas

texturas...

etc.

O tema **Cela** ajuda a retratar a infindável rotina da vida dentro de uma cela. A música, que se constrói sobre quintas justas e diminutas, gira em torno de si mesma, ensejando um sentimento de falta de rumo. Este tema, num reduzido formato ABA, é o que mais aparece no filme, o que reforça a rotina ao longo do tempo dentro da prisão.

1 Cela

etc.

**Colegas de Prisão** acompanha as relações entre os condenados. Como se observa pelo filme, tais relações nem sempre são benignas. O tema emprega a idéia das quintas de **Cela**, entretanto, Newman alterna, na melodia, os terceiros graus menor e maior, o que combina com os dois extremos nas relações dentro da prisão. Em seu último aparecimento, o tema é estendido para realçar o

sentimento de Andrew enquanto ele conta a Red a respeito do sonho de morar em uma praia distante e solitária. Este tema aparece com dois finais diferentes: **a** e **b**, conforme transcrito.

Colegas de Prisão

1 (B) Rubato

8

15

a.

b.

The image shows a musical score for the piece 'Colegas de Prisão'. It consists of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 1 and ends at measure 7. The second staff starts at measure 8 and ends at measure 14, with a first ending bracket labeled 'a.' covering measures 11-14. The third staff starts at measure 15 and ends at measure 21, with a second ending bracket labeled 'b.' covering measures 15-21. The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 7 and remains 3/4 for the rest of the piece.

Baseado em *pizzicatos* e percussões afinadas, o tema **Martelo** é o primeiro a trazer um pouco de alívio à atmosfera pesada da prisão. De fato, nas duas aparições do tema (a seqüência que mostra a primeira conversa entre Andrew e Red, quando o primeiro solicita ao segundo um martelo para rochas, e a seqüência que revela o sistema de contrabando em ação dentro da prisão), pode-se perceber uma clara alteração do ambiente emocional, que assume um caráter mais leve. O ar jocoso que acompanha a ação dos contrabandistas é reforçado pelo uso dos *pizzicatos* e das percussões afinadas. Além disso, a presença intermitente de um simples padrão rítmico neste tema faz lembrar os insistentes sons de marteladas na pedra, assim como a perseverança de Andrew, que se manifesta, também, em sua insistência no envio de cartas ao congresso, solicitando verbas para a manutenção da biblioteca do presídio.

Martelo  
Intro

1 Gm C Gm B $\flat$  C

9 F Cm D Tema Gm (Andrew)

16 depois simile

20 etc.

Do lado de Andrew, sua determinação e vontade são assinaladas por uma suave melodia ascendente, executada por cordas e madeiras, em especial o oboé. Injustamente condenado, o protagonista consegue manter-se inabalável em sua esperança por uma vida livre em um outro lugar. Para ele, fora das paredes de Shawshank existe a realidade. No tema **Andrew**, as madeiras e as cordas – instrumentos do “mundo real” – corroboram seu anelo por este mundo, do qual foi privado. Além disso, outros temas melódicos, usados em outras situações no decorrer do filme, têm clara conexão com o tema de Andrew, como se pode constatar nas transcrições, onde este tema – ou variação do mesmo – é assinalado com a expressão *(Andrew)*. Curiosamente, até mesmo na ária de Mozart (*As Bodas de Fígaro*), encontramos os três primeiros graus melódicos empregados no tema de Andrew. Assim, a música reflete a presença de Andrew em boa parte dos acontecimentos no filme.

Andrew  
Intro (rubato) a tempo

23

1 Tema  
D G D G Bm D G Asus<sup>4</sup> A G A Bm Asus<sup>4</sup> A

9 D G G A Bm Em G A D

17 G A Bm<sup>4</sup> Bm D<sup>6</sup> D G Bm Asus<sup>4</sup> A D

Em seu primeiro aparecimento – na seqüência em que um grupo de condenados, incluindo Andrew, é escalado para trabalhar no telhado da prisão – o tema **Andrew**, em formato AB, acompanha os colegas do protagonista, no momento em que eles usufruem seu “prêmio” pelo trabalho de manutenção voluntário. O tema, de caráter sereno, porém otimista, revela um pouco do interior do grupo, quando eles vivem sensações que há muito não experimentavam. Como se estivessem nos telhados de suas próprias casas, tomando cerveja e mais próximos do céu, os condenados sentem-se como "Deuses de toda a criação" – nas palavras de Red – um sentimento realmente novo dentro das paredes da prisão. Esta emoção predominante é explorada e conduzida adiante pelo tema **Andrew**. Apesar de – em sua forma completa – aparecer apenas duas vezes no filme, ele é citado, conforme já mencionado, em vários outros temas, reforçando a presença do protagonista, de uma ou outra maneira, em toda a estória.

Já se referiu, anteriormente, aos esparsos acordes de violão *folk*, acompanhando um solitário violino, como meio de localizar a ação num ambiente rural. Mais adiante, ouvimos novamente o toque dos dois instrumentos, transmitindo a tranqüilidade do ambiente rural ao redor da prisão. Porém, nesta

ocasião, na qual o grupo de Red realiza um trabalho no campo, Newman acrescentou um detalhe pequeno, porém de grande importância. Bem próximo ao final do tema, numa seqüência em que Andrew encontra em sua cela um cartaz – encomendado a Red, dias antes – deixado por seus amigos, Newman introduziu um quase inaudível arpejo de piano que retoma brevemente o tema **Noite Trágica**. Esta parece ser uma pista sutil, porém significativa, de que, a esta altura, Andrew já tinha planos em sua mente, planos estes que, conforme mostrado posteriormente, envolviam aquele cartaz.

A versão retrógrada de **Shawshank** é usada no tema **Salvação**, que é igualmente executado pelas cordas. Em suas duas aparições, este tema acompanha a mente diabólica do diretor em situações de diálogo com Andrew. Em concordância com este fato, **Salvação** também cita o tema **Andrew**.

1 Salvação Em G A Em G A D Em G A Em

8 G A Em (Andrew) G A Em

O início do tema **Brooks**, com seu caráter num mesmo tempo pacífico e nostálgico, não parece sugerir que este condenado – há muito encarregado da biblioteca do presídio – estava destinado a um final trágico. Neste caso, Newman abordou a estória de maneira a satisfazer diferentes necessidades numa mesma seqüência. Em formato ABA, a composição é suficientemente longa para acompanhar a extensão da seqüência. No início, o condenado Brooks (James Whitmore) é visto saindo da prisão, sob liberdade condicional. Nas cenas seguintes, sua voz é ouvida em *off*, a partir de uma carta escrita por ele e lida por seus colegas de prisão. A carta irá, por fim, revelar o destino trágico de seu autor,

destino este que é, contudo, ainda desconhecido da audiência. As próximas seqüências mostram Brooks em sua nova vida, numa cidade pequena, mas bem movimentada. Brooks fica hospedado numa pequena pensão e trabalha como empacotador num mercado próximo. Assim, considerando-se a ordem dos fatos, a música, por um lado, não fornece para a audiência pista alguma sobre seu fim e, por outro, realça os sentimentos de profunda melancolia de alguém que, após quarenta anos de reclusão, vê-se privado do ambiente e daqueles que, não obstante a aparente contradição, constituíam seu lar e sua família. Além disso, Newman, por este expediente, assegura ainda a continuidade emocional da seqüência ao ser revelado, finalmente, que Brooks havia posto fim à própria vida.

Na seqüência acima, a morte de Brooks era um “fato passado” quando seus companheiros liam sua carta. Mas, e quanto à segunda audição de **Brooks**, na seqüência em que Red, também por liberdade condicional, deixa Shawshank ? Neste caso o mesmo tema serviu a dois propósitos: por um lado, remeteu a audiência ao mesmo tipo de sentimentos experimentados por Brooks – o que se mostrou bem pertinente, já que Red foi encaminhado exatamente para o mesmo local que Brooks (cidade, pensão e até o mesmo quarto) – e, por outro, induziu-a a esperar o mesmo fim para Red. As condições dos dois personagens eram muito semelhantes. Ambos se viram forçados a viver em um tipo novo de reclusão: tiveram suas aspirações aprisionadas pelas circunstâncias, enfrentando um mundo completamente estranho e não podendo fazer muitas coisas que eles poderiam fazer em Shawshank, com seu grupo de velhos amigos e o pequeno mundo que eles foram forçados a criar e habitar. Assim, o tema **Brooks** foi um poderoso meio de revelar o conflito emocional experimentado pelos dois homens. Tendo o piano à frente – com notas em quartas ou quintas, tocadas quase *ad libitum* –, acompanhado por cordas estáticas em pianíssimo e com uma harmonia de extrema melancolia, a música transmite a sensação profunda de solidão, incerteza e total ausência de expectativas sobre o futuro. No caso da libertação de Red, porém, este tema é ampliado e se reveste de uma conotação mais

auspiciosa, enquanto acompanha Red em sua busca pelo "presente" deixado por Andrew numa localidade próxima. Nesta extensão, Newman re-insere a gaita de boca, em notas esparsas, de acordo com a atmosfera pastoral à qual chega Red. Note-se que, após certo tempo, porém, o motivo de **Brooks** não é retomado. Assim, ao final da seqüência, quando Red finalmente encontra o pequeno objeto deixado por Andrew e lê o bilhete ali guardado – o qual reforça a crença do protagonista na esperança – Newman retorna com o tema **Andrew**, comunicando a forte emoção que brota dentro de Red.

Brooks

1 (A) Rubato (Andrew) F G D (A)

9 F<sup>6</sup> (A) Dm<sup>7</sup> G (A)

14 depois... Am

19 G<sup>9</sup> D<sup>6</sup> F/A (A) D.C. etc.

A inserção do “Duetto – Sull’Aria” de As Bodas de Fígaro (W.A.Mozart) reforça a natureza de perseguidor de sonhos de Andrew. Mais ainda, na seqüência em que ele toca o *Long Play* com esta ária para todos os condenados, através do sistema de som da penitenciária, revela a todos os detentos o seu espírito movido por valores elevados.

Num desentendimento entre Andrew e Red, a respeito da validade do sentimento de esperança no interior de Shawshank, Newman insere algumas

frases discretas de cordas e trompas, realçando o ambiente sério que se manifesta repentinamente entre os dois colegas de presídio.

A harmonia usada em **O Plano** guarda semelhanças com um outro tema, **Liberdade** (apresentado mais à frente), embora menos elaborada. Ambos os temas justapõem tríades maiores e menores, causando na audiência uma sensação de indefinição sobre o que está para vir. Na seqüência, Andrew recebe o novo cartaz, com a atriz Raquel Welch, que é precisamente o que ele usará para ocultar o buraco que ele faz na parede de sua cela.

O Plano

1 (D) (C) (D) (C) (D) (C)

7 (D) (C) (D) (C) (D) (C)

O tema **Aprendiz** transmite com bastante propriedade o processo de alfabetização ao qual Andrew submete novato Tommy (Gil Bellows) em Shawshank. Para começar, é apresentada uma frase descendente em mínimas, executada pelo vibrafone, em ré menor. Logo a seguir, a mesma frase é repetida, porém com semínimas. Mais adiante, o motivo é reiniciado, novamente com mínimas e, desta vez, repetido pela clarineta. A aceleração ocorrida antes é repetida, agora também imitada pela clarineta. Então a velocidade destas frases é, uma vez mais, acelerada, aparecendo em colcheias. Estas repetições, cada vez mais rápidas, lembram o conhecido processo de escutar e repetir, que ocorre, por exemplo, no aprendizado da leitura – precisamente o caso nesta seqüência. Alguns compassos adiante, o tema passa para o centro tonal de dó menor, onde

surge um fragmento de **Andrew**, reafirmando a presença do protagonista em mais esta iniciativa benfazeja.

Aprendiz

1 Dm

8

14 Cm Eb F Cm Eb F etc.  
(Andrew)

Numa seqüência adiante, Tommy fala a Red e Andrew de sua experiência como colega de cela de um tal Elmo Blatch. Este criminoso, assim fica claro, é o verdadeiro assassino da esposa de Andrew, que ouve tudo e vê finalmente a possibilidade de se corrigir a grande injustiça praticada contra ele. Quando o flash-back de Tommy apresenta Blatch, Newman emprega novamente uma combinação de texturas e efeitos que explicitam a perversidade e frieza do assassino.

Andrew descreve o ocorrido a Norton, mas o impiedoso diretor de Shawshank se nega a ajudá-lo, tentando inclusive dissuadi-lo da crença na estória contada por Tommy. Enfurecido pela insistência de Andrew, Norton o envia para a solitária e ainda engendra a morte de Tommy, alegando, mais tarde, tentativa de fuga do jovem.

O tema **Caçada** – baseado no ritmo rápido das danças folclóricas tocadas ao *fiddle* (rabeca) – provê o necessário suporte tanto à movimentação e pressa dos policiais à procura de Andrew quanto ao ambiente campestre nos

arredores do presídio. Para contornar em parte o clima de brincadeira e alegria característico de uma dança folclórica, além de acrescentar um toque de seriedade à seqüência, Newman escolheu trabalhar o tema em tonalidade menor. Como uma espécie de introdução para este tema, Newman empregou a parte inicial da composição **Boas Vindas**.

Caçada  
(E)

1

(Andrew)

5

8

10 etc.

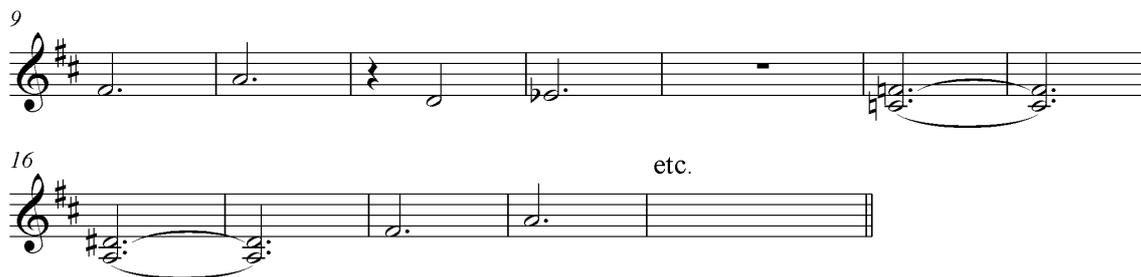
Ao ver-se ameaçado pelos seus crimes, tornados públicos, o diretor de Shawshank acaba por cair nas malhas da lei, que ele tanto alardeara. O caráter pesado do tema **Justiça** parece sugerir a idéia de uma mão invisível, onipotente e inexorável, batendo à porta. Metais em *crescendo* reforçam esta idéia.

Justiça  
(D)

1

(Andrew) (4x)

simile



O segundo advento do tema **Andrew** começa no exato momento em que Red lê o bilhete deixado por Andrew e resolve mudar o destino de sua vida. Esta alteração súbita e determinante nas convicções de Red é belamente retratada pelo tom esperançoso que o tema evoca. Aqui, ele é estendido, chegando a incorporar alguns sons eletrônicos suaves, que acrescentam um toque de fantasia e sonho à seqüência, enquanto Red segue em sua viagem de ônibus, ao encontro do grande amigo.

No filme *Um Sonho de Liberdade* podemos citar dois momentos climáticos que, do ponto de vista musical, possuem estreita relação: a condenação de Andrew e a sua fuga. De fato, aqui a música desempenha um papel crucial na unidade do filme já que, na seqüência da fuga, a trilha musical remete o espectador aos acontecimentos que deram origem a todo o drama, ou seja, o julgamento e a condenação de Andrew.

A seqüência da fuga é, provavelmente, a mais carregada emocionalmente em todo o filme. Aqui, a solução de Newman se mostrou de uma extraordinária engenhosidade. Nesta seqüência, praticamente tudo é condensado: a condenação injusta, a luta entre a esperança e a opressão, a determinação e, por fim, a vitória. Portanto, o compositor realizou uma correspondente amálgama por parte da música. A seqüência, que dura pouco mais de quatro minutos, mostra a trajetória – emocional e física – percorrida por Andrew na noite de sua fuga. O tratamento de Newman faz uso de três idéias principais: as duas primeiras são **Noite Trágica** e **Shawshank**. A terceira, **Liberdade** – mencionada anteriormente

– é ouvida aqui pela primeira vez, sendo derivada do modelo rítmico de **Shawshank**.

Liberdade

Lento depois (mais rápido)

1 C# E Dsus<sup>4</sup> B C# E Dsus<sup>4</sup> C# E Dsus<sup>4</sup> B C# E

8 Dsus<sup>4</sup> B C# E Dsus<sup>4</sup> B C# E Dsus<sup>4</sup> B C# E Dsus<sup>4</sup> B

15 C# E Dsus<sup>4</sup> B C# E Dsus<sup>4</sup> F# Dsus<sup>4</sup> F# C# E A F#

22 C# A F#sus<sup>4</sup>F# C#m E F# C#

(Andrew)

A seqüência da fuga, bem como sua música, é descrita a seguir:

1. Introdução com um pedal em dó sustenido e alguns ruídos eletrônicos;
2. Tema **Noite Trágica**: Andrew é absorvido por intensos desejos de liberdade. Tudo aquilo pelo que ele passou até o momento fortalece sua determinação em prosseguir, não importa o que poderia suceder. O tema **Noite Trágica** rememora o fato que deu origem a todo o drama, tanto na mente de Andrew quanto na do espectador;
3. O tema **Shawshank** aparece. Andrew está levando adiante o plano de fuga, embora ele não esteja completamente seguro de seu sucesso. Ele se encontra entre maciças paredes, num estreito vão que abriga grossos canos de esgoto. Consegue abrir um buraco na manilha de cimento, por onde entra. As notas de **Shawshank** permanecem, como a assinalar a

força invisível dos muros da prisão a tentar impedir que ele prossiga, enquanto avança no túnel;

4. O tema **Liberdade** aparece sinalizando que, talvez, sua esperança possa, afinal, se concretizar. Considerando-se que sua luta pela liberdade surgiu dentro das paredes de Shawshank, é compreensível que o tema da prisão sirva como ponto de partida para o tema **Liberdade**, embora trazendo uma harmonia mais ousada – como ousado é o gesto de Andrew – além do modo maior. Neste primeiro aparecimento, o tema surge ainda piano e em andamento lento e pouco preciso, como apenas anunciando sua chegada. Efeitos dissonantes eletrônicos insinuam que, para Andrew, o seu futuro ainda permanece indefinido, embora o tema **Liberdade** se imponha gradualmente;
5. Retorna o tema **Shawshank**. Os fantasmas da prisão continuam em sua tentativa de deter Andrew. As dissonâncias geradas por efeitos instrumentais salientam, num mesmo tempo, suas dúvidas sobre o futuro – que ainda encontram eco em sua mente – e o extremo desconforto causado pela sujeira que encontra ao longo do trajeto no esgoto;
6. Uma lenta escala ascendente parece sugerir que algo novo deve estar a caminho, enquanto Andrew se aproxima da saída do esgoto;
7. O tema **Liberdade** retorna, agora com um ritmo firme e determinado e executado por metais que, em fortíssimo, acompanham o último esforço de Andrew para alcançar a liberdade. Por sete compassos, o acompanhamento harmônico do tema sofre a intrusão de elementos dissonantes (terças menores, sobrepostas a maiores), o que sugere que os sentimentos de Andrew são ainda um pouco ambíguos. Ele conseguiu mesmo a tão sonhada liberdade? Poderia ser verdade? Então a harmonia fica “livre” das dissonâncias, apresentando tríades perfeitas como uma resposta para as dúvidas de Andrew. Ainda em fortíssimo, os metais parecem ordenar um “basta” final a todos os poderes sombrios que

oprimiram e perseguiram Andrew por tanto tempo. Vale observar que a última frase dos metais já não possui mais conexões com o tema **Shawshank**, o que ocorria, conforme observado, na primeira parte do tema **Liberdade**. Ao invés disso, a frase final parece confirmar a determinação do personagem, pois o compositor, neste momento, insere uma citação de um trecho do tema **Andrew**. Poder-se-ia, ainda, assinalar o uso da cadência final IV-I, a mesma usada para acompanhar o "Amém" (Assim seja) na música sacra;

8. Ao final da seqüência, Andrew, após retirar a camisa, assume uma posição de gratidão, de braços para o alto, enquanto se deixa lavar pelas gotas de chuva que caem sobre ele. Um leve padrão rítmico, executado por uma harpa, revela a serena felicidade e a prazerosa sensação de se sentir banhado por gotas de água pura, um duplo simbolismo, já que o personagem finalmente se vê livre de toda a vilanagem de Shawshank.

Neste filme, Newman atendeu claramente aos principais "critérios" do modelo clássico, sem, contudo, deixar de contribuir com traços próprios de seu estilo particular de tratar a imagem. O caráter épico do enredo foi plenamente satisfeito pelas composições, provendo a narrativa de Red com o necessário suporte, o que resultou numa obra de grande beleza e apelo emocional.

## **2.2 Beleza Americana (*American Beauty* – EUA, 1999)**

### **2.2.1 A Produção**

O filme foi orçado em cerca de US\$15 milhões, o menor custo entre as três produções analisadas neste trabalho. Apesar disso, *Beleza Americana* recebeu grande aclamação da crítica mundial, em virtude do elevado nível alcançado em todos os aspectos. O trabalho é o resultado de uma combinação de grandes talentos. O roteiro, de profunda sensibilidade, é de Alan Ball; a brilhante direção é de Sam Mendes, um estreante no cinema, que já possuía experiência no teatro e em musicais; atuações impecáveis de todo o elenco, em particular Kevin Spacey e Annette Bening. O projeto era de tal forma inusitado e atraente, que logo recebeu o apoio de Steven Spielberg e de seu estúdio, o Dreamworks. Em entrevista, Spielberg chega a declarar que *Beleza Americana* é “um tremendo *insight* sobre a condição humana”.

### **2.2.2 Sinopse**

A estória adentra os pormenores da vida de moradores de um subúrbio americano, revelando, de modo imparcial e resolutivo, as falhas de caráter do ser humano comum. A própria “normalidade”, aqui, é posta em questão, pois o filme dirige o olhar do espectador para aspectos não tão normais de pessoas que procuram, por todas as formas possíveis, manter e agarrar-se às aparências.

Lester Burnham (Kevin Spacey) é um executivo a serviço de uma empresa de publicidade. Aos 42 anos, ele vive uma crise de meia idade: sua vida familiar encontra-se em um desconcerto que beira o fracasso, assim como sua

vida profissional. Sua esposa Carolyn (Annette Bening) é uma ambiciosa corretora de imóveis, capaz de atitudes pouco éticas para alcançar o sucesso. Jane (Thora Birch) é a filha única do casal, uma adolescente típica que culpa o pai por falta de apoio material e moral. Então um fato inesperado acontece com Lester, causando uma completa reviravolta em sua vida. A aparição de Angela (Mena Suvari), uma colega de Jane, provoca no personagem uma verdadeira revolução. Inteiramente apaixonado, ele se entrega a fantasias sensuais com Angela e encontra energia renovada e motivação para tomar decisões drásticas como abandonar o emprego, fumar maconha, fazer corridas e mergulhar num intenso regime para ganhar músculos. Por outro lado, um jovem vizinho observa os acontecimentos através da lente de sua filmadora. Ricky (Wes Bentley) é um rapaz introspectivo e curioso, que esconde alguns segredos de um pai homofóbico e excessivamente austero. Para agravar a situação, sua mãe é visivelmente afetada psicologicamente. Assim, *Beleza Americana* mostra com ironia os meandros de vidas aparentemente comuns, com seus inúmeros conflitos ocultos, e a luta de cada um para escapar de uma mediocridade quase sufocante.

### **2.2.3 Tratamento Musical**

*Beleza Americana* aborda, de maneira triunfante, o caráter dialético da civilização urbana: tédio e indiferença se antepõem a inquietação e irreverência. No decorrer da narrativa, em certo momento, tais antagonismos se mostram de forma patente nas mudanças radicais observadas entre os protagonistas. Num único dia, Carolyn inicia um relacionamento com um amante, Lester abandona seu emprego, chantageia seu ex-chefe e arranja um trabalho como caixa em um restaurante *fast food*. Além disso, Jane e Ricky unem-se após assistir a um filme que mostra um saco plástico flutuando ao vento e, durante o jantar, após uma acalorada discussão, Lester reivindica sua liderança sobre Carolyn na manutenção do lar.

Em *Beleza Americana*, Newman soube empregar de forma bastante criativa e inteligente os limitados recursos financeiros da produção. O que se ouve é uma música de modestas proporções que, porém, emprega uma instrumentação bastante incomum, conforme será mostrado. Pelo lado musical, as idéias discordantes comentadas no parágrafo anterior encontram amparo na criação de Newman. Com efeito, boa parte da música original é concebida de maneira a sugerir os pares de opostos tédio/inquietação e indiferença/irreverência. Conforme verificado adiante, a repetição de células extremamente simples remete ao marasmo e monotonia dominantes entre os personagens, em especial Lester. Por outro lado, os leves e ágeis movimentos de percussões, xilofones e marimbas concordam com o novo vigor de ânimo e entusiasmo que dominam Lester e Carolyn em suas novas aventuras e anseios. É importante ainda observar que esta combinação de instrumentos e ritmo parece servir a um propósito adicional: a música, ao lembrar padrões rítmicos primitivos, ajuda a ressaltar o instinto de sobrevivência dos personagens, uma força básica que move todos os seres, acima de quaisquer convenções sociais ou valores culturais. Esta é energia por trás das atitudes – algumas vezes desesperadas – dos protagonistas. Além desta primeira constatação, observa-se, também, que Newman concentra seu trabalho na concepção de “atmosfera sonoras”, revelando-se extremamente econômico em relação ao material temático. É possível afirmar que, em parte, tal procedimento se deveu ao fato da trilha musical incluir uma considerável quantidade de canções, cujas letras, não por acaso, parecem se referir diretamente às vidas dos protagonistas. Mesmo assim, o tempo total de música original é considerável: cerca de 50 minutos para um filme com 117 minutos de duração. Vale notar, ainda, que a trilha musical faz uso de uma combinação de instrumentos realmente inusitada no cinema tradicional: xilofone, marimba, tablas, percussões diversas, tigelas tibetanas, dulcimer, ukulele<sup>54</sup>, fonógrafo, *steel*

---

<sup>54</sup> Espécie de cavaquinho com cordas de nylon. Muito comum no Havaí, surgiu por volta de 1880 como uma combinação de dois instrumentos de origem portuguesa: a Braguinha e o Rajão, oriundos das Ilhas Madeira e da cidade de Braga, no noroeste de Portugal.

*guitar*<sup>55</sup>, EWI<sup>56</sup> e bandolim desafinado, além da presença mais convencional do piano. Por conseguinte, percebe-se também que, no aspecto instrumental, Newman parece ter buscado a mesma suposta excentricidade dos personagens, conforme observada pela câmera do jovem Ricky.

O filme inicia antecipando uma seqüência que só acontecerá mais tarde no tempo diegético da narrativa. Neste momento, Jane está sendo filmada por Ricky e, em suas falas, a jovem aventa a possibilidade de “pôr um fim na sua miséria”, referindo-se ao pai Lester. Logo após, ouve-se a voz de Lester, em *off*, apresentando sua vida em forma narrativa. Aqui também, o personagem faz menção à sua morte em futuro breve. Portanto, as duas seqüências acima revelam para o público, de maneira irrefutável, o destino do protagonista (numa outra seqüência, próximo ao fim do filme, Lester, uma vez mais, se refere ao “dia em que você morre”). Desta forma, a questão que atrai e prende a atenção do espectador deixa de ser “o quê vai acontecer” para ser “como vai acontecer”. Esta questão permanece, envolvendo o público numa expectativa, desde o início até o final do filme, através dos vários conflitos expostos na trama. A primeira composição ouvida, **Lester**, traz em si elementos que insinuem os opostos tédio/inquietação e indiferença/irreverência, já comentados. A figura é construída sobre os graus 1, 5 e 6, num ciclo fechado que corrobora o andar em círculos da atual vida de Lester. Apesar de extremamente simples, Newman consegue estender a composição (especialmente por meio de variações instrumentais, mas também por uma breve parte B), o bastante para a mesma cobrir toda a seqüência da apresentação de Lester e sua família.

---

<sup>55</sup> Refere-se à forma de tocar a guitarra elétrica, em que a mesma é colocada, com as cordas para cima, sobre as pernas do músico sentado. O instrumentista usa uma pequena barra de metal (*steel*) na mão esquerda para deslizar sobre as cordas, ao invés de pressioná-las com os dedos, enquanto a mão direita fere as cordas.

<sup>56</sup> Acrônimo para Electronic Wind Instrument. Instrumento de sopro, eletrônico, desenvolvido pela empresa japonesa Akai.



amadurecimento, decorrente de reflexão e consideração serenas das circunstâncias. Mas **(Des)encontros** também insere uma dose de melancolia, que, em cada caso particular, acompanha os processos dolorosos dos protagonistas. O toque sereno do piano de Newman, em modo menor e movimento descendente, assegura este ar sombrio.

(Des)encontros

1 Em E<sup>9</sup>omit<sup>3</sup> Em E<sup>9</sup>omit<sup>3</sup> A/E Am/E C

8 Em Em A Em Bm C<sup>7</sup>M Em

15 B/E A C<sup>6</sup> Em

Numa seqüência em que Carolyn faz uma completa faxina numa casa que ela tentará vender, Newman usa mais uma vez o movimento repetitivo de uma célula simples e variações da mesma, executados pelo piano, harpa, xilofone e algumas percussões. Com esta instrumentação, além do caráter ritmado, o compositor parece, uma vez mais, fazer alusão ao instinto primal de sobrevivência que predomina na personagem nesta seqüência. De fato, **Carolyn** fornece um adequado suporte às imagens cheias de movimento e energia. E, novamente, a música insinua um “chegar a lugar nenhum”, o que é coerente com a decepção da personagem, ao fim do exaustivo dia.

1 Carolyn depois...

6 simile

12 etc.

Durante o filme, ocorrem quatro momentos em que Lester experimenta profundos devaneios causados por sua inesperada e desenfreada paixão por Angela. O primeiro destes momentos se dá quando Lester encontra a jovem pela primeira vez, numa apresentação de dança juntamente com Jane e várias outras garotas. A composição **Transe** é uma sobreposição de ritmos executados com tigelas tibetanas e outras percussões possivelmente orientais, permeadas de efeitos vários, tanto eletrônicos quanto acústicos eletronicamente processados. Em sua primeira inserção, o aparente caos resultante desta combinação, bem como a presença de células rítmicas inusitadas, retratam bem a desestruturação que se dá no interior de Lester ao contemplar Angela. O homem parece mergulhado na música composta por Newman, ignorando inteiramente a canção usada para a apresentação. Esta enlevação também é reforçada pela imagem, que apresenta os dois personagens inteiramente sós num ginásio, onde, na verdade, existe um razoável público assistindo ao espetáculo. Note-se que Newman emprega polirritmia para sublinhar os segundos em que Angela abre sua jaqueta, para êxtase de Lester. Os recursos visuais da seqüência – imagens surreais que contrastam fortemente com os fatos “reais” – são também empregados em outras três situações de delírio. A segunda aparição de **Transe** acompanha a aproximação entre a jovem e Lester, durante uma visita. Desta vez, Lester se imagina abraçando e beijando a garota quando, na verdade, ela vai até ele apenas para “dizer alô”, embora com segundas intenções. Aqui, novamente o

compositor faz uso de polirritmia, que acentua o instante em que Lester interrompe o beijo imaginado para retirar uma pétala de rosa de sua boca.

Transe  
 1 Pratos etc. + efeitos diversos

Em **Sonho**, Lester tem uma outra visão que beira a alucinação: Angela está deitada no teto do quarto, completamente coberto por pétalas vermelhas de rosa, as quais também ocultam parte da nudez da jovem. Desta posição, ela acena para Lester com um sorriso convidativo. Neste caso, a composição é bem mais “convencional”, apresentando um motivo melódico executado ao vibrafone, que se repete por alguns compassos, seguido de uma breve segunda parte. Os graus quinto diminuto e sétimo maior ajudam a estabelecer a atmosfera sobrenatural da seqüência.

1 Sonho

6 simile

10 simile

14 Fm Cm/E<sup>b</sup> Fm Cm/E<sup>b</sup> etc.

A quarta seqüência surreal mostra Lester levantando durante a noite e dirigindo-se ao toalete. Lá chegando, encontra Angela numa banheira cuja superfície da água encontra-se encoberta com as já familiares pétalas vermelhas. A música para esta seqüência valoriza, mais uma vez, o ambiente de delírio das imagens mostradas. **Fantasia** inicia com percussões indianas executadas lentamente, reforçando os passos sonolentos de Lester. Ao adentrar o toalete, a música incorpora o que parece ser um bandolim desafinado em um ritmo frenético, o que acrescenta maior tensão à seqüência. Aqui, Newman introduz breves interrupções no ritmo para dar espaço às falas. Nas quatro seqüências enumeradas, a singularidade das composições e da instrumentação traduz satisfatoriamente as bizarras visões de Lester.

Fantasia

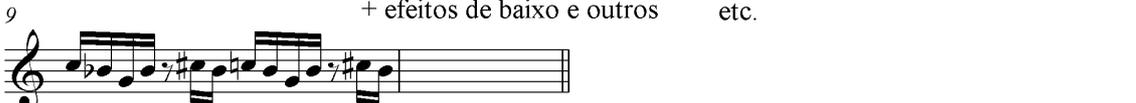
1 texturas... Percussões



6 depois... Ukulele (alturas aproximadas)



9 + efeitos de baixo e outros etc.



Outra composição que emprega xilofone em células repetitivas é **Lente Indiscreta**. Newman volta a empregar uma instrumentação predominantemente percussiva, embora com caráter leve. O modo menor e o caráter sombrio deste tema ajustam-se com a atitude dissimulada e curiosa de Ricky ao filmar os vizinhos. Numa de suas aparições, o tema é desenvolvido, introduzindo uma outra tonalidade, quando Ricky desvia o foco de Jane, em seu quarto com a amiga, para o porão da casa, onde passa a filmar Lester à procura de pesos para exercitar os músculos. Nesta ocasião, outros instrumentos são ouvidos: congas, baixo e flauta.

Numa seqüência posterior, **Lente Indiscreta** acompanha Jane e Ricky em seu caminho da escola para casa. Esta aproximação entre os dois é reforçada pela instrumentação mais “aconchegante” que a música incorpora, cujo elemento mais perceptível são as cordas.

Lente Indiscreta

*1* Gm

The image shows a musical score for the piece 'Lente Indiscreta'. It begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat (G minor). The first staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *1* is placed above the first measure, and a chord symbol 'Gm' is placed above the second measure. The score continues with several measures of music. Below the first staff, there are three measures of accompaniment. The first measure is labeled '5' and 'depois...cordas' and shows a block of chords in the bass clef. The second measure is labeled 'depois...xilofone' and shows a series of eighth notes in the bass clef. The third measure is labeled 'etc.' and shows a series of eighth notes in the bass clef.

Um dos aspectos tratados em *Beleza Americana* é a necessidade de mudança, em certa altura, na vida das pessoas. Curiosamente, o tema **Mudanças** não acrescenta muito a outras participações da trilha musical como, por exemplo, **Lester**. No entanto, vale notar que, no caso daquela idéia, praticamente duas notas vizinhas demarcam a tessitura usada. Já em **Mudanças**, a presença de um piano, com frases melódicas soltas traz dois elementos novos: os motivos agora se expandem dentro de um intervalo de quinta e alternam as suas direções a cada participação: para cima, para baixo, novamente para cima, etc. Estas duas características traduzem bem os acontecimentos nas vidas de três personagens. Mudança de rumo e renovada disposição para explorar novos terrenos acompanham o presente de Lester, Jane e Carolyn. A primeira aparição do tema acontece durante uma corrida de Lester pela vizinhança, acompanhando durante alguns segundos dois de seus vizinhos. A decisão de entrar em forma e obter novamente um físico atlético para se tornar mais atraente para Angela é parte de seu processo de dar novo rumo à vida. O mesmo impulso se observa em Carolyn que, movida pelo intenso desejo de sucesso no ramo de imóveis, se envolve num

relacionamento extraconjugal com um de seus maiores concorrentes, e em Jane, que, a contragosto de Angela, decide caminhar com Ricky de volta para casa.

Mudanças

The image shows two staves of musical notation in E major (one sharp). The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It begins with a measure marked '1' containing the chord (E) and a sequence of chords: E, F#m, G, A, B, C#m, D, E. This is followed by a whole rest, then a melodic line starting with a quarter note G, an eighth note A, and a quarter note B, followed by a quarter rest. The second staff starts with a measure marked '6' and continues the melodic line with eighth notes G, A, B, C, D, E, followed by a quarter rest. The piece ends with a double bar line. The text 'etc. (com variações)' is written above the second staff.

A composição **Beauty** é baseada no já citado estilo característico de Newman ao piano. Ricky e Jane assistem a um vídeo, feito pelo jovem, que mostra uma verdadeira dança de um saco plástico ao sabor do vento. Os movimentos em círculo e de sobe e desce do objeto parecem dar-lhe vida. Nas palavras de Ricky, parecia mesmo estar lhe “chamando para brincar... por quinze minutos...” A composição de Newman revela, mais uma vez, sua aguçada sensibilidade musical. **Beauty** é construída sobre quatro notas em ciclos com ritmo e seqüência variáveis, seguindo o formato ABA, onde o B é conduzido por cordas quase estáticas. A “dança” do saco plástico pode ser vista sob diferentes perspectivas. Por um lado, ela evoca a infundável rotina vivida pelos personagens que, como andarilhos numa noite sem estrelas ou outros sinais, giram em círculos e, portanto, nunca atingem uma meta. Ao mesmo tempo, o bailado se reveste de uma magia, como se fora causado por uma força sobrenatural que tivesse como objetivo revelar a inocência e o encanto presentes em todas as coisas. A ausência de terças na tônica, durante a primeira parte, confere uma serena neutralidade à música. Novamente, Newman valoriza a homofonia e a função subdominante. O resultado sonoro chega a lembrar o próprio movimento da brisa que causa o fantástico fenômeno. Além de um profundo lirismo, a seqüência também se reveste de um forte caráter de reflexão. Ricky fala a Jane a respeito de toda a beleza que ele vê nas coisas mais insignificantes para a maioria dos seres

humanos. Diante da imensa ternura de suas idéias, Jane é compelida a dar-lhe o primeiro beijo. Uma segunda aparição de **Beauty** é ouvida quando Ricky, chegada a noite, dirige uma vez mais sua câmera para o quarto de Jane, enquanto a garota, sabendo que é filmada, se despe próximo à janela. A última participação deste tema ocorre no final do filme, o que será retomado adiante.

Beauty

1 Cordas (C) Piano

8

15

22

29 cordas

37 + texturas eletrônicas ao etc.

The image shows a musical score for the piece 'Beauty'. It is written for strings (C) and piano. The score is divided into systems of five staves each. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 8. The third system starts at measure 15. The fourth system starts at measure 22. The fifth system starts at measure 29 and is labeled 'cordas'. The sixth system starts at measure 37 and is labeled '+ texturas eletrônicas ao etc.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Outro interessante emprego de música acontece numa seqüência em que Lester procura se reaproximar de Carolyn. A composição **Flash-back** acompanha Lester em sua investida, prenunciando, de uma forma engenhosa, o

desencontro das atenções dos dois personagens. Na música, construída em mi maior, um arpejo de tônica é “perturbado” por duas notas da função subdominante (A e C#), sem o correspondente acompanhamento da seção harmônica. Portanto, o quarto grau, que possui um caráter de afastamento, contraria o sentido de estabilidade da função tônica, da mesma forma que se observa na atitude de Carolyn, que durante o assédio de Lester, consegue se colocar psicologicamente a uma distância suficiente para perceber o risco de o marido derramar cerveja no sofá de seda italiana.

Flash Back

1 E G/E E G/E E G/E E

8 G/E E G/E E G/E etc. + tablas

O tema **Confidências** fornece uma atmosfera de moderada tensão para três seqüências distintas, sendo que as duas primeiras têm as mais longas inserções musicais de *Beleza Americana* (cerca de 5'30" e 7'46", respectivamente). A composição é construída sobre os graus quarto, quinto diminuto e sétimo menor. Além da presença destes graus, a ausência de terças na tônica contribui para o suspense e o ambiente de mistério que permeia as seqüências. A primeira audição do tema se dá em seqüência idêntica a que abre o filme, porém na segunda metade do mesmo. No quarto de Ricky, ele e Jane filmam um ao outro enquanto revelam suas traumatizantes experiências no seio familiar. Ricky fala dos anos em que foi forçado por seu pai a ficar internado em um hospital onde era mantido à base de drogas. Jane, por seu turno, se queixa da atitude lasciva do pai em relação às amigas que ela leva para casa. Neste diálogo, conforme já mencionado, ela levanta a idéia de que “alguém deveria pôr um fim à sua miséria”, referindo-se ao pai.

## Confidências

*1* pedal (G)



*9* depois... + frases de flauta, etc.



Antes de abordar a segunda ocorrência de **Confidências**, e para preservar a ordem dos fatos no filme, é conveniente analisar um novo tema. Em **Col.Fitts**, Newman usa mais uma vez o recurso da afinação instrumental como meio de retratar perturbações psicológicas. A terça menor, levemente abaixada (vide primeiro compasso, segundo tempo), denuncia uma personalidade afetada que, após muitos anos de convívio, acaba por acometer esposa e filho. **Col.Fitts** transmite ainda a sensação de segredo e desconfiança, fatores presentes em ambos os lados na relação entre pai e filho. Com efeito, o tema é ouvido em duas seqüências que mostram o Coronel Fitts agindo às escondidas. Na primeira, ele vasculha o quarto de Ricky à procura de indícios de consumo de drogas; nesta ocasião, Fitts encontra algo ainda mais grave: ele assiste a um trecho de vídeo que parece sugerir que seu filho é homossexual. Num outro momento, ele próprio testemunha um encontro entre seu filho e Lester que, devido à visão parcial (Ricky está no porão da casa de Lester, na companhia deste, sendo que os dois são visualizados apenas através das janelas) faz parecer que os mesmos estão tendo contato sexual.



Retornando à outra seqüência em que se ouve o tema **Confidências**, esta apresenta uma série de revelações, decisões e atitudes drásticas que aumentam consideravelmente a tensão entre os vários personagens, preparando o clímax do filme. Fitts agride o filho acusando-o de homossexual. Diante da pressão causada pelo conflito, Ricky decide simular uma confissão, de maneira provocativa e irônica. Esta atitude faz desmoronar completamente o Coronel Fitts, um “triste e velho homem”, nas palavras do garoto. Após o incidente, Ricky se retira do quarto, abandonando o pai que permanece com os punhos ainda erguidos contra o filho. Então, o jovem resolve partir de casa e despede-se de sua mãe. Carolyn está dentro do seu carro, estacionada, enquanto ouve a uma fita de auto-ajuda na qual o locutor a incita a repetir “eu me recuso a ser uma vítima”. Na casa dos Burnham, Jane e Angela se desentendem por causa da intenção da visitante de seduzir Lester. Neste momento, chega Ricky, que propõe a Jane fugirem juntos para Nova York. Diante disso, Angela protesta veementemente, o que instiga uma acalorada discussão entre os três. Nesta cena, após ouvir de Ricky que ela é “feia, ordinária e sabe disso”, Angela se retira do quarto amaldiçoando a amiga e o namorado. No mesmo instante, Lester recebe a visita inesperada de Fitts, que chega completamente molhado pela forte chuva. Lester recebe o Coronel na garagem, onde estivera praticando exercícios físicos. Percebendo a fragilidade emocional do vizinho, Lester oferece seu apoio em forma de abraço, ao que Fitts responde com um inusitado beijo nos lábios. Surpreendido, no mesmo instante Lester compreende o que aconteceu e diz a Fitts que “você se enganou a meu respeito”. O Coronel, então, tendo revelado sua reprimida tendência homossexual, envergonhado, dá meia volta e retira-se silenciosamente. A última aparição de **Confidências** é breve e acompanha, uma

vez mais, Carolyn em seu carro. De posse de sua arma e profundamente revoltada com o marido, ela ouve a fita de auto-ajuda e dirige-se para casa com a clara intenção de afrontar Lester por acreditar que ele arruinou sua vida.

O último tema do filme é ouvido em dois momentos distintos. A primeira audição de **Feliz** ocorre quando Lester se dá conta de que, apesar dos acontecimentos, ele sempre teve motivos para se considerar feliz, de fato. Ironicamente, logo após este *insight* ele é morto. Em sua segunda aparição, este sereno tema é alternado com **Beauty**. Aqui, uma longa seqüência mostra vários momentos da vida de Lester, como um “filme” que se passa na mente do personagem no instante de sua morte, conforme narrado pelo protagonista: Jane e Carolyn, lembranças de sua infância e visões do céu, das estrelas e das nuvens. Toda a seqüência é acompanhada pelas reflexões do personagem. A justaposição de **Feliz** e **Beauty**, portanto, se revela perfeita, já que manifesta o interior de Lester diante da súbita percepção de sua felicidade e da beleza que sempre acompanhou os seus momentos passados. Como resultado, o espectador tem uma experiência áudio-visual de profundo caráter lírico.

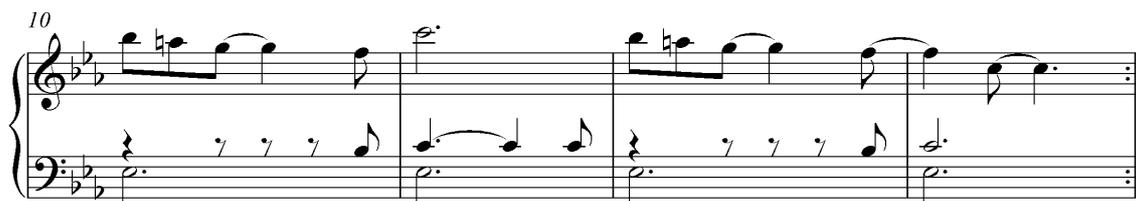
Feliz

1 etc.

(nX)

6 depois...

The image shows two musical staves for piano. The first staff, labeled 'Feliz' and starting at measure 1, is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats. It features a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes. The staff ends with a double bar line and the word 'etc.' above it, and '(nX)' below it. The second staff, labeled 'depois...' and starting at measure 6, continues the piece. It features a more complex melody in the right hand with slurs and ties, and a bass line in the left hand. The key signature and time signature remain the same.



Em *Beleza Americana*, o compositor realizou uma abordagem musical pouco convencional. Contrastando com as canções não originais, a música de Newman explora recursos pouco usados como uma combinação instrumental inovadora e vasta gama de texturas eletrônicas. Isto tudo, porém, sem comprometer a notória simplicidade musical como um todo, que, de forma dupla, mostra coerência com um drama vivido por pessoas comuns, de uma sociedade mergulhada num cotidiano alienante, porém com possibilidades que ela própria desconhece.

## **2.3 Estrada Para Perdição** **(*Road To Perdition* – EUA, 2002)**

### **2.3.1 A Produção**

O filme foi baseado num livro de quadrinhos para adultos, escrito por Max Allan Collins e ilustrado por Richard Piers Rayner. David Self elaborou o roteiro e Sam Mendes dirigiu o filme, em sua segunda parceria com o compositor Thomas Newman. A produção foi realizada conjuntamente pela Dreamworks Pictures e a Twentieth Century Fox. O orçamento foi de aproximadamente US\$80 milhões, e o elenco incluiu Tom Hanks, Paul Newman e Jude Law. Thomas Pasatieri orquestrou as composições de Newman. A trilha musical foi gravada no Todd-AO Score, sob regência do compositor, que também executou as partes de piano.

### **2.3.2 Sinopse**

A estória mostra o panorama de duas famílias cujos destinos são determinados pelos complexos e muitas vezes conturbados relacionamentos entre pais e filhos. Como outros filmes sobre a máfia dos anos 30, este lida com temas como família, lealdade e traição. Os acontecimentos se passam no inverno de 1931, nas proximidades de Chicago. No início do filme, o personagem Michael Jr, de apenas doze anos, inicia a narrativa, o que reforça o caráter épico da produção.

Michael Sullivan (Tom Hanks) é um pistoleiro da máfia Irlandesa na Chicago da época da grande depressão. Seu pai adotivo, o Sr. John Rooney (Paul Newman), é também seu patrão. Rooney o criou como a um filho, pois Sullivan

fora encontrado órfão. Connor, o filho natural de Rooney, luta para conseguir a admiração do pai, que mostra mais predileção e confiança pelo filho adotivo. Este ambiente de inveja e competição conduz a trama a um ponto crítico. Em dado momento, o filho mais velho de Sullivan, Michael Jr (Tyler Hoechlin), inadvertidamente testemunha uma execução numa missão da qual seu pai toma parte. Isso revela ao garoto o verdadeiro trabalho de seu pai, até o momento desconhecido, e dispara uma série de fatos trágicos, que incluem a morte de seu irmão e mãe, também por Connor. Agora, Sullivan e o filho remanescente são forçados a fazer uma viagem, instigados pela tragédia e pelo desejo de vingança. Ao mesmo tempo, ambos procuram uma reaproximação e um meio de recomeçar uma vida nova. John Rooney, percebendo que Sullivan não irá descansar enquanto não matar Connor, relutantemente contrata um outro assassino profissional, Maguire (Jude Law), para eliminar Sullivan. Deste modo, e em virtude de amar muito o filho adotivo, Rooney enfrenta o profundo dilema de eliminar Sullivan para salvar Connor. Sullivan arrisca tudo, inclusive sua vida e reputação para proteger Michael e para evitar que seu filho siga seus passos. Num diálogo entre Rooney e Sullivan, este ponto fica evidente: “E só existe uma garantia: nenhum de nós verá o paraíso”, ao que Sullivan responde “Michael ainda pode”. Neste momento, Rooney percebe que Sullivan fará todo o possível para que isto aconteça. Os dois personagens vivem, portanto, profundos conflitos emocionais no âmbito da relação pai-filho.

### **2.3.3 Tratamento Musical**

Nesta produção, Thomas Newman empregou um material temático modesto, em benefício de sonoridades que retratam o caráter melancólico e, ao mesmo tempo, exaltado, do convívio entre comparsas do crime. Por outro lado, o compositor insere alguns motivos carregados de um lirismo infantil, revelando o interior de Michael Jr e sua forma de considerar os acontecimentos e o conturbado

mundo que o rodeia. Fazendo alusão ao tipo de relacionamento existente entre elementos mafiosos, Newman cria atmosferas repletas de aridez, assinalando ainda a solidão e introspecção dos personagens. Em particular, a música para o assassino Maguire, que recebe a incumbência de eliminar Sullivan, retrata com um toque jocoso sua personalidade mórbida. Também a influência da origem irlandesa dos grupos mostrados no filme se faz presente na música, porém não de maneira dominante. Este fato, somado à grande vocação de Newman para a exploração tímbrica, leva ao uso de uma grande quantidade de instrumentos “não convencionais” na trilha musical: *uillean pipes* (instrumento do folclore irlandês), oboé d’amore, bouzouki irlandês, bodhran, hurdy-gurdy, bandolins, entre vários outros. Além destes, Newman emprega o piano, com seu estilo característico, e orquestra. Efeitos em vários instrumentos como trompete e violão são igualmente utilizados, somando-se às texturas eletrônicas.

Logo no início do filme, Newman introduz uma destas texturas como prólogo para o tema **Rock Island**, composição que remete a audiência às raízes irlandesas dos protagonistas. Este tema é apresentado de duas maneiras: na primeira, ele é executado lentamente, em *rubato*, pelas cordas, enquanto Michael Jr começa a narrar o seu passado recente; na seqüência, o tema assume um marcado ritmo binário composto e passa para as *uillean pipes*. Nesta ocasião, o tema é executado por inteiro, seguindo a forma ABA, acompanhando um *flash-back* que remete o espectador a outro ambiente, no qual o garoto é visto andando em sua bicicleta entre uma multidão a se deslocar lentamente por ruas cobertas de neve. Newman parece ter o cuidado de não deixar que o aspecto étnico prepondere desde o início da estória, desenvolvendo a idéia com a orquestra e sem a pontuação rítmica usada na primeira parte. Corroborando a habilidade musical do compositor, além de uma sólida noção das funções da música como parte da produção áudio-visual, este motivo de quatro notas reaparece em outras instâncias, em variações coerentes com a atmosfera particular de cada seqüência. Numa destas várias entradas musicais, o tema é executado em *rubato*, desta vez

pelos oboés d'amore. Aqui, também, se ouve um breve improviso de uma flauta típica da cultura irlandesa, a *pennywhistle*. Ao todo, o motivo de **Rock Island** é ouvido em quatorze inserções musicais – incluindo citações em outros temas, conforme mostrado a seguir –, constituindo, portanto, um forte elemento unificador do drama. Em relação a este tema, resta ainda observar que sua tonalidade menor revela íntima ligação com a atmosfera sombria preponderante na maior parte do filme. Por outro lado, conforme verificado adiante, temas como **Chicago** e **Michael Jr**, em modo maior, contrastam com este ambiente escuro, introduzindo, aos poucos, um ar mais leve e otimista ao drama.

### Rock Island

*Rubato* Em(add 9) Eomit3 D(add 9) C D Eomit3 D(add 9) C D G A C/G  
 (Texturas Eletrônicas)

7 Bm7(11) A tempo ♩=48 Eomit3 (Uilleann Pipes)

11 Eomit3 Em7 Eomit3 Em7 Eomit3

14 Bm7(11) A Eomit3 Bm7(11)A

17 (Cordas) A7(11) Em D C Am Em D

21 C Am Em D C Am Em D C Am

26 Eomit3 Bm7(11) Eomit3 A4 Eomit3 Bm7(11) Eomit3 D C Am

31 Eomit3 A4 Eomit3 Bm7(11) Eomit3 A4 (Pennywhistle) (E)

35 Ao

Numa seqüência noturna, Michael se esconde no interior do carro de seu pai. Este apanha o meio irmão Connor para, juntos, interrogarem um dos comandados de Rooney, o Sr.Finn McGovern. A composição **Carona** soa durante o trajeto dos três no automóvel. A música evoca a determinação dos dois homens no cumprimento de sua missão. O tema, iniciado por uma escala ascendente no modo menor dórico, realça a atmosfera de expectativa e mistério, acentuada também pela forte chuva que cai. Este tema também faz uma sutil citação de **Rock Island**, já que a seqüência tem direta ligação com a atuação da máfia.

Carona

1 (Em) (Sint + Vib)

6

10

14 (Oboés) (Rock Island)



Na próxima seqüência, após um tenso e curto diálogo, McGovern é morto por Connor, o que acarreta igualmente a morte de seus capangas. No momento do disparo contra a cabeça de McGovern, ouve-se um bizarro efeito em um sax, seguido por texturas dissonantes. A tensão deste episódio permanece, acompanhada de música, até que Sullivan e Connor descobrem Michael, que havia testemunhado tudo.

Uma lenta escala descendente em terças, ao piano, sublinha o abalo produzido em Michael pela experiência narrada acima. **Fantasmas** possui um caráter de reflexão, ao mesmo tempo em que assinala a angústia e estupefação vividas por Michael.

### Fantasmas

(Sint + Texturas +  
Improvisos de flauta)





Severamente advertido pelo seu pai a respeito da morte de McGovern, Connor é obrigado a pedir desculpas numa reunião onde se encontram, além de Ronney, seu meio irmão Sullivan e vários integrantes do grupo mafioso. Na seqüência, Newman insere algumas dissonâncias esparsas, executadas pelas cordas na região grave.

**Assassinato** acompanha uma longa seqüência (quase oito minutos) em três lugares distintos. Na primeira parte, uma base, formada por cordas estáticas e sons metálicos, acompanha a chegada de Connor à casa de Sullivan, onde ele executa Annie (Jennifer Jason Leigh), esposa de Sullivan, e Peter (Liam Aiken), o filho mais novo. Este último foi um engano, já que a intenção era eliminar Michael, testemunha ocular do seu crime cometido na noite anterior. Em seguida, Newman mantém o ambiente sombrio e dissonante inicial, porém substitui alguns ruídos, deixando transparecer um piano em esparsos e dissonantes arpejos, enquanto Michael, chegando à sua casa, ouve os tiros e, após a saída de Connor, adentra o recinto onde encontra mãe e irmão mortos. A seguir, o próprio Sullivan chega à cena da tragédia. Na terceira parte, John Rooney vai até seu filho Connor e, sabendo do que ele acabara de cometer, o agride, amaldiçoando o dia em que este nasceu. Aqui, Newman introduz um breve motivo em terças menores



deplorável. Este tema, na forma ABA, parece inicialmente derivado de **Rock Island**, mas apresenta alguns pontos que merecem consideração: no caso de **Rock Island**, o motivo, que acompanha Michael numa típica tarde em sua antiga vida com a família, emprega fragmentos da escala dórica, tendo como alvo o segundo grau; já no caso de **Chicago**, o novo motivo é apresentado na seqüência da viagem, estendendo-se até o encantamento do garoto diante dos enormes prédios da grande cidade. Aqui, Newman emprega uma melodia, de forma não tão insistente, derivada da tríade maior – portanto com um ar mais esperançoso e aventureiro, condizendo, assim, com a expectativa de um novo início, vivida por Michael – e tem como meta final o quinto grau da escala. Além disso, a forma mais serena de apresentar o novo material melódico introduz um momento de alívio, tão desejado após os trágicos acontecimentos. Contudo, é interessante notar a presença – bastante sutil – do mesmo motivo de **Rock Island**. Ele aparece começando no quarto grau da escala (B), a última nota do primeiro compasso, e segue até a mínima (C#) do compasso seguinte. Assim, **Chicago** revela, em um mesmo tempo, a conexão com **Rock Island** e uma emancipação daquela idéia. Vale ainda ressaltar que o novo tema não emprega mais a instrumentação típica irlandesa, em uso no primeiro tema.

1 Chicago

6 F#(omit3) D/F#

10 F#m7 D/F# F#(omit3) D/F# F#m7 D/F# F#(omit3) D/F#

14 F#m7 D/F# F#(omit3) D/F# F#m7 D/F# etc.

O estilo pianístico de Newman, uma vez mais, aparece em **Lembranças**. Neste tema, que combina ternura e melancolia, na tonalidade de mi maior mixolídio, o compositor executa alguns acordes em *rubato*, acompanhado de cordas e texturas muito suaves. Michael se encontra só, numa imensa sala de espera, com uma grande multidão, enquanto aguarda seu pai, que vai ao encontro do braço direito de Capone. Neste momento, o garoto parece finalmente perceber a grande fatalidade que se colocou em seu caminho. Suas lágrimas denunciam este fato, acompanhadas pela música.

1 Lembranças

7

A aparição de um assassino, de personalidade mórbida e extremamente sagaz, é acompanhada por um tema igualmente insólito. **Maguire** é baseado num *ostinato* de dois compassos de arpejos em *pizzicato*. Não existe um tema definido, mas apenas algumas frases improvisadas por uma clarineta, que,

de certa forma, situam os acontecimentos no meio jazzístico de Chicago dos anos trinta. O fator interessante nesta composição é a citação do motivo de **Rock Island** numa forma quase imperceptível. Aqui, Newman utiliza instrumentos de cordas (aparentemente bouzoukis) desafinados, numa variação quaternária daquele tema. Desta forma, alcança simultaneamente dois propósitos: o emprego, nesta citação, de um instrumento comum na cultura irlandesa – o bouzouki – cria uma conexão entre o personagem Maguire e a máfia irlandesa – que o contrata para eliminar Sullivan –, enquanto os instrumentos deliberadamente desafinados ajudam a retratar sua mente perversa e doentia.

Maguire

The musical score for 'Maguire' is presented in three staves. The first staff is in bass clef, 4/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a 'pizz.' (pizzicato) marking and contains a melodic line with a double bar line and repeat dots at the end. The second staff starts at measure 5 and is split into two parts: 'Frases esparsas de Clarineta' on the left and 'Bouzoukis desafinados (alturas aproximadas)' on the right. The 'Bouzoukis' part is in treble clef and shows a series of notes with a flat sign, indicating a lowered pitch. The third staff starts at measure 9 and continues the melodic line, ending with 'etc.' and a double bar line.

Após a introdução de Maguire no drama, três curtas idéias musicais assinalam a ação deste assassino no enalço de Sullivan e Michael. **Fugitivos** acompanha três seqüências em que Maguire inicia a caçada aos dois protagonistas. Pai e filho viajam de carro, passando ao lado de um cemitério; Maguire chega a uma pousada onde aqueles se hospedaram; Sullivan e o filho fazem uma parada na estrada para jantar. Vale notar que este tema incorpora uma citação de Rock Island, invertida (ver compassos 4 e 5).

Fugitivos

The musical score for 'Fugitivos' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of three staves. The first staff starts at measure 1 with a piano dynamic and includes the following chords: F#m9, C#, F#m9, F#m, A, B, C#m, F#m, A, B, C#m. Above the staff, the word 'cordas' is written above the first four measures and 'piano' above the last four measures. The second staff begins at measure 6 and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The third staff starts at measure 10 and includes first and second endings, ending with a double bar line.

Em seguida, ouve-se uma combinação de cordas em uníssono, marcações irregulares de *windchimes*<sup>58</sup>, e frases curtas e improvisadas de flauta. Esta breve composição introduz a seqüência em que, finalmente, Maguire alcança Sullivan. Por último, **Escapada** traduz o desespero de Sullivan para fugir rápida e disfarçadamente de Maguire, que percebe a manobra de evasão de sua vítima e corre para fora da lanchonete. Fora, ele apenas tem tempo de atirar contra o carro de Sullivan, já distante, alvejando também um policial.

Escapada

The musical score for 'Escapada' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It begins at measure 1 with an 'Agitado' tempo marking. The score includes the instruction 'Tímpanos, pratos e longas notas de trompas... etc' above the staff. The music consists of a series of chords in the first few measures, followed by two measures marked with a slash and a vertical line, indicating a section of music that is not shown.

Numa longa seqüência em que Sullivan e seu filho Michael realizam assaltos a bancos, Newman insere uma nova idéia, baseada no mesmo esquema binário composto de **Rock Island**, porém melodicamente distinto e em tonalidade maior. **Dinheiro Sujo** faz alusão a diversos aspectos da situação presente dos personagens. Com o objetivo de pressionar a máfia a deixá-lo em paz,

<sup>58</sup> Espécie de carrilhão de dimensões reduzidas, produzindo sons metálicos muito agudos e penetrantes.

juntamente com seu filho, Sullivan decide roubar o dinheiro mantido pela organização criminosa em vários bancos de Chicago. Para isso, ensina Michael a dirigir, tornando-o cúmplice nesta arriscada empreitada. A música criada para a seqüência ilustra várias facetas. Primeiramente, sua tonalidade maior e ritmo bem pronunciado traduzem a determinação de pai e filho. Reforçando este espírito, Newman constrói o tema sobre um *ostinato* de cordas em *staccato* e rufos de caixa. Frases sincopadas de cordas e madeiras combinam com a situação vexatória em que se encontram os gerentes dos bancos saqueados. O estilo da composição insere, ainda, uma atmosfera de cunho ao mesmo tempo jocoso e ousado. Inicialmente, Sullivan procurou ocultar dos filhos a verdadeira natureza de seu trabalho, enquanto Michael, em um mesmo tempo, temia e admirava seu pai. Agora, ambos se unem numa atividade audaciosa, porém consideravelmente mais amena que as anteriores missões de Sullivan. O pai, que inicialmente mantinha em segredo sua atividade, agora, ironicamente, não apenas assume seu aspecto de fora-da-lei, como é forçado a envolver o próprio filho. Assim, o constante movimento instrumental impele a sucessão de assaltos e fugas – com o garoto como motorista – de forma leve e quase brincalhona. O acréscimo de metais na última parte do tema confere, ainda, uma impressão de ato de bravura e coragem. Por último, encontra-se também inserido, neste tema, de forma sutil, o já conhecido motivo de **Rock Island**, tocado pelas cordas em intervalos de terça e quarta (vide compasso 7).

Dinheiro Sujo

1 pizz. arco

7

11

14

19 etc.

Numa outra seqüência, Maguire chega muito perto de eliminar Sullivan. Antes, porém, o assassino aguarda numa suíte localizada bem em frente do local onde se encontra o contador da máfia, Mr. Rance. Usando este como isca, Maguire aguarda a vinda de Sullivan, que procura o contador para obter registros estratégicos. **À Espreita** traduz a expectativa e o sensível nervosismo da seqüência. Sullivan chega ao local, porém Maguire, devido a uma breve distração, não o vê saindo do carro e entrando no hotel onde está Rance. Michael fica no carro, aguardando o retorno do pai.

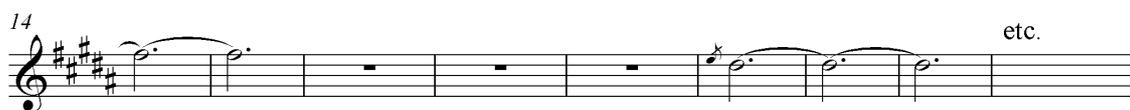
### À Espreita

1 (Cordas)

pizz. f

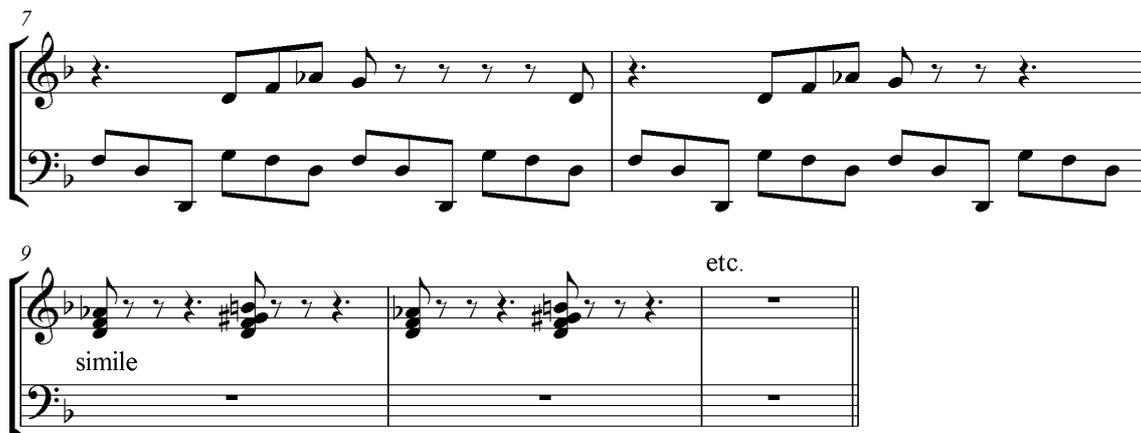
(Sax) simile

6



O tema **Tocaia** segue o modelo convencional de música para seqüências de perseguição. Sullivan aborda Rance e os dois acabam sendo vistos por Maguire, que percebe a movimentação no quarto do contador. Apressado, o assassino corre para executar seu trabalho de eliminar Sullivan. Para ilustrar a situação de pressa exacerbada, Newman constrói um tema simples, baseado em um *ostinato* rápido em doze por oito, com *pizzicatos*. Adiante, ele acrescenta um motivo semelhante ao de **Assassinato**, ou seja, o arpejo do trítono, porém num padrão rítmico semelhante ao de **Rock Island**. Enquanto Maguire atravessa a rua em disparada, Michael o vê com uma arma sob a túnica, e tenta avisar ao pai, sem sucesso. Sullivan, que obriga o contador a abrir uma mala onde, supostamente, estariam os registros procurados, é surpreendido pela chegada de Maguire. Tudo era uma armadilha. Tem início um tiroteio que resulta na morte do contador e em ferimentos nos dois oponentes. A música traz frases rápidas e dissonantes, além de efeitos de trompetes com surdinas, evocando o desespero flagrante da seqüência.





Após o tiroteio, Sullivan e o filho chegam a uma pequena propriedade numa área rural. Estando Sullivan inconsciente em virtude do ferimento que sofreu no embate com Maguire, Michael dirige o automóvel. O tema **Michael Jr** insere um novo momento de serenidade na estória, reafirmando a personalidade pueril de um garoto, envolto em um drama familiar intenso. Esta composição, em formato ABA, leva o espectador a vislumbrar, pelo ponto de vista de Michael, a esperança de um futuro livre de todas as intrigas do mundo de seu pai. O tema, baseado harmonicamente na cadência plagal (IV-I), também evoca um sentimento de afastamento de uma realidade triste e de reaproximação entre pai e filho. Nesta atormentada aventura, Sullivan e Michael encontram finalmente a chance de se perceberem mutuamente, de recuperar uma relação debilitada pela falta de contato entre os dois mundos, imposta, entre outras coisas, pela natureza do trabalho do pai. Este tema reaparece nas duas últimas seqüências do filme. Na primeira, vê-se o retorno de Sullivan a um quarto onde deixara Michael, para realizar “uma última coisa”. Aqui, **Michael Jr** acompanha o alívio de Michael ao ver seu pai de volta, são e salvo, e prossegue durante a mudança deste ambiente para a chegada dos dois à praia onde fica a casa da tia do menino. Finalmente, na seqüência que encerra o filme, Michael retorna, só, à fazenda onde ele e seu pai haviam sido acolhidos pelo generoso casal de proprietários.

1 Michael Jr

5

9

12

Retornando à propriedade rural em que Sullivan e Michael se refugiam, o atirador, de posse dos papéis roubados do contador, descobre um esquema de desvio de dinheiro, por parte de Connor. Narra o fato a Ronney, que mesmo assim se nega a revelar o paradeiro do filho. Diante desta última tentativa frustrada, Sullivan decide, por fim, eliminar seu pai adotivo. Novamente o tema **Fantasma** aparece. Numa seqüência posterior, de grande dramaticidade, o som desempenha um papel especial. Enquanto Ronney e seus capangas deixam um prédio, numa noite de chuva pesada, Sullivan os aguarda com uma metralhadora. Chegando ao carro, Ronney percebe que o seu motorista está morto. Neste momento, o som

diegético praticamente inexistente. Não se ouvem suas vozes nem a chuva. A música domina a dimensão sonora. De repente, de um local escuro, na rua, surgem os clarões dos tiros, porém não se ouve o barulho dos mesmos. Em câmera lenta, os capangas de Ronney vão sendo mortos, um a um, tentando, em vão, responder ao fogo de Sullivan. A suavidade e a angústia evocadas por **Fantasma** fazem um interessante comentário sobre as imagens. A ausência dos sons dos tiros permite que este comentário esteja em primeiro plano. Quando resta apenas Ronney, Sullivan se aproxima empunhando sua metralhadora, ao que o som da chuva volta a ser ouvido. Neste momento, Ronney se vira e, ao ver que se trata de Sullivan, fala “estou contente que seja você”. Sem dizer uma palavra, Sullivan dispara uma rajada sobre Ronney. Os sons dos tiros, agora, são ouvidos e a música cessa. Em seguida, retorna o tema enquanto Sullivan nota as silhuetas de curiosos em várias janelas ao seu redor.

Conseguindo a informação do paradeiro de Connor, Sullivan finalmente o encontra e o executa. Em **Acerto de Contas**, a música traduz a determinação com que Sullivan realiza seu intento. Um *ostinato* em três por quatro nas cordas ríspidas conduz a um clímax que inclui metais em fortíssimo no instante dos disparos.

Acerto de Contas

1 (Cordas)

9 (Rock Island)

(sempre crescendo)

20 depois...

*fff* *mf*

Numa das últimas seqüências do filme, Sullivan e Michael chegam à praia onde fica a casa da tia do garoto, que deveria acolhê-lo. O tema **Michael Jr** é novamente ouvido. Sem saber, os dois são esperados por Maguire, que não desiste de sua sede de morte. Numa seqüência sem música, dentro da casa, Sullivan é surpreendido pelo assassino, que lhe atira pelas costas, enquanto Michael brinca na praia com o cachorro da casa. Em seguida, é Michael que, empunhando uma arma, surpreende Maguire. Este tenta convencer o garoto a entregar a arma. Continuando sob ameaça de Michael, Maguire acaba levando um tiro de Sullivan, que agoniza e, finalmente, morre ao lado do filho.

Na última seqüência, Michael retorna à propriedade do casal de fazendeiros, após a morte do pai. O tema **Michael Jr**, uma vez mais, estabelece um ambiente semelhante ao existente na primeira passagem do garoto por esta casa. Porém, aqui existe uma diferença significativa. Inicialmente, a presença do pai e a feliz reaproximação. Ao final, sem o pai, mas com a possibilidade real de uma nova família, enfim de uma nova vida. Assim, o tema possui estreita relação com as expectativas de Michael no que se refere ao seu futuro.

Neste ponto, cabe uma comparação entre os temas **Rock Island** e **Michael Jr**. De certa maneira, os dois representam valores que se confrontam na estória. A astúcia da máfia contrasta com a inocência do garoto. Do ponto de vista musical, estas características encontram suporte em três aspectos, respectivamente: tonalidade menor/tonalidade maior; seção de cordas/piano; variações e citações/uma só versão.

Neste filme, Newman soube, mais uma vez, explorar um tema simples e variações criativas e inusitadas. A citação, em várias instâncias, do motivo de **Rock Island** ajudou a assegurar a unidade do filme, fazendo transparecer o espírito da família de origem irlandesa. Este procedimento, cuidadosamente planejado, revela as conexões existentes entre os diferentes personagens, nas várias situações dramáticas. Apesar de tratar de um tema de intenso apelo

emocional, o filme resulta consideravelmente ameno. Pode-se concluir que, da parte da música, este resultado se deve principalmente a dois fatores. Por um lado, parte da trilha musical valoriza o que se passa no interior dos personagens, seus anseios, medos, expectativas e intenções. Por outro lado, o restante da música reforça o caráter épico do filme, dando ênfase ao drama como visto pelos olhos do garoto Michael Jr.

### **Capítulo 3 – Estudo Comparativo**

No capítulo precedente, foram apresentados três exemplos da participação de Thomas Newman em áudio-visuais. Como afirmado anteriormente, os três filmes lidam com aspectos complexos do emocional humano, tema este, que encontra no tratamento musical do compositor um apoio extremamente eficaz, cujo exame meticuloso se faz necessário para este trabalho. Vale, ainda, lembrar que as três histórias têm um aspecto comum: são conduzidas a partir da narrativa explícita de seus personagens, portanto, como um olhar lançado na direção do passado.

No presente capítulo será realizado um estudo comparativo das três produções, procurando-se identificar os procedimentos recorrentes empregados por Newman na criação das trilhas musicais. Para alcançar tal objetivo, procurou-se detectar alguns aspectos do contexto dramático que, por apresentarem semelhanças, acabaram por suscitar tratamentos similares por parte do compositor. Entretanto, deve ficar claro que a intenção, aqui, não é estabelecer uma classificação estanque e bem delimitada de gêneros musicais para determinadas situações dramáticas, o que, aliás, seria inexequível, tendo em vista a natureza extremamente volátil das artes e as infinitas possibilidades em termos de expressão visual e sonora e suas combinações, elementos estes que se constituem os fundamentos da produção áudio-visual. Portanto, conforme mencionado acima, o trabalho ora proposto visa, inicialmente, identificar na música de Newman alguns procedimentos mais freqüentes e sua relação com a articulação fílmica, em diferentes contextos dramáticos. Espera-se, ainda, que a visão proporcionada por tal estudo possa se constituir num auxílio a mais para a compreensão das interações que se dão entre música e imagem na produção cinematográfica.

Antes de dar prosseguimento, é importante reafirmar que este capítulo, por razões de organização, será dividido em duas seções principais. Na primeira, a abordagem enfocará seqüências isoladas, analisando a mútua influência entre elementos dramáticos e a trilha musical em cada contexto particular. Nesta seção, o estudo se concentrará em trechos mais ou menos delimitados por aquilo que Esslin<sup>59</sup> chamou de “**arcos subsidiários**”. Aqui, também, serão avaliados outros aspectos localizados e que têm relação mais com seções do filme ou com tratamentos específicos de Newman. A segunda parte propõe uma visão mais distanciada da obra, detectando os fatores que contribuem para a unidade e articulação fílmicas. Nesta parte, serão contemplados os “**arcos principais**” dos dramas – empregando mais uma vez uma definição de Esslin –, além dos elementos aglutinadores da música de Newman, o que fornecerá um panorama mais geral de cada produção. Estes dois enfoques serão úteis para a proposição das conclusões apresentadas no último capítulo.

---

<sup>59</sup> Esslin, 1976, p. 50

### 3.1 Características Locais

No capítulo 1, foram consideradas algumas características presentes na música de Newman. Entre as mais relevantes, pode-se destacar a ambigüidade modal que acentua o caráter de indefinição em certos momentos do filme, o piano brando e introspectivo que estimula a reflexão por parte dos espectadores, as texturas resultantes da combinação da orquestra sinfônica com sons eletronicamente criados e processados e a execução não ortodoxa de instrumentos acústicos tradicionais. Tais procedimentos – entre outros –, os quais serão revistos adiante (partindo de pontos de vista e critérios mais localizados) ajudam a conduzir o fio do enredo, desempenhando diferentes papéis num mesmo tempo.

#### 3.1.1 Arcos Subsidiários

Conforme já mencionado, e citando novamente Esslin, um drama pode ser visto como um grande arco, que contém uma questão principal, o argumento que deu origem à estória. Dentro deste arco, também denominado “objetivo estratégico”, e como condição necessária a toda arte dramática, devem existir arcos menores, subsidiários, ou “objetivos táticos”. Estes conflitos, de menor importância e duração, estão entremeados na linha cronológica do drama – seja ela qual for – e surgem de alguma forma relacionados com o arco principal.<sup>60</sup> A necessidade de tais conflitos secundários, nas palavras de Esslin, reside no fato de que “a capacidade humana para manter a atenção em alguma coisa é relativamente curta”. Sendo assim, além da existência de um problema principal, o

---

<sup>60</sup> Prosseguindo neste desmembramento do drama em trechos cada vez menores, Esslin chega a um terceiro arco dramático, ao qual chama elemento microcósmico e puramente local. Estes pequenos conflitos podem ser revelados por meio de quaisquer expressões dos personagens, sejam as falas isoladas ou simples gestos ou atividades físicas aparentemente insignificantes. O acompanhamento musical desta terceira ordem de arcos dramáticos é o que caracteriza, por exemplo, o procedimento conhecido como *mickeymousing*.

drama deve ainda mostrar vários problemas menores, sob pena de se deixar escapar o interesse da platéia. Note-se, ainda, que é muito comum a existência de arcos intermediários, encerrados no arco principal, mas contendo, por sua vez, arcos menores.

Após observar a distribuição musical nos três filmes, fica evidente que nem todos os arcos dramáticos são acompanhados de música. Ao invés disso, e como acontece com mais freqüência nas produções cinematográficas em geral, a presença de trilha musical tende a ocorrer de forma alternada em relação aos pequenos arcos, ou seja, um arco com música, outro sem, etc. Ou ainda, a música funciona como fator de conexão e transição entre dois arcos vizinhos. Naturalmente, estes conflitos locais envolvem os personagens – de forma isolada ou coletiva – o que, por sua vez, os relaciona com o arco principal.

Tomando o filme *Um Sonho de Liberdade*, o tema **Noite Trágica** é ouvido inicialmente na seqüência em que Andrew está em julgamento. Neste caso específico, existe o início de um arco que não será resolvido até muito depois. A dúvida sobre a culpa ou inocência de Andrew permanece até a revelação feita pelo novato Tommy dentro do presídio. Portanto, em um mesmo tempo tem-se um arco pequeno – que se fecha com a condenação do protagonista – e um arco maior, o qual apenas será resolvido bem mais adiante. De qualquer forma, é importante perceber que este arco inicial é o gerador do conflito principal – a luta entre o bem e mal, entre a opressão e a esperança –, uma vez que, para além do assassinato da mulher de Andrew com o amante, ele desencadeia toda uma série de acontecimentos que constituem o drama.

Um outro arco subsidiário que conta com música original é a chegada de Andrew à prisão de Shawshank. Nesta seqüência, a música apresenta o ambiente do presídio e toda a carga negativa ali residente. O caráter hostil e mórbido de **Shawshank** atua como o prenúncio de uma longa fase de sofrimentos

e injustiças em que Andrew está prestes a adentrar. O tema transmite uma sensação de ausência de expectativas, de frieza e apatia. Este é o clima reinante entre os detentos. A cor cinza, preponderante nas dependências do presídio parece encontrar eco nos arpejos das cordas graves. Por outro lado, a insistência destes arpejos reforça a idéia de algo fechado, sem saídas ou possibilidades de outras experiências. Exatamente o que deve se passar nas mentes de condenados sujeitos a tão degradantes condições. Examinando mais detalhadamente esta seqüência, vale ainda ressaltar que este pequeno arco não é acompanhado até o seu fim pelo tema **Shawshank**. No momento em que os novos condenados – Andrew entre eles – descem do ônibus que os traz ao presídio, são recebidos por uma pequena multidão de detentos que lhes dá “boas vindas”, com gritos e provocações em tom sarcástico e intimidador. Mas a música cessa no auge desta algazarra, deixando assim mais evidente o comportamento perverso dos veteranos. Situações dramáticas como esta, entre outras, requerem uma maior flexibilidade na interferência musical com relação aos arcos subsidiários. Ainda com relação a este tema, outro fato merece ser considerado. Newman, sabiamente, emprega este motivo como divisor de águas no drama. Em sua primeira audição, **Shawshank** acompanha a chegada de Andrew à prisão. Já em sua última, o tema se insinua, mas acaba perdendo a força e o lugar para **Liberdade**, na seqüência da fuga de Andrew. Neste momento, portanto, fecha-se um dos maiores arcos dramáticos do filme. De fato, apesar de se ver outras seqüências ainda no interior do presídio, o seu tema não mais volta a ser ouvido.

Duas outras seqüências se destacam neste filme: as condicionais de Brooks e Red. O interior dos dois personagens, literalmente largados fora de seu mundo, é magistralmente retratado pela profunda melancolia de **Brooks**. A composição reapresenta, numa modalidade diferente com relação a **Shawshank**, a falta de expectativa dos dois personagens. O giro intermitente e a apatia deste tema o revestem, nestas seqüências, de um forte sentimento de abandono. Privados da vida com velhos companheiros, Brooks e Red são obrigados a

enfrentar um fantasma muito mais assustador do que aquele que os perseguia entre as paredes de Shawshank: a solidão. Vivendo como homens livres – ainda que sob regime condicional –, longe das perversidades do chefe da guarda do presídio e convivendo com pessoas honestas da cidade, paradoxalmente os dois homens desejam, com todas as forças, retornar à prisão. Mas isso não é possível, a não ser que voltem a cometer algum crime o que, aliás, chega a passar por suas cabeças. O infortúnio de Red tem muita semelhança com o de Brooks, mas seu destino é bem diferente. Assim, partindo de algo já conhecido, o triste final de Brooks, a música de Newman enseja na platéia a mesma expectativa com relação a Red. Mas o arco dramático, neste caso, é mais longo, e conduz o espectador até a feliz surpresa vivida pelo ex-detento, o que literalmente acarreta a sua salvação.

Outros arcos menores que incorporam música são a operação de contrabando no presídio, o toque da ária d'As Bodas de Fígaro e a aprendizagem do novato Tommy.

Em *Beleza Americana*, as primeiras seqüências procuram introduzir os protagonistas e suas frustrações. Logo na abertura, Lester apresenta a si próprio, dando considerável ênfase aos aspectos negativos de sua vida. Depois, comentando sobre Carolyn, ele observa que “... ela nem sempre foi assim. Ela costumava ser feliz.” Em seguida, ele se refere à filha Jane como “uma típica adolescente: revoltada, insegura, confusa...” Este arco inicial, composto por várias seqüências, é acompanhado por **Lester**, um tema que reforça a monotonia e sentimento de estagnação dos três personagens. Este clima também se faz sentir na relação entre eles. De fato, cada qual não esconde o desprezo pelos demais, o que se evidencia em várias situações, como, por exemplo, no primeiro jantar mostrado entre eles. Na ocasião, o afastamento entre Lester, Carolyn e Jane se manifesta, inclusive, na considerável distância entre seus lugares à mesa. A música antiquada ouvida pelos três, durante o jantar – e a contragosto de Lester e Jane –, assinala dois fatos: Carolyn é a provedora do lar, portanto sua vontade

deve prevalecer, e a falsa tranquilidade sugerida pelo caráter da música se oferece como um paliativo para a intolerância mútua.

A idéia de fracasso é reiterada em outras seqüências. No trabalho, Lester se mostra claramente infeliz, sofrendo ainda a pressão de seus superiores. Noutra oportunidade, é a vez de Carolyn revelar seus sentimentos derrotistas, ao tentar vender, em vão, um dos imóveis sob seus cuidados. Estas três histórias, portanto, constituem três arcos que, simultaneamente, mostram uma independência, já que representam os dramas individuais de cada um, e uma interdependência, pois os três precisam conviver – apesar dos desencontros – sob o mesmo teto.

Em seqüências posteriores, os três – Lester, Jane e Carolyn – encontram nova razão para viver em suas aventuras amorosas. Lester se apaixona perdidamente por Angela, uma colega de escola de Jane, por quem tem verdadeiros delírios. Jane, por sua vez, aproxima-se, aos poucos, do novo vizinho, Ricky, um rapaz que está sempre a gravar em vídeo acontecimentos incomuns da vida urbana. Esta atitude aumenta a impressão de perturbação mental passada por Ricky aos que dele se aproximam, em especial Jane e Angela. Após um período de rejeição, contudo, Jane acaba por reconhecer no jovem sua extrema sensibilidade e percepção cheia de lirismo do mundo, o que a cativa. Por sua vez, Carolyn não resiste ao assédio de Buddy, um bem sucedido concorrente no negócio de imóveis, por quem revela uma verdadeira adoração. Os três relacionamentos, portanto, surgem como novos arcos, acontecimentos que fazem renascer a esperança de mudanças substanciais nas vidas de Lester, Carolyn e Jane.

Um dos mais belos momentos do filme mostra Jane com Ricky, assistindo a um vídeo feito pelo jovem. As imagens de um saco plástico voando em círculos durante “quase quinze minutos”, se mostram como um verdadeiro

poema silencioso. Revivendo a experiência ao lado de Jane, Ricky abre seu coração:

“... O vídeo é uma pobre desculpa, eu sei, mas me ajuda a lembrar... Às vezes, há tanta beleza no mundo. Sinto que não posso suportar e meu coração vai desmoronar.”

Diante disso, Jane toma a iniciativa e, após segurar a mão de Ricky, o beija. Durante este arco subsidiário, ouve-se o tema **Beauty**, um complemento perfeito ao lirismo das imagens.

Num próximo arco subsidiário, Lester está jantando com Carolyn, contando-lhe que pedira demissão neste dia. Chega Jane e Carolyn fala para a filha, em tom irônico, sobre a decisão repentina de Lester. Os ânimos se aquecem e uma reação violenta de Lester – atirando um prato, com aspargos, na parede da sala – choca mãe e filha. Acentuando a ironia e sarcasmo da seqüência, os protagonistas ouvem mais uma vez, uma música “de elevador”, segundo palavras de Jane. Após o jantar, Jane vai para seu quarto, onde é procurada por Carolyn. As duas também se desentendem e Carolyn acaba por esbofetear a filha. Fecha-se um arco e tem início um outro. Deixada só, Jane percebe que está sendo observada por Ricky, de sua janela. Comovida por toda a situação, ela resolve se despir diante do jovem, que passa a registrar tudo em sua câmera. Novamente, ouve-se **Beauty**. Ricky grava, enquanto se enleva diante da atitude de Jane, além de sua beleza. Este arco é interrompido bruscamente com a entrada de Fitts no quarto do rapaz, agredindo-o por este ter aberto seu armário de pequenos segredos nazistas.

Uma seqüência que mostra o desencontro existente entre Lester e Carolyn ocorre quando o primeiro tenta reviver os momentos de paixão vividos entre eles. Lester aproxima-se de Carolyn com um sincero e envolvente romantismo. No entanto, na iminência de ser beijada, a mulher percebe que ele segura uma garrafa de cerveja muito próxima ao sofá. Temendo que ele derrame

a bebida sobre o valioso móvel, ela o interrompe com um balde de água fria: “Lester, você vai derramar cerveja no sofá”. O tema **Flash Back** acompanha o pequeno arco da tentativa de Lester, parando imediatamente antes de Carolyn pronunciar a frase acima. Musicalmente, a falta de sintonia entre os dois, nesta seqüência, é enfatizada pelo arpejo parcial da subdominante sobre uma harmonia de tônica. A frase de Carolyn marca, também, o início de um outro arco, que mostra a frustração e indignação de Lester. O incidente do sofá, portanto, revela que a distância entre os dois continua aumentando.

Na última parte do filme, assistimos a uma bela montagem que revela, mais uma vez, um forte caráter lírico. Logo após a morte de Lester, vê-se uma sucessão de imagens de vários momentos marcantes de sua vida, momentos estes comentados com nostalgia pelo personagem. Lester se recorda de Carolyn e Jane – quando estas eram mais felizes – e de pequenos detalhes – de grande significação – que marcaram seus anos de juventude. A estas imagens, se alternam seqüências dos fatos recém ocorridos – logo após o assassinato de Lester –, dos pontos de vista dos vários personagens que o circundam: Jane, Ricky, Ângela, Carolyn e o Coronel Fitts. Durante a montagem, dois temas são ouvidos: **Beauty** e **Feliz**. Desta forma, neste arco final Newman retrata dois sentimentos estreitamente ligados: o encantamento diante da beleza e a felicidade. Estes sentimentos, em diferentes intensidades, se fazem presentes em particular nas vidas de Ricky e Lester. O jovem busca a beleza intrínseca das pequenas coisas, geralmente desdenhada pela maior parte dos seres humanos. Esta fixação também lhe supre de forças para suportar a doentia e excessiva rigidez de seu pai. Por seu lado, Lester experimenta algo como um renascimento das cinzas, fato disparado pelo encontro com Angela. A beleza da jovem reacende seu desejo de felicidade, de união com a tão buscada plenitude. Além disso, o jeito autêntico e espontâneo de Ricky funciona como exemplo para o ímpeto de Lester por liberdade do regime castrador de seu trabalho e da atitude dominadora de Carolyn. Neste sentido, até o consumo de maconha assume uma importância,

além de servir como um elo de ligação entre os dois personagens. Após um período de deslumbramento, Lester diminui o interesse por Angela, mas sua forma de olhar a vida muda definitivamente, principalmente ao se dar conta, minutos antes de sua morte, de que ele, na verdade, sempre fora uma pessoa feliz. Êxtase diante do encanto das coisas e intensa busca pela felicidade. No arco final do filme, que também conclui o arco principal, estes dois aspectos se mesclam. Imagem e música deixam isso bem evidente. Ao encontrar Lester morto sobre a bancada da cozinha, Ricky consegue perceber o que se oculta por trás da aparente tragédia da cena. Com um sorriso nos lábios, ele demonstra compreender que Lester, afinal, recuperou aquilo que vinha perseguindo nos últimos dias, com todas as suas forças: beleza e felicidade.

Também no filme *Estrada Para Perdição*, a música ajuda a sublinhar os arcos dramáticos. De modo semelhante ao que ocorre na estória de Andrew, a música assinala um grande arco na vida de Michael e seu pai. O tema **Rock Island** age como delimitador deste arco, uma vez que ele é ouvido pela primeira vez na abertura do filme, quando Michael inicia sua narrativa sobre suas últimas semanas com o pai, e segue, re-exposto ou citado no interior de outros temas, até sua última aparição, na seqüência da morte de Sullivan. Após isso, a voz narrativa de Michael volta a ser ouvida, e o tema **Michael Jr** assume o restante do filme.

Na primeira parte do drama, até o momento em que Michael testemunha uma execução, percebe-se uma intensificação gradual da tensão emocional. Esta primeira parte, que funciona como um arco maior contendo outros menores, é fortemente marcada pelas quatro aparições do tema **Rock Island**, em versões diferentes, adaptadas aos pequenos arcos que constroem a tensão crescente. Com efeito, as cenas que se sucedem mostram Michael em atitudes e experiências cada vez mais carregadas de tensão. Na seqüência de abertura, o tema é mais solto e leve, movimentado por uma seção rítmica formada, ao que tudo indica, por bouzoukis e percussões leves. Michael percorre parte da cidade

com sua bicicleta. No caminho, faz uma parada em um pequeno comércio, onde furta tabaco para cachimbo. Chegando à sua casa, é surpreendido por Peter, o irmão mais novo, que o ataca com bolas de neve. Michael finge ser atingido e cai na neve. Mais tarde, em casa, observando o pai em seu quarto, nota que ele retira do colete uma pistola e a coloca sobre a cama. Na seqüência, a família se dirige a um velório, onde Michael, ao lado do pai e de joelhos junto ao caixão, se estica para olhar o defunto. No dia seguinte, Michael fica pensativo na escola e, ao retornar, pára por alguns segundos diante da garagem de sua casa. Sua mente trama algo. Em todas estas passagens, pode-se ouvir o tema **Rock Island**, aparecendo de formas mais sutis. Conectando estas várias partes, esta música ajuda a estabelecer a linha dramática que culmina com a seqüência da execução de McGovern. Este clímax marca o fim de um arco dramático médio, aquele que foi acompanhado, em sua maior parte, por **Rock Island**, e dá início a outro arco ainda mais intenso: a seqüência de mortes desencadeada pela atitude de Michael, que o fez testemunha de uma execução.

Connor, o filho preterido de Rooney e o assassino de McGovern, age por instinto. Procurando evitar que o crime que cometera no dia anterior se tornasse público, ele engendra um plano demoníaco. Tentando se livrar de Sullivan – ao mesmo tempo em que procura mantê-lo afastado de sua residência –, lhe prepara uma cilada, enviando-o para uma missão da qual, esperava, Sullivan não voltaria com vida. O tema **Assassinato** tem início quando Sullivan descobre que havia sido enviado para a morte. Simultaneamente, ele também percebe que sua família corre perigo. Neste ínterim, Connor chega à casa de Sullivan com o fito de eliminar Michael. Porém, comete um terrível engano ao confundir Peter com Michael. Além disso, também se vê obrigado a executar a mãe dos garotos, já que esta se encontrava com o filho mais novo quando da sua chegada. Connor foge, sem perceber que fora visto por Michael, que chega a ouvir os tiros. Em seguida, é a vez de Sullivan chegar à sua casa e descobrir a tragédia recente. Após recompor-se, sai de casa com Michael, determinado a não mais

retornar e a vingar a morte da esposa e filho. Sullivan se dirige à casa de um dos braços direitos de Rooney, o qual tenta comprá-lo. Tentando descobrir o paradeiro de Connor, sem sucesso, Sullivan termina por executar o homem. Esta longa seqüência de mortes, carregada de grande intensidade psicológica e com quase oito minutos, é acompanhada pela composição **Assassinato**. Apesar de mostrar certo ritmo em algumas partes, a movimentação das imagens não encontra um correspondente do lado da música. Ao contrário, **Assassinato** ressalta principalmente o interior dos personagens: o instinto animalesco de Connor, visando, acima de tudo, sua segurança e também seu medo de fracassar (o que, aliás, acaba acontecendo); o susto e o desespero de Annie ao ver seu assassino; a duríssima experiência de Michael que, após ouvir os tiros, vê Connor saindo de sua casa e encontra mãe e irmão mortos; o mesmo horror vivido por Sullivan, ao descobrir a tragédia, além de seu sentimento de culpa e do ódio gerado pela morte de sua esposa e filho; o desejo de vingança, que o leva a ameaçar um de seus antigos colegas; o pavor deste homem, que é morto logo a seguir e, por fim, a grande ira nascida em Rooney, ao encontrar Connor e saber deste o que acontecera, o que leva também o velho líder a desaprovar, amaldiçoar e, finalmente, perdoar o filho atrapalhado. Estas seqüências, que parecem não ter fim, formam um arco de extrema carga psicológica. Newman percebe o poder destas imagens, reforçadas até mesmo pela escuridão da noite em que ocorrem. Este arco inteiro, portanto, toma a aparência de um horrível pesadelo, cuja trilha musical, representada pelo tema **Assassinato**, é um poderoso ingrediente.

Dois outros arcos subsidiários, que têm seu ritmo visual corroborado pela música, merecem citação. Em ambos, Newman inseriu o motivo de **Rock Island**. O primeiro deles ocorre quando Maguire arma uma cilada para Sullivan, usando o contador Rance como isca. O arco tem início com a chegada de Michael e Sullivan ao local onde se encontra o contador. Ao avistar Sullivan, pela janela, no interior da suíte de Rance, Maguire corre para matá-lo. Nesta seqüência, o tema **Tocaia** assinala a pressa dos personagens. Após o embate entre os dois

matadores, Sullivan consegue fugir com o filho, tendo sido ferido mas também alvejado seu perseguidor. No duelo, Rance é morto. O final deste arco ocorre com a chegada de Sullivan e Michael ao chalé de um casal, numa periferia rural. O segundo arco, já próximo ao final do filme, mostra a marcha resoluta de Sullivan ao encontro de Connor para vingar a morte de sua esposa e filho. Sullivan chega ao hotel onde Connor se esconde e o executa. O tema **Acerto de Contas**, que só é ouvido uma única vez em todo o filme, traz, de forma quase imperceptível, o motivo de **Rock Island**. Esta participação musical revela vários significados. Num primeiro exame, a música sublinha a tensão crescente causada por uma pena de morte que está prestes a ser cumprida. Com todas as portas abertas, Sullivan dirige-se à suíte de Connor na certeza de que o matará. Num nível mais profundo, e considerando que **Acerto de Contas** contém uma breve citação de **Rock Island**, a música que acompanha esta seqüência poderia assinalar o fim de uma árdua luta pela vida e pela liberdade, valores estes alimentados com esperança pelo jovem Michael. É como se, com este tema, Newman quisesse sugerir uma despedida de todo o pesadelo vivido por Sullivan e seu filho (embora os fatos seguintes reservem uma surpresa para os espectadores). Por conseguinte, o compositor consegue delimitar o final de dois arcos diferentes com uma só inserção musical.

É interessante verificar que, em certos casos em que os contextos dramáticos apresentam semelhanças – por envolverem os mesmos personagens ou personagens diferentes na mesma situação – alguns destes pequenos arcos recebem o mesmo tratamento musical. Antes, porém, de passar a estes casos, vale lembrar que, em dois dos três filmes analisados – *Um Sonho de Liberdade* e *Estrada para Perdição* –, os exemplos escolhidos contém o piano no estilo característico de Thomas Newman.

Em *Um Sonho de Liberdade*, pode-se destacar as seqüências das liberdades condicionais de Brooks e, posteriormente, de Red. Já foi observada

anteriormente a grande semelhança entre estes dois arcos. Com efeito, o ambiente emocional geral é o mesmo, já que revela as sensações quase idênticas vividas pelos dois personagens. Conforme narrado por Red, a única diferença se encontra numa promessa que ele havia feito a Andrew, ou seja, procurar um presente deixado pelo amigo em determinada localidade rural. Este fator novo leva a uma diferenciação, quando Newman desenvolve o tema numa direção mais otimista. Já em *Beleza Americana*, os momentos de êxtase de Lester diante da beleza e sedução de Angela recebem o suporte de **Transe, Sonho e Fantasia**, composições formadas de ritmos, timbres e texturas sobrepostos com um resultado que desafia conceitos tradicionais da música. A combinação de elementos sonoros, de maneira aparentemente caótica, sugere uma desordem correspondente no interior de Lester. Em *Estrada para Perdição*, devido ao fato da estória se desenrolar quase sempre em novos lugares, o que impossibilita, até certo ponto, a existência de arcos dramáticos muito semelhantes, não se observa propriamente tratamentos musicais semelhantes para arcos dramáticos semelhantes. Ocorre que o desenrolar dos fatos traz sempre uma surpresa nas vidas de Sullivan e Michael. Mesmo assim, é possível assinalarmos dois momentos que apresentam algumas similaridades, tanto em termos de expectativas dos protagonistas quanto em termos de localização. A breve estadia de Michael e seu pai com o casal de fazendeiros – onde são ajudados após o ferimento de Sullivan – sugere a idéia de um reinício como uma pequena, porém feliz família, longe de toda a loucura de uma vida a serviço de mafiosos. Esta idéia parece encontrar eco num diálogo entre Sullivan e a mulher da casa. Nesta seqüência, a senhora faz elogios a Michael e revela que ela e seu marido não puderam ter filhos. Na última seqüência do filme, após a morte de Sullivan, Michael retorna para junto do casal de fazendeiros, e tudo leva a crer que a idéia de uma nova família se tornará realidade. Nos dois arcos, ouve-se o tema **Michael Jr**, cujo caráter amigável e apaziguador contrasta perfeitamente com a tensão presente na maior parte do filme.

Entre os arcos subsidiários não acompanhados de música, alguns merecem citação. As três audiências de Red com a comissão de liberdade condicional, em *Um Sonho de Liberdade*, são acompanhadas apenas pelos ruídos de uma pesada grade se fechando e as falas dos atores. A edição sem música privilegia o realismo da seqüência, fazendo o espectador colocar-se no lugar de Red, que se encontra sob forte ansiedade com relação ao veredicto da comissão. No mesmo filme, existem outros momentos de elevada tensão emocional que acontecem sem música:

- A revista na cela de Andrew. O suspense aqui acaba com as palavras do chefe da guarda ao diretor do presídio: “tudo limpo”;
- O diálogo entre o diretor e Andrew – logo após este ter ouvido o depoimento do jovem Tommy, o qual torna clara a sua inocência. Este é um dos momentos climáticos do filme, já que revela, finalmente, que Andrew não assassinou sua esposa e, portanto, vem sofrendo uma tremenda injustiça;
- A seqüência em que Red encontra o misterioso presente deixado por Andrew e lê a carta do ex-companheiro de prisão. Este fato causa uma profunda reviravolta dentro de Red. Ele cai em si, percebendo o quanto havia sido descrente e pessimista em relação aos sonhos de Andrew por vida em liberdade.

A seqüência em que Andrew é ameaçado de ser atirado do alto de uma construção pelo chefe da guarda representa um exemplo à parte. Iniciado sem música, este arco possui uma forte tensão que depois se dissolve. Os fatos visíveis já trazem em si uma atmosfera atormentada, o que dispensa a presença de música. Além disso, este silêncio é uma conveniente preparação para a entrada do tema Andrew, inserindo uma atmosfera de tranquilidade, ao final deste arco.

No filme *Beleza Americana*, algumas das seqüências com diálogo ocorrem sem música. Algumas vezes, os personagens conversam enquanto ouvem música, mas noutras vezes, a ausência total de música – diegética e não diegética – ajuda a audiência a focar-se mais nas idéias comunicadas entre estes personagens, quase como se fossem colocados diante deles. Num destes arcos, Ricky, pela primeira vez, se dirige a Jane para falar-lhe, no colégio. Antes dele se aproximar, Jane e Angela percebem sua chegada, quando a segunda passa a narrar fatos estranhos ocorridos com o jovem, os quais levantaram suspeitas sobre sua sanidade mental. Quando Ricky chega até as duas e se apresenta a Jane, esta comenta sobre o incidente da noite anterior, quando ele a filmara. Sem prestar atenção a Angela, Ricky troca umas palavras com Jane depois se afasta. Percebendo seu descaso, Angela comenta que ele realmente tem algo estranho, pois “nem ao menos olhou para mim”. Este pequeno arco revela o primeiro instante em que Jane percebe, levemente, algo especial no Jovem. “Ele é tão confiante”, comenta ela. Adiante, outros diálogos relevantes que acontecem sem música:

- Lester está diante de seu chefe, pedindo demissão através de uma carta com tom profundamente irreverente. De forma inteligente, ele chantageia o chefe e a empresa, conseguindo dinheiro para reiniciar sua vida em novo estilo;
- Na discussão entre Carolyn e Jane, quando esta é esbofeteada, a mãe faz um doloroso desabafo: “Você não pode contar com alguém, a não ser com você mesma”;
- A conversa entre Fitts e Ricky, no carro, quando o primeiro faz um comentário de desprezo a respeito dos vizinhos homossexuais. Inicialmente, Ricky, que estivera distraído com seu caderno, comenta que eles – os vizinhos – não têm nada do que se envergonhar. Ao ouvir de seu pai uma contestação, Ricky percebe seu deslize e retifica suas palavras,

concordando com o pai, dissimuladamente, a respeito de sua grande aversão pelos homossexuais.

De forma similar, *Estrada para Perdição* contém momentos que não são acompanhados de música. Num destes momentos, Maguire encontra, pela primeira vez, Sullivan, numa lanchonete. Esta seqüência, que suscita grandes expectativas, ocorre sem música, até o momento em que Sullivan, desconfiando das intenções de Maguire, se retira, disfarçadamente para o toalete, com intenção de escapar despercebido. Outras ocorrências do tipo:

- A conversa entre Michael e seu pai, a respeito de Peter, onde Sullivan é surpreendido pela própria constatação do fato de ter mais afeto pelo filho mais novo. Tendo que reconhecer isto perante Michael, ele se sente um pouco envergonhado. A ausência de música, nesta seqüência, parece deixar Sullivan totalmente vulnerável;
- O momento de confronto em Sullivan vai ter com Rooney durante uma missa. Chamando-o para conversar no subsolo da igreja – onde apenas se ouve, bem distante, o som da música vinda da missa, acima deles –, os dois dialogam a respeito da trama de Connor, envolvendo desvio de dinheiro, e das possibilidades de se fazer justiça com relação ao filho de Ronney. O impasse da situação acaba por levar Sullivan às últimas conseqüências. Sem ver outra saída para chegar até Connor, ele decide eliminar Ronney e seus comparsas;
- Por último a seqüência da tocaia a Sullivan. De forma inesperada, sem qualquer aviso – incluindo da parte da trilha musical – Sullivan é alvejado por Maguire que se encontrava à espera no interior da casa. A seqüência, muito bem planejada, mostra Sullivan de um ponto de vista exterior à casa, através da vidraça de uma janela, de onde ele observa Michael brincando com um cachorro na praia. Esta dupla imagem – Sullivan por trás da janela

que reflete Michael na praia – poderia muito bem sugerir a aproximação de um final feliz, se não fosse pelo sensível incômodo causado pela falta de música. Assim, sem que haja muito tempo para se pensar no que vai acontecer em seguida, o sereno barulho do mar é interrompido pelos sons dos tiros.

Vale ainda observar que, em todos estes pequenos arcos, a opção pelo silêncio musical serviu a dois propósitos: já que a saída de música – assim como sua entrada – tende a funcionar como fator atrativo extra da atenção, este procedimento realçou a tensão envolvida nos fatos mostrados – cada qual com suas particularidades – e proporcionou uma benéfica alternância entre seqüências com música e seqüências sem música.

### **3.1.2 Simplicidade e Força do Discurso Musical**

Consenso entre os compositores para filmes, a economia nas idéias é um dos fatores mais importantes para que a música exerça, de maneira apropriada, sua função dentro do áudio-visual. A explicação para isto, conforme mencionado no capítulo 1, tem relação com a *audição sensorial*. Além da economia, a extensão reduzida de tais idéias atua favoravelmente em duas dimensões: facilita sobremaneira o seu emprego em forma de variações em outras seqüências e possibilita uma melhor adaptação da música às estruturas dramáticas menores. Desta forma, a música se torna, através da reiteração do mesmo tema, um poderoso agente de aglutinação e coerência entre as várias partes do filme.

Por outro lado, também é conhecido dos estudiosos de música o grande apelo emocional da melodia.

Em Newman, pode-se observar a presença dos dois aspectos acima. Simplicidade e apelo emocional são obtidos em graus variáveis, dependendo do que é solicitado dentro de cada contexto específico. Quando se ouve sua música, percebe-se de imediato uma grande habilidade para criar motivos de poucas notas porém, ao mesmo tempo, de grande força dramática, como veremos adiante.

Em *Um Sonho de Liberdade*, Newman lança mão do recurso melódico em mais de uma ocasião. Dos três filmes analisados, é o que possui maior número de temas, grande parte dos quais com reduzida extensão. **Noite Trágica**, o primeiro tema usado no filme, tem apenas quatro notas. Ele marca o episódio do julgamento e condenação de Andrew. O mesmo motivo reaparece mais duas vezes: no momento em que Andrew está dando início ao seu plano de fuga e na própria fuga. Nestas duas ocasiões, o tema estabelece uma conexão entre a situação atual do protagonista e o julgamento que levou a esta situação. O *ostinato* que dá início a **Shawshank** é outro exemplo. Embora servindo de base para um tema mais elaborado, na voz superior, esta figura tem apenas quatro notas que atuam como uma marcha grave e pesada, transmitindo a idéia de um imenso poder, materializado pelas grossas paredes da prisão. A inserção deste motivo é marcante na seqüência da fuga de Andrew, onde o mesmo padrão rítmico se mantém, porém as notas são posteriormente alteradas, introduzindo o novo tema **Liberdade**. Desta forma, Newman cria uma direta relação entre dois fatos primordiais da narrativa: a chegada de Andrew à prisão e sua partida. Outro exemplo, o tema **Martelo** é baseado em apenas três notas. Este diminuto motivo lembra as batidas repetitivas da ferramenta e também sublinha a inabalável perseverança de Andrew ao escrever cartas para o Congresso, solicitando verbas para estruturar a biblioteca da prisão. Apenas três notas compõem o motivo de **O Plano**, que insere um elemento de mistério e indefinição, através da justaposição dos terceiros graus menor e maior. Este motivo é ouvido em ocasiões nas quais Andrew age em prol de seu objetivo de escapar de Shawshank. Em **Aprendiz**, Newman nos dá uma demonstração de sua genialidade musical aplicada à

narrativa fílmica. O motivo, de seis notas, é apresentado inicialmente em mínimas. A partir de então, o mesmo padrão é repetido, com figuras cada vez mais curtas, pela clarineta. Este desenvolvimento mostra uma clara relação com o processo ensino-aprendizagem ao qual Andrew submete o jovem Tommy. **Caçada** é um tema que, embora empregando sete notas, dá a impressão de ser bem curto, em parte devido ao andamento rápido da música. Num estilo semelhante à dança folclórica *jig*, este tema está de acordo com a atmosfera rural onde se encontra o presídio.

A economia de idéias pode ser observada em dois sentidos no caso de *Beleza Americana*. Inicialmente, o filme apresenta um tempo total de música original relativamente pequeno, o que se deve, em parte, ao fato de terem sido incluídas nada menos que dezessete canções (música não original). Esta decisão, provavelmente, se deu em virtude de questões de ordem orçamentária, já comentadas no capítulo 1. De uma forma ou de outra, esta escolha acarreta, ainda, um reduzido número de temas. Por último, deve-se mencionar a pequena extensão das idéias compostas por Newman. Com exceção de **Beauty** e **(Des)encontros**, as composições, em realidade, sequer possuem um tema melódico claramente identificável. Em parte, isto foi possível em virtude do tipo de escrita empregada para dois dos instrumentos mais presentes na trilha musical: o xilofone e o vibrafone. Arpejos diversos que se misturam com *ostinatos*, além das constantes variações no número de vozes, tudo isso tendo ao fundo ainda uma base de percussões, resultaram em uma trilha musical no mínimo original. De fato, ao invés de basear sua música em temas, como ocorreu, por exemplo, em *Um Sonho de Liberdade*, Newman criou alguns “ambientes tonais” marcados sobretudo por xilofone, vibrafone e piano, além de algumas percussões – escolha curiosa – da cultura oriental: tabla, darbuka e tigelas tibetanas.

A primeira intervenção de Newman no filme, **Lester**, é uma idéia extremamente simples, centrada nos graus primeiro, quinto e sexto, onde os dois

últimos se alternam num movimento de “vai-e-vem”, que não leva a lugar algum. O motivo se encaixa perfeitamente na vida de Lester: repetição, tédio, falta de perspectivas. Um ciclo vicioso sem fim. A movimentação das percussões, reforçada pelo uso de outras notas no acompanhamento, atenua, até certo ponto, a apatia visível do dia-a-dia deste protagonista. Em outro momento, quando Lester tem a visão de Angela – absurdamente deitada no teto em algo que se assemelha a um colchão de pétalas de rosa –, Newman emprega um desenho melódico cujo aspecto mais notável, talvez, seja a presença dos graus sétimo e quarto aumentado. Em **Sonho**, esta combinação favorece o ambiente onírico da seqüência. O diminuto motivo de **Col.Fitts** está associado à personalidade maníaca do pai de Ricky. Mais uma vez, apenas duas notas se alternam, transmitindo a monotonia de um sistema familiar fechado em valores há muito obsoletos. Alguns efeitos sublinham, de forma que beira o bizarro, a excentricidade deste lar. Vale lembrar a sutil desafinação do mi bemol (segundo tempo do primeiro compasso), que corrobora a presença de uma anomalia na personalidade do Coronel Fitts, mais precisamente, sua homossexualidade não assumida. O tema **Mudanças** parece basear-se no mesmo ambiente tonal de **Lester**. Porém, aqui Newman cria uma maior articulação de fragmentos melódicos, o que ilustra uma efervescência emocional no interior do casal Lester/Carolyn. Ambos começam a questionar de forma mais veemente suas vidas, o que acaba por levá-los a decisões radicais. Noutro momento, a intervenção **Flash Back** acompanha Lester em sua tentativa de reconquistar a esposa. As notas longas e suaves, que fornecem a base para o motivo de cinco notas, num mesmo tempo estabelecem uma atmosfera mais romântica e envolvem os personagens em memórias de seu passado amoroso. A seqüência se reveste de um humor que permanece contido, até o instante em que a inesperada advertência de Carolyn – sobre o risco de o marido derramar cerveja no sofá de seda italiana – põe abaixo a investida de Lester. Para algumas seqüências nas quais Lester, fortemente atraído por Angela, é levado por devaneios apaixonados, Newman cria *momentos sonoros* dificilmente

classificáveis dentro das convenções musicais. Este é o caso de **Transe** e **Fantasia**. Aqui, definitivamente, quase não se pode falar de motivos melódicos, muito menos de temas. O que se ouve é uma sucessão de fragmentos rítmicos – às vezes, polirrítmicos – executados por timbres tão exóticos como tigelas tibetanas, tablas, banjos e outros instrumentos de corda precariamente afinados, baixo em *glissando*, além de vários ruídos que lembram respiração e suspiros. O resultado, certamente, evoca o caos emocional de Lester diante das visões de extremo apelo sensual. Uma outra idéia, **Beauty**, é inteiramente construída sobre quatro notas, o que lhe dá certa consistência, quase o status de tema. Porém as variações na métrica e na ordem das quatro notas dificultam tal classificação. Newman foi especialmente feliz ao conceber esta composição, já que ela acompanha com perfeição o profundo lirismo da seqüência na qual Ricky mostra para Jane um vídeo de um saco plástico rodopiando ao vento. Nesta altura, duas observações merecem ser feitas. Os movimentos do objeto, ora circulares, ora de sobe e desce, constituem um verdadeiro balé para os olhos, e a música de Newman é a música deste balé. Além disso, ao mesmo tempo em que percebe a beleza desta visão, Ricky parece personificar aquele objeto, deixando-se levar pelas ventanias do tempo, solto, sem resistência, celebrando a vida em profundo transe de sagrada contemplação, atitude esta que encontra ressonância na aparente aleatoriedade na ordem das quatro notas do motivo de Beauty, o que completa a força deste tema. Uma última composição, igualmente simples, é **Feliz**, baseada em apenas dois acordes – primeiro grau e segundo maior. Em sua terceira aparição, estes acordes fornecem a base para um tema ao piano. Esta composição surge, pela primeira vez, quando Lester é deixado só, na cozinha, após um diálogo com Angela. Este é o momento em que ele constata que, em realidade, apesar das aparências, sempre tivera motivos para se dar por feliz. O contentamento em seu rosto é perfeitamente assinalado pelos acordes suaves com notas longas. O tema segue até o instante em que se vê o cano de uma pistola se aproximando de sua nuca. A câmera gira, então, para a esquerda,

deixando Lester fora de quadro. E, no silêncio, ouve-se apenas o tiro, enquanto o sangue jorra na parede de azulejos.

*Estrada para Perdição* reafirma a capacidade de Newman de expressar de forma simples mas decidida os meandros do enredo, valorizando, com o apoio de sua música, a articulação fílmica. Logo no início da história, um motivo de apenas quatro notas chama a atenção. **Rock Island** é apresentado, primeiramente, em andamento bastante lento e *rubato*. A entrada do ritmo binário composto dá impulso à seqüência em que Michael percorre a cidade com sua bicicleta. O mesmo motivo será introduzido em outros momentos do filme, como parte de outros temas. Na segunda parte de **Rock Island**, Newman encontra espaço para desenvolver a idéia inicial, já que a seqüência é relativamente longa, e não requer muita atenção do espectador. O tema **Assassinato**, que se baseia em um trítone, no aspecto direcional revela certo parentesco com **Rock Island**, porém empregando variações rítmicas. Newman parece inspirar-se no desenho melódico deste último para conceber um tema de grande intensidade dramática, adequado à seqüência dos três assassinatos. A longa duração desta seqüência – que beira os oito minutos – mais uma vez permite a intercalação do tema com pedais, texturas e efeitos dissonantes, os quais, por sua vez, dão suporte à crueldade das imagens.

Outro exemplo de derivação temática ocorre em **Chicago**. Nesta passagem, que mostra a viagem de Michael e seu pai até Chicago, a música apresenta um caráter geral mais leve, em relação a **Rock Island**, já que o modo passa para maior, o andamento é mais ameno e o ritmo incorpora notas mais longas. Este procedimento se mostrou adequado, considerando o momento de relativo alívio experimentado por pai e filho, após as recentes fatalidades. Vale também observar que a melodia, em **Chicago**, se dirige, de modo conveniente, ao quinto grau da escala, uma posição neutra que, ao mesmo tempo, parece querer sugerir outros horizontes e possibilidades no rumo dos acontecimentos.

Outra interessante citação de **Rock Island** pode ser observada em **Maguire**, o tema que acompanha a apresentação do maníaco matador profissional. Cuidadosamente disfarçado, o motivo das quatro notas é executado por bouzoukis desafinados, partindo do terceiro grau e seguindo aproximadamente a escala diminuta. Nesta engenhosa participação, Newman consegue dois efeitos: estabelece a conexão entre o assassino e aqueles que o contrataram – já que **Rock Island** foi apresentado inicialmente com instrumentação típica da cultura irlandesa – e revela um pouco da mentalidade doentia de Maguire, através das notas desafinadas dos bouzoukis.

Como visto anteriormente, **Dinheiro Sujo** também insere, de modo quase imperceptível, o motivo inicial de **Rock Island** (vide compasso 7). A trama, nas seqüências de Michael aprendendo a dirigir e dos assaltos a banco, tem conexão com a máfia irlandesa e a música ajuda a lembrar este fato.

O motivo de **Rock Island** reaparece ainda em **Tocaia**, embora, neste caso, o motivo assuma a forma de uma tríade diminuta, finalizando com o quarto grau (uma vez mais, vide compasso 7). Nesta seqüência, Maguire age no sentido de realizar o trabalho para o qual os chefes da máfia o contrataram: executar Sullivan e Michael.

Além destes, destaca-se em *Estrada para Perdição* um outro tema inteiramente independente dos anteriores. Com grande impacto emocional, embora extremamente simples, **Michael Jr** é executado primeiramente ao piano no conhecido estilo intimista de Newman. Adiante, ele passa às cordas, o que lhe confere uma maior grandiosidade, estimulando no espectador um ponto de vista mais distante.

Nesta seção, foi possível considerar alguns exemplos onde Newman consegue combinar a simplicidade com a força dramática no discurso musical. As

melodias analisadas possuem um forte apelo emocional. Esta força se mostra capaz de induzir o espectador a um mergulho em seu universo particular de sentimentos e valores, o que é um dos poderes do drama. Por outro lado, a opção por idéias curtas, vale lembrar, facilita o processo de conexão das várias partes do filme através dos recursos de repetição, variação e derivação temáticos, além de favorecer a audição sensorial, em detrimento da intelectual. Este delicado mecanismo permite que o componente visual acolha mais facilmente o espectador, levando-o a incorporar, de forma muito aproximada, os sentimentos e valores dos protagonistas, o que aumenta as possibilidades de compreensão e identificação com a estória. Este esquema é um dos pressupostos básicos de toda construção dramática, sendo um requisito fundamental para que uma produção áudio-visual seja bem sucedida.

### **3.1.3 Seqüências Longas**

Até aqui, verificamos o acompanhamento, pela parte da música, dos arcos dramáticos dos filmes e a força emocional que pode resultar do emprego de motivos e temas simples, o que também ajuda a realizar a necessária conexão das várias partes da produção áudio-visual. Com respeito à melodia, passaremos agora a considerar de que forma Newman aborda as seqüências mais longas, isto é, aquelas que permitem um maior desenvolvimento dos temas, bem como a agregação de outros elementos musicais. Também o uso de temas mais extensos, naturalmente, se torna mais viável com seqüências de maior duração. A partir de tais considerações, será possível vislumbrar alguns dos aspectos que direcionaram suas escolhas e o grau de acerto resultante.

De maneira geral, pode-se dizer que seqüências mais longas tendem a incluir fatos de menor relevância para a compreensão da narrativa. Em tais situações, Newman desenvolve mais os temas curtos, cria temas mais extensos

ou ainda elabora composições no formato ABA. Vale, ainda, acrescentar que algumas destas inserções musicais costumam se manter numa dinâmica suave, o que, por um lado, deixa espaço para os diálogos, quando eles acontecem, e impede, por outro, que a música interfira demasiadamente no consciente do público.

Nos três filmes analisados, podemos detectar alguns temas cujas seqüências se encaixam nestes moldes. **Cela**, **Andrew** e **Brooks**, em *Um Sonho de Liberdade*; **Lester**, **(Des)encontros** e **Beauty**, em *Beleza Americana*; **Rock Island**, **Chicago**, **Dinheiro Sujo** e **Michael Jr.**, em *Estrada para Perdição*.

Todas estas seqüências, cujas durações se encontram praticamente na faixa entre 1 e 5 minutos, possibilitam não apenas a inserção de um tema, mas também algum desenvolvimento. Tomando, por exemplo, o tema **Brooks**, o mesmo aparece duas vezes em *Um Sonho de Liberdade*, cada qual com um final distinto. Com seu profundo sentido de desespero, esta melodia reforça o ambiente de desolação em que se encontra o ex-detento, em liberdade condicional. Ela parece apontar na direção de uma viagem, uma aventura, saltando do primeiro para o quinto grau. Entretanto, tende a retornar ao ponto de partida, o que condiz com o sentimento de aprisionamento predominante no interior do personagem, apesar de sua liberdade recém adquirida. Além disso, o tema oscila entre os modos maior e menor, aumentando seu caráter de indefinição. Em sua segunda aparição, acompanhando a liberdade condicional de Red, este tema é alongado, apontando para outras direções, enquanto o personagem sai à procura do misterioso presente deixado por Andrew. Desta forma, a música incorpora o espírito de Red que, saindo de um intenso dilema psicológico, muito semelhante ao vivido por Brooks em seus últimos dias, se entrega a uma aventura, movido pela amizade e pela promessa feita a Andrew, quando ambos estavam em Shawshank.

As seqüências que apresentam a infindável rotina da prisão de Shawshank são acompanhadas pelo tema **Cela**, composição que segue o formato ABA. Seu caráter circular, além de reforçar a mesmice na vida dos detentos, estabelece uma atmosfera de desespero e falta de horizontes. A quietude, envolta em pensamentos e sentimentos sombrios e reprimidos, a profunda angústia da vida em reclusão, a injustiça imposta de várias maneiras, tudo, enfim, conflui para a criação de um ambiente inóspito e insalubre. E é justamente este ambiente que favorece o surgimento de desequilíbrios e instabilidades freqüentes. Este fato é bem assinalado pela persistência da quinta diminuta em **Cela**.

Por último, o tema **Andrew** introduz uma aura mais otimista ao drama. Sua primeira aparição, na seqüência do mutirão no telhado do presídio, se mostra uma escolha acertada: esta é a primeira ocasião em que Andrew “age” dentro de Shawshank, revelando seu espírito generoso e positivo. A seqüência de notas ascendentes no início do tema combina com este espírito. Apesar de todos os maus tratos e injustiças, Andrew não se deixa abater e persevera em seu esforço de elevar um pouco a condição dentro do presídio. O tema surge apenas duas vezes durante o filme, e uma terceira, em grande estilo, no início dos créditos finais. Porém, conforme já citado, reaparece inserido em vários outros temas, constituindo, do lado musical, o principal elemento unificador do drama.

O filme *Beleza Americana* também possui seqüências longas acompanhadas de música. Em três destas seqüências, Newman emprega um tema completo, em formato ABA. **(Des)encontros** acompanha situações em que os protagonistas são confrontados com suas divergências e afinidades. Num destes arcos, Ricky grava em sua câmera uma discussão entre Lester e sua filha, após o jantar. O fato de não captar o som deixa Ricky sem pistas com relação às razões do conflito. Para o jovem, contudo, isto não parece ser o mais relevante, mas sim o ato de captar a beleza que o rodeia sob todas as formas. Ao mesmo tempo, **(Des)encontros** guarda estreita relação com sua mentalidade, que

contrasta com tantas incertezas e inseguranças presentes em sua vizinhança e em seu próprio lar. Pelo olhar do jovem, a vida revela-se sem véus, nítida e perfeitamente compreensível, tudo respirando beleza. A melancolia do tema, entretanto, denuncia um vazio que permanece não preenchido. O toque sereno do piano de Newman transmite a personalidade introspectiva e resignada de Ricky. Nas duas outras ocasiões em que o tema é usado, a mesma visão e clareza de propósitos se faz presente também entre outros personagens, ficando patente que as percepções mútuas estão mais maduras. No quarto de Jane, ela e Ricky estão deitados, conversando sobre o medo e outras questões da vida. O jovem acabara de deixar sua casa, tendo rompido definitivamente com seu pai e decidido a mudar de cidade. Na sala, Lester se aproxima de Angela, fortemente abalada por uma discussão com Jane, na qual aquela recebe o total apoio de Ricky. Chocada com as palavras do jovem a seu respeito – “você é totalmente ordinária, e sabe disso” – Angela é consolada por Lester. Este encontro entre os dois reacende em Lester seu desejo pela jovem. Carente de afeto e admiração, ela se entrega a Lester, que a deita junto ao sofá. Neste momento, entra o tema **(Des)encontros**, que acompanha, na seqüência, uma imagem de Ricky e Jane, deitados no quarto da garota. Quando retorna a cena de Lester com Angela, na sala, ele começa a abrir sua blusa e, quando se aproxima para beijá-la, ouve a frase bombástica “esta é minha primeira vez”. Angela acrescenta ainda que tem receio de que não seja tão boa na sua primeira experiência sexual. Com esta súbita revelação, Lester pára e também a música. Seu senso de afeto e responsabilidade fala mais alto que seu instinto sexual, e ele, percebendo imediatamente o que deve fazer, recua. A partir deste instante, a relação entre os dois assume as feições de uma amizade entre alguém mais velho e experiente e alguém mais jovem, que necessita de apoio e orientação. Logo depois, Carolyn chega em casa, o que marca nova inserção de **(Des)encontros**. Neste caso, o tema segue até o instante em que Angela pergunta a Lester como ele está. Nestas seqüências, **(Des)encontros** acentua as impressões dos personagens após as duras experiências recentes. Ricky rompeu definitivamente com o pai, tendo que deixar também sua mãe. Depois, vai ao

encontro de Jane, na casa da jovem, e a convida para fugir para Nova York. Diante da proposta, Angela se desentende com Jane e, ouvindo a opinião de Ricky sobre si própria, percebe o grande equívoco que cometera em sua vida, ao vender uma falsa imagem. Adiante, ela provoca em Lester uma sensação igualmente constrangedora, o que o leva a cair em si, reencontrando-se e percebendo o quanto fora feliz durante os anos de sua vida. Os acontecimentos acima, apesar de drásticos, ocorrem numa velocidade relativamente lenta, o que torna as seqüências mais extensas. Assim, **(Des)encontros** é uma solução que se revela adequada, tanto no aspecto dramático quanto na duração.

Em outras longas seqüências, o tema **Beauty**, é ouvido, agindo como uma moldura para a beleza das imagens. Numa primeira situação, tem-se a seqüência de Ricky e Jane assistindo ao vídeo do saco plástico ao vento, já considerada. Em outro momento, Ricky filma Jane se despindo à sua janela. Por fim, nas últimas seqüências do filme, vemos a bela montagem de velhas lembranças e imagens de fatos recém ocorridos, logo após a morte de Lester. Nesta última aparição, conforme já mencionado, **Beauty** inicia no instante em que Ricky e Jane encontram Lester morto na cozinha. O tema, então, é intercalado com **Feliz**. Vale notar também que, em duas destas três ocasiões, as falas partem de apenas um personagem, e seguem um ritmo lento, pausado, como que apenas trazendo ao mundo dos fenômenos as suas reflexões mais fugazes. Isto acontece na seqüência do vídeo, onde apenas Ricky se expressa, e na seqüência final do filme, onde se ouve apenas “os pensamentos” de Lester. Aqui, também, a duração de **Beauty** é o suficiente para acompanhar a inteira montagem.

No filme *Estrada para Perdição*, pode-se também observar longas seqüências com temas de maior duração ou mais desenvolvidos. A abertura do filme mostra, a partir de uma reconstituição de Michael, o ambiente em que ele viveu, juntamente com sua família. Ele percorre parte da cidade com sua bicicleta, vendendo jornais, chega em casa e é recebido pelo irmão Peter, mais jovem, com

bolas de neve. Nas seqüências que vêm depois, vê-se Michael estudando – visivelmente frustrado –, o jantar em família e outras imagens do seu cotidiano. Nesta parte, ouve-se o tema **Rock Island**, cujo estilo e instrumentação ajudam a estabelecer o ambiente tradicional irlandês. As pequenas inserções de fragmentos deste tema, nesta primeira parte – onde se vê Michael observando o pai retirando sua arma, no quarto, a família indo a um velório, Michael na sala de aula e, depois, em casa, diante da garagem –, parecem sugerir a expansão da abertura do filme (bem como do tema **Rock Island**) até estes pontos. De fato, poder-se-ia argumentar, a apresentação dos protagonistas só se completa quando fica conhecida a natureza do trabalho de Sullivan, o que não se torna patente até o encontro deste – juntamente com Connor – com McGovern, episódio em que este último é morto, diante dos olhos de Michael.

O tema **Chicago** acompanha uma seqüência que mostra a forçada decisão de Sullivan de abandonar para sempre o ambiente onde vivera com sua família. Estando Annie e Peter mortos, ele e Michael partem de sua pequena cidade, no meio da madrugada, e rumam à metrópole Chicago, aonde chegam com dia claro. Estes fatos encerram um aspecto curioso: fugindo da tragédia que os acometera nas últimas horas, eles deixam também, para trás, de certa maneira, a escuridão e chegam à luz, embora esta claridade acabe por não levar até onde Sullivan desejara inicialmente.

Na longa seqüência dos assaltos a bancos, a considerável movimentação e alternância de imagens encontram o necessário suporte da música. **Dinheiro Sujo** também acrescenta uma dose de determinação aos acontecimentos. A arriscada atitude de Sullivan, que recebe o apoio de Michael, se mostra como uma alternativa ousada, porém a única, para persuadir a Máfia a entregar o filho de Rooney. Portanto, deve ser posta em ação com força, confiança, coragem e, ao mesmo tempo, tranqüilidade. Além disso, as seqüências ainda contêm um leve toque jocoso, pois o próprio filho de Sullivan, com apenas

doze anos, se torna um cúmplice dos crimes. Todos estes atributos, de forma simultânea, se fazem presentes, não só nas imagens, mas também na contrapartida musical: tonalidade maior, ritmo acentuado, marcado pela caixa, cordas em fortíssimo e *stacatto*, metais e frases cheias de energia. Para acompanhar toda a seqüência, Newman usa *ritornellos* e variações do motivo, sempre mantendo o movimento coerente<sup>4</sup> com as imagens.

*Estrada para Perdição* apresenta um ambiente geral grave, mostrando imagens fortes de violência. Porém algumas longas seqüências são acompanhadas de um tema de grande serenidade, contrastando com a atmosfera principal. **Michael Jr** representa a esperança de Michael por um novo início de vida com seu pai. Embora, em sua última aparição – durante o retorno do garoto à fazenda cujos donos o acolheram e a seu pai – ele esteja órfão, a possibilidade de reinício se mostra factível nas pessoas que moram naquele lugar. Já foi comentado sobre um diálogo entre a mulher e Sullivan, o qual traz à tona o fato de ela e seu marido não terem podido ter filhos. As outras duas seqüências em que se ouve **Michael Jr** reiteram a questão da relação entre pai e filho. Nelas, observa-se a aproximação entre Sullivan e Michael, apontando para a possibilidade real de uma vida mais feliz.

Concluindo esta seção, pode-se dizer que as seqüências longas são, em sua maioria, abordadas com um ou mais dos recursos de andamento lento ou moderado, extensão e forma ABA, ainda que estas partes possuam duração reduzida.

### 3.1.4 Afetividade Musical

A história da música relata o surgimento de alguns procedimentos composicionais que, aos poucos, foram se vinculando a sentimentos, valores e

atitudes humanas. De fato, nota-se que, no âmbito de sua relação com o texto cantado e com as artes dramáticas, alguns recursos composicionais têm se firmado em suas várias dimensões (melódica, harmônica, rítmica, tímbrica, etc.) Sendo mais específico, a movimentação melódica (ascendente ou descendente), as estruturas harmônicas mais simples ou complexas e o caráter rítmico são apenas alguns dos aspectos que passaram a incorporar significados extra-musicais, reforçando a mensagem transmitida pelas palavras e gestos dos personagens. Por seu lado, Newman revela uma profunda compreensão dessas possibilidades e demonstra isso em seu trabalho para filmes. Em sua música, ele inclui, muitas vezes, tais procedimentos, porém indo além do meramente visível na tela. Com efeito, sua música freqüentemente faz uso de elementos afetivos para revelar o interior dos personagens. Em certas ocasiões, o predomínio da suavidade parece mesmo trazer à tona as mais leves indagações, conflitos, medos e ansiedades das profundezas dos protagonistas. Em outras, a densidade psicológica se faz presente por meio de complexas estruturas harmônicas. Nas seqüências mais longas, naturalmente, este potencial pode melhor ser aproveitado, ajudando a estabelecer vínculos com facetas do drama de uma forma subliminar, portanto, atingindo eficazmente o emocional do espectador. Neste sentido, embora de uma forma um tanto simplificada, é possível identificar algumas conexões mais evidentes entre temas musicais e situações dramáticas:

**Shawshank** – a aridez e poder do ambiente do presídio e seu administrador com o arpejo rude dos contrabaixos em seu implacável *ostinato*;

**Andrew** – o espírito libertário e otimista do personagem com o movimento ascendente e sereno do oboé;

**Brooks** – A incerteza e a prisão psicológica do ex-detento com a indefinição modal e o “caminhar em círculos” do tema;

**Rock Island** – O passeio de bicicleta e a ascendência familiar de Michael com o motivo rápido e repetitivo, com clara influência da cultura irlandesa;

**Chicago** – A viagem de carro e as novas expectativas com o movimento do primeiro ao quinto grau, chegando, depois, até o sétimo;

**Dinheiro Sujo** – A determinação de Sullivan e de seu filho e a grande movimentação dramática com o *ostinato* ascendente em caráter marcial e o tutti orquestral;

**Michael Jr.** – O espírito resignado do garoto e a admiração pelo pai com a serenidade e caráter solene do tema;

**(Des)encontros** – A constatação da falência das instituições e a resignação diante do vazio na relação familiar com o uso do modo menor descendente e o andamento lento;

**Beauty** – O êxtase diante da simplicidade e beleza e o sentimento de liberdade com o sereno e cativante movimento das quatro notas e a ausência de métricas rígidas.

As relações acima são apenas algumas dentre as possíveis. Após tomar contato com a capacidade criativa e a consciência fílmica de Newman, não é exagero supor que tais relações, além de outras, tenham sido vislumbradas e deliberadamente estimuladas pela sua música.

## **3.2 Aspectos Globais**

Mudando para um ponto de vista mais distanciado, pode-se observar a obra áudio-visual como um todo, ficando mais evidente o arco dramático principal. Desta perspectiva, a música adquire um significado mais abrangente, cooperando para a aglutinação do filme. Além disso, o caráter geral da trilha musical sugere a inteira atmosfera do drama, ajudando a criar as expectativas almeçadas pela produção. Outro ponto relevante com relação a um exame distanciado se refere ao jogo de contrastes e equilíbrios que este exame proporciona. Em todos estes casos, a música aparece como poderoso catalisador.

### **3.2.1 Componentes Musicais Aglutinadores**

Sabe-se que, dentre os papéis desempenhados pela música no áudio-visual, um dos principais é criar a necessária continuidade e unidade na obra. O encadeamento de tomadas isoladas, separadas por tempo e espaço, se torna aceitável, em grande parte, pela força aglutinadora que a música possui. De certa forma, o áudio-visual pressupõe uma relação intencional entre situações dramáticas e elementos musicais. Da mesma forma que, no drama, vários arcos pequenos são encadeados de maneira a compor um arco dramático principal com o qual mantêm certa relação, a trilha musical também se configura como uma coleção de pequenas composições – algumas re-expostas, outras variadas ou desenvolvidas e outras, ainda, aparecendo uma única vez – que, juntas, compõem uma grande suíte. Se, por razões didáticas, separarmos esta suíte para ser apenas ouvida, ela, idealmente, deve configurar-se como uma versão puramente musical do drama vivido pelos personagens. E, sendo o filme baseado num roteiro com uma mensagem principal por trás, este deve encontrar, na contrapartida musical, um apoio àquela mensagem. Portanto, nada mais natural que esta suíte apresentar-se como agente deste amálgama dramático.

Nas trilhas musicais de Newman, pode-se detectar três aspectos que claramente contribuem para a unidade e continuidade do filme.

### 3.2.1.1 Temas, Variações e Citações

O uso de temas é, certamente, um dos mais determinantes aspectos da trilha musical a contribuírem para a unidade da obra fílmica. Os temas agem como conexões entre as várias partes do drama, partes estas separadas no tempo e espaço. A simplicidade dos mesmos, por outro lado, permite que sejam mais facilmente catalogados na memória dos espectadores e de lá recuperados. E isto ocorre, muitas vezes, na esfera inconsciente. A sensação de familiaridade, diante de um tema que já se ouviu antes, atua de maneira tranqüilizadora sobre o público, afrouxando seu senso crítico e tornando o drama mais facilmente acreditável. Newman demonstra perfeita consciência deste processo e sua capacidade de explorar pequenas idéias melódicas é extraordinária.

Em *Um Sonho de Liberdade*, o tema **Andrew** original é ouvido apenas três vezes, porém o início do mesmo é citado das formas mais inusitadas na maior parte dos outros temas. Exemplificando, em **O Plano**, a citação de **Andrew** é genialmente disfarçada, assim como disfarçado é todo o planejamento da fuga. O motivo das três notas iniciais aparece logo no primeiro compasso, mas o segundo grau é substituído pela terça menor. Além de “mascarar” a presença de **Andrew**, este procedimento causa a justaposição das terças maior e menor, com a providencial ambigüidade correspondente. Em **Shawshank** ocorre outra inserção curiosa. Desta vez, a citação tem início no quarto grau da tonalidade, ao invés de iniciar no primeiro, como se deu originalmente. Andrew está dentro da prisão, mas seu espírito destoa deste universo.

*Beleza Americana* apresenta a realidade da vida urbana de forma franca, revelando a fragilidade das instituições e a valorização das aparências.

Uma única idéia musical se apresenta configurando um tema completo: **(Des)encontros**. Além disso, com exceção de **Beauty** e **Feliz**, para o restante do filme Newman trabalhou apenas com fragmentos melódicos de duas ou três notas – concentradas dentro do intervalo de uma terça –, às vezes quase imperceptíveis, em meio a muitos arpejos de xilofone, vibrafone e piano. Portanto, o aspecto melódico, em tais idéias, é praticamente ausente. Este fato parece sugerir que a música “não tem nada a dizer”, o que encontra eco na apatia dos protagonistas. Até mesmo a harmonia é estática. Só o movimento automatizado do dia-a-dia se reflete na repetição das células rítmicas. Por outro lado, a reiteração de idéias como **Lester**, **Beauty** e o próprio tema **(Des)encontros**, colabora para a unidade do filme. Além disso, em *Beleza Americana*, a instrumentação e caráter rítmico, conforme será mostrado mais adiante, constituem importantes elementos aglutinadores.

Em *Estrada para Perdição*, temos uma situação semelhante ao que se observou em *Um Sonho de Liberdade*. A presença das quatro notas iniciais de **Rock Island** em vários outros temas contribui para o filme alcançar a necessária unidade. Numa destas ocasiões, uma vez mais, Newman mostra sua capacidade musical aliada a uma profunda consciência dramática. De modo parecido com o que se observou em *Um Sonho de Liberdade* (entre os temas **Andrew** e **Shawshank**), o compositor inseriu no tema **Chicago** o motivo inicial de **Rock Island**, porém iniciando pelo quarto grau. Este recurso possibilita duas coisas: revela um afastamento de Sullivan em relação aos questionáveis princípios da máfia e permite que o tema alcance o quinto grau como destino final, o que condiz com o espírito de emancipação, presente na seqüência. Outro exemplo interessante ocorre em **Fugitivos**, onde Newman emprega novamente o motivo de **Rock Island**, porém agora invertido. Possivelmente este procedimento foi deliberado, servindo para realçar a intenção de Sullivan de desfazer todo o seu passado associado à máfia. Antes destas citações e logo após a abertura do

filme, conforme já observado, Newman rerepresentou o tema **Rock Island** três vezes seguidas.

Em uma parte da estória, Newman empregou um tema para acompanhar três seqüências distintas: **Fugitivos** faz uma conexão entre os momentos em que Sullivan e seu filho partem de Chicago e chegam a uma lanchonete na margem da estrada, estas duas seqüências separadas por outra que mostra a chegada de Maguire ao pequeno hotel onde os dois estiveram.

Tais exemplos revelam que o aspecto melódico, na música de Newman, consegue cumprir plenamente seu papel de unificador dentro da articulação fílmica.

### 3.2.1.2 Instrumentação

A escolha dos timbres é um passo fundamental para se conseguir uma trilha musical coerente, capaz de ajudar na aglutinação do filme. A paleta sonora estabelece, juntamente com os demais aspectos abordados nesta seção, a atmosfera geral que deve predominar no drama.

A música de *Um Sonho de Liberdade* é baseada na orquestra. Algumas texturas eletrônicas são combinadas ao som orquestral, criando atmosferas mais pesadas para representar as forças maléficas do presídio. Assim, metais, madeiras, piano e cordas – com arco e em *pizzicatos* – predominam na trilha. Enquanto cordas graves transmitem a aspereza do ambiente na prisão, a calma e introspecção do oboé em **Andrew** reforçam o perfil pacífico e amigável do personagem. A orquestra também predomina na música de *Estrada para Perdição*. Porém, existe aqui uma diferença, já que a instrumentação também inclui elementos típicos da cultura irlandesa – presentes em especial na abertura do filme – e o uso de recursos tímbricos inusitados como bandolins e bouzoukis

desafinados. Dos três filmes analisados, *Beleza Americana* é o que apresenta a instrumentação mais exótica. Newman conseguiu um resultado incomum, reunindo um número considerável de sons de várias origens. Boa parte dos mesmos reforça a seção de percussões: xilofone, marimba, tablas e tigelas tibetanas. Além destes, a trilha incorpora também dulcimer, ukulele, texturas eletrônicas e até toca discos. Esta bizarra combinação resulta em um colorido sonoro inovador. Desta forma, a força intrínseca da própria história é valorizada pela música, que ajuda a revelar um pouco da esquisitice disfarçada dos personagens. A respeito do piano, este aparece, no estilo sereno e meditativo do compositor, nos três filmes. Além disso, em *Beleza Americana* o piano também é usado com mais energia, ao lado das percussões afinadas.

### **3.2.1.3 Caráter rítmico**

Pode-se dizer que a velocidade de um filme tende a ser acompanhada pelo correspondente andamento da música. E aquela velocidade não é determinada unicamente pelo movimento das imagens, de objetos diversos, de fenômenos da natureza, ou pelo movimento e fala dos atores. A velocidade também está fortemente ligada à rapidez com que ocorrem os cortes, o encadeamento de tomadas, etc. Juntos, o ritmo musical e o cinematográfico se completam, dando forma e contorno ao grande arco do filme.

Em dois dos três filmes examinados – *Um Sonho de Liberdade* e *Estrada para Perdição* –, os quais tratam de temas da alma humana, não há predomínio de movimento, mas, sim, de seqüências que expõem a natureza dos pensamentos, sentimentos, anseios e expectativas dos protagonistas. Assim, com algumas exceções, onde os fatos ocorrem com maior rapidez, como nas perseguições a Andrew – após sua fuga de Shawshank – e a Sullivan e Michael – nas duas ciladas de Maguire – a música se mantém mais contida no aspecto rítmico. Já *Beleza Americana* revela um procedimento diferente. Neste filme, uma

parte da música reforçou a agitação costumeira do dia-a-dia de trabalho, estudo e compromissos da vida urbana, enquanto a outra parte valorizou os momentos de reflexão de Lester, Angela, Jane e Ricky. No caso deste filme, a métrica predominante nos temas com mais movimento – 6/8 – também contribuiu para o fator unidade. Vale, ainda, observar que o ritmo mais animado destes temas se aproxima do ritmo de algumas das músicas não originais incluídas no filme, em estilo pop-rock.

### **3.2.2 Equilíbrio e Contraste como Agentes Articuladores**

Sabendo que os recursos dramáticos devem ser empregados no sentido de se manter o interesse da platéia presente no teatro, a música, sendo um forte ingrediente do áudio-visual, precisa também refletir esta tendência. Enquanto o arco principal deve manifestar um mínimo de equilíbrio e coerência com a idéia central dos criadores do filme, ele também estabelece variáveis graus de tensão e expectativa do início ao fim. A contrapartida musical do filme deve refletir estas variações, mudando o foco dentro dos diversos componentes musicais. No presente estudo, constatou-se que, de forma geral, o equilíbrio tem relação com a alternância entre música e silêncio e com a distribuição dos temas. Além deste aspecto, em nível dramático é muito importante a presença de contrastes e surpresas ocasionais no percurso dos acontecimentos. De forma geral, o trabalho de Newman revela plena compreensão deste inteiro panorama.

No filme *Um Sonho de Liberdade*, o compositor acompanha, com **Martelo**, o primeiro momento de relaxamento da estória, isto é, a operação de contrabando dos detentos. Este alívio se mostra conveniente, tendo em vista o peso e seriedade das imagens vistas até aqui. A partir de então, a curva dramática sofre um pequeno desvio, reforçado por outras seqüências igualmente amenas. De maneira geral, o filme alterna momentos agradáveis com outros que explicitam

as crueldades e injustiças praticadas dentro do presídio. Vê-se, por exemplo, o ataque das “irmãs” – **Shawshank** entra no final desta seqüência e permanece durante outras seguintes que enfocam o lado negro da nova vida de Andrew; em seguida, a seqüência do telhado, que introduz o tema **Andrew** e reforça a satisfação do grupo que convive com este protagonista; adiante, logo após uma seqüência onde Andrew fala com Red, numa sala de cinema, o mesmo é atacado novamente pelas “irmãs”; depois desta seqüência, vê-se Bogs – o líder do grupo pervertido – ser libertado da solitária e severamente punido em sua cela pelo chefe da guarda. Passado este episódio, que afasta definitivamente as “irmãs” de Andrew, tudo leva a crer que o pior de seu inferno chegou ao fim. De fato, Andrew tem a oportunidade de tocar uma ária de Mozart nos auto-falantes do presídio, de modo que, nas palavras de Red, “...por um breve momento, cada homem em Shawshank se sentiu livre.” Entretanto, um fato novo e trágico atira novamente Andrew ao seu inferno particular. A chegada do novato Tommy ao presídio acaba por trazer à luz a verdade sobre a inocência do protagonista, o que elucida um mistério que permanecera desde o início do filme. Mas ele vê sua única chance de justiça esvair-se quando o diretor da prisão providencia o assassinato do garoto. Este é um momento no filme que combina surpresa, esperança, tensão e, por fim, revolta. A revelação, feita por Tommy, é acompanhada de texturas dissonantes e escuras, porém o encontro de Andrew com o diretor de Shawshank, conforme já observado, ocorre sem música.

Mais próxima ao final do filme, outra seqüência cria um suspense quanto à possível intenção de Andrew de pôr fim à sua vida. Este panorama se forma depois da profunda decepção causada pela revelação e a morte de Tommy, fato evidente na conversa entre Andrew e Red, acompanhada do tema **Cela**.

Após a fuga de Andrew, e na terceira entrevista de Red com o comitê de liberdade condicional, este é finalmente libertado, o que proporciona a

reconstituição do mesmo ambiente enfrentado por Brooks – em seu dilema psicológico –, mais uma vez acompanhado pelo tema do falecido bibliotecário.

Em *Beleza Americana*, inicialmente é feita uma apresentação dos personagens, revelando suas fraquezas e insatisfações. Lester expõe sua vida de fracassos, vê sua esposa e filha como pessoas igualmente infelizes, enquanto Ricky é introduzido como parte de uma família seriamente abalada por distúrbios mentais e de comportamento. Após este início, alguns fatos surgem como motivações para mudanças radicais nas vidas dos quatro personagens. Parte do equilíbrio do filme é fornecido pela maneira como a música original é alternada com música previamente existente. Enquanto a música de Newman cumpre os vários papéis destinados a ela, dentro do filme, as canções reforçam, em suas letras, os pensamentos que movem os personagens, em especial, Lester – “... Tem muitos entre nós que sentem que a vida é apenas uma piada...”; “Mulher americana, fique longe de mim... não venha bater na minha porta, não quero mais ver seu rosto...”; “...me chame de imprevisível. Estou inclinado a perseguir arco-íris”; “...não vou conseguir o que estou procurando até o dia em que eu morrer...”, mas também Carolyn – “Não me diga para não voar... não traga sua nuvem para chover em minha parada” – e Angela – “...não deixe que isso a leve para baixo, são apenas castelos ruindo...”. Assim, a não ser por algumas cenas com diálogos, a presença de música é quase constante.

Se, por um lado, o filme revela um bem equilibrado arco principal – dentro do qual as mudanças vão, aos poucos, se afirmando –, por outro, a estória mostra alguns contrastes e surpresas. O intenso abalo emocional vivido por Lester em seu primeiro encontro com Angela – e os posteriores, a partir de então –, se opõe drasticamente à superficialidade de sua vida centrada nos fatos exteriores. Enquanto, na primeira situação, a seqüência é acompanhada de **Transe**, uma música extremamente exótica, a segunda é pontuada pelos padrões rítmicos circulares de **Lester** e outros temas semelhantes. **Transe** marca o mergulho de

Lester em si mesmo, o contato com sua intimidade mais profunda, há muito esquecida pelo gradual domínio da mediocridade. A partir deste ponto, tudo em sua vida passa a revelar novos significados. Esta nova fase também se mostra nos climas igualmente oníricos de **Sonho** e **Fantasia**.

Do lado de Ricky e Jane, também se observa a evolução dos sentimentos. O primeiro conceito de Jane a respeito de Ricky – um psicótico –, se transforma aos poucos, para surpresa e protesto de Angela. Jane aproxima-se de Ricky a partir de uma caminhada, juntos, da escola para sua casa. Ricky fala de suas impressões ao gravar imagens pouco comuns ou desprezadas pela maioria das pessoas. Esta seqüência, onde se ouve o suave tema **Lente Indiscreta**, assinala o início das mudanças dentro da garota, entre elas a abertura de seu coração para Ricky e uma maior autonomia em relação aos valores da amiga Angela, o que levará, finalmente, ao rompimento entre as duas.

Nas últimas seqüências de *Beleza Americana*, onde são mostradas imagens de momentos passados de Lester e de sua família, tem-se um outro exemplo de contraste, agora não apenas entre situações, mas entre a situação e a música. Numa bela montagem, Carolyn chega a seu quarto, chocada com a morte de Lester. Enquanto se ouve o tema **Feliz**, ela entra no armário do marido e, se agarrando em suas roupas, desaba em prantos (e literalmente). Logo após isso, vê-se a imagem passada dela, dando gargalhadas num parque de diversões. O tema **Feliz** continua e surge a seqüência do saco plástico rodopiando, filmado por Ricky. Na inteira seqüência, portanto, tem-se um exemplo de engenhosa participação da música no drama. Uma tragédia aconteceu, deixando no ar, por alguns instantes, a pergunta sobre quem matou Lester. No entanto, a música não dá nenhuma pista, isto é, ela não se refere a um personagem específico. Ao invés, os temas **Beauty** e **Feliz** retratam as impressões de satisfação do morto, diante de tudo o que se passou em sua vida, e até em seu momento final. Esta é, também, a impressão de Ricky ao encontrar Lester sem vida.

*Estrada para Perdição* concentra, em seu início, boa parte das seqüências mais fortes do filme. Logo no começo, Sullivan e sua família comparecem a um funeral. Logo depois, ocorre a execução de um homem, diante dos olhos de Michael. Esta súbita e violenta imagem é um forte choque para o garoto, e o efeito estridente de um sax, sobre texturas graves de cordas, sublinham o seu pavor. Mas, acima de tudo, a longa seqüência de mortes, começando pelo dono de uma casa de prostituição, Tom Calvino, por Sullivan, seguido por Annie e Peter, executados por Connor, e depois o Sr. Kelly, novamente por Sullivan. Esta seqüência inteira dura mais de sete minutos e, a partir do momento em que Sullivan percebe que fora vítima de uma cilada, ouve-se o tema **Assassinato**, que, com sua extrema gravidade, provê as imagens com a conveniente atmosfera de tragédia e impiedade. A próxima seqüência introduz um pouco de alívio à tensão das imagens anteriores, mostrando Sullivan e Michael viajando de carro. O tema **Chicago** se faz ouvir, evocando sentimentos mais serenos e otimistas. Mas os contrastes e surpresas continuam, e Sullivan não consegue o apoio que esperava encontrar. Ao invés disso, um assassino profissional é contratado para eliminá-lo e a seu filho. A mente doentia, criminosa e sádica deste novo personagem é assinalada pelos bouzoukis desafinados e pelos *pizzicatos* do tema **Maguire**. Escapando por pouco deste assassino, Sullivan e Michael se vêem forçados a tentar uma saída arriscada. As seqüências de Michael aprendendo a dirigir e dos assaltos a bancos trazem, uma vez mais, um arrefecimento da tensão predominante no filme. Newman colabora com este alívio com o tema **Dinheiro Sujo**. Esta música introduz uma atmosfera jocosa às imagens, fazendo com que os assaltos tenham quase um caráter de brincadeira. Na seqüência em que Maguire prepara uma cilada para Sullivan, o assassino acaba ferido. Depois deste momento, vários fatos tendem a desviar a atenção do espectador em relação a Maguire. Sullivan descobre um esquema de desvio de dinheiro praticado por Connor, o assassino de sua mulher e filho. De posse das provas, ele tenta persuadir Rooney a castigar o filho, sem sucesso. Diante deste impasse, Sullivan não vê outra alternativa, a não ser eliminar o pai adotivo – o que

faz com dor, mas também determinação – como forma de deixar Connor vulnerável, o que se realiza. Na seqüência da execução de Rooney e seus capangas, tem-se um contraste entre imagem e música. Já foi comentado como a música se coloca em primeiro plano, deixando inaudíveis os tiros contra os homens de Rooney. A serenidade do tema **Fantasma**s prevalece enquanto os capangas atiram e são alvejados pela metralhadora de Sullivan. Em câmera lenta, eles caem um a um, ficando apenas Rooney, que é, afinal, alvejado. Neste caso, o esquema sonoro se inverte: a música cessa e os tiros são ouvidos com grande intensidade. Em seguida, a vingança de Sullivan: ele descobre o paradeiro de Connor e o executa. Todos estes fatos criam uma sensação de que o pesadelo acabou, de que, finalmente, Sullivan e Michael estão livres para enterrar o passado e recomeçar a vida. Porém, a última surpresa do filme acontece quando Sullivan chega à casa de praia de sua cunhada. Maguire o surpreende e lhe atira pelas costas. Depois disso, o assassino, tranquilamente, arma sua câmera fotográfica para registrar os últimos minutos de sua vítima. Neste momento, chega Michael ameaçando-o com uma arma. Distraído com o garoto, Maguire acaba sendo morto por Sullivan. Toda esta seqüência acontece sem música.

Quanto à distribuição dos temas nos três filmes, uma análise mais distanciada revela que a música não apenas ajuda a delinear as curvas dramáticas menores, mas também acompanha as transições que formam o arco principal. Este fato pode ser observado na forma como alguns temas, gradualmente, vão cedendo o espaço para outros dentro do filme. Assim, de um ponto de vista mais abrangente, a música reforça os contrastes entre o começo, o meio e o fim das histórias. Em *Um Sonho de Liberdade*, **Shawshank** e **Cela** predominam na primeira parte, enquanto **Andrew** domina a parte final. *Beleza Americana* mostra algo semelhante: no primeiro terço, prevalecem os temas mais ritmados, os que, apoiados pelos xilofones, vibrafones, piano e percussões, acompanham a movimentação das imagens – **Lester**, **Mudanças**, **Col Fitts** e **Carolyn**; a partir do segundo terço do filme, estes temas vão, pouco a pouco,

sendo substituídos por aqueles que têm mais conexão com as reflexões, dilemas e aflições dos personagens – **(Des)encontros**, **Beauty** e, no último terço, **Feliz**. Em Estrada para Perdição, a transição ocorre principalmente entre **Rock Island** e **Michael Jr**. O primeiro tema, que é ouvido na abertura de forma completa, reaparece em pequenos fragmentos em seqüências imediatamente posteriores e, depois, como citação dentro de outros temas. **Michael Jr** aparece pela primeira vez aproximadamente no meio do filme, quando Sullivan e o filho se refugiam na casa de dois fazendeiros. Enquanto a última audição de um fragmento de **Rock Island** acontece na seqüência em que Sullivan morre, **Michael Jr** prevalece no final do filme.

### 3.2.3 A Temática do Enredo e a Direção Musical

A música inicial de um filme, entre outras coisas, ajuda a preparar os espectadores para o que virá a seguir, o que se deve esperar da estória, sobre o que ela fala, etc. De certa forma, este início deve estimular uma expectativa que, na medida do possível, é previsível. Este cuidado procura assegurar a satisfação do público, afastando tanto quanto possível os riscos de frustração. E, de modo coerente com aquilo que as primeiras inserções musicais sugerem, o restante da trilha, no decorrer da estória, deve seguir aquela direção, eventualmente se desviando um pouco para um lado ou outro, de acordo com as variações na curva principal. O importante, em qualquer caso, é que haja uma sintonia entre a temática do filme e o caráter geral da música. Este é revelado por diferentes aspectos, alguns dos quais já examinados na seção 3.2.1. A partir deste ponto, aqueles aspectos serão retomados, acrescentando-se outros dois: os esquemas rítmico e harmônico. Juntos, estes atributos determinam a direção musical de todo o filme.

Pode-se constatar a presença de dualidades fundamentais no enredo dos três filmes. Não há apenas uma maneira de se expressar estas idéias mas, uma vez compreendida a essência das mesmas, a relação entre seus significados ficará estabelecida.

O filme *Um Sonho de Liberdade* nos mostra a antiga luta entre o mal e o bem ou, mais precisamente, entre a opressão e a esperança, injustiça e justiça. O começo do arco principal reforça a primeira contraparte de cada um destes pares. A trilha musical, neste início, combina uma canção diegética – que ajuda a situar a época na qual ocorrem os fatos, e cuja letra revela parte do conflito interior de Andrew em relação à traição da esposa – e o tema **Noite Trágica**. Imagens e música proporcionam a atmosfera grave que envolve Andrew em seu duplo infortúnio. Nesta introdução, o filme estimula sentimentos de dúvida, desconfiança e uma ansiedade pelo conhecimento da verdade sobre o crime. Estes sentimentos devem prevalecer por boa parte do filme, eventualmente se transformando em outros, quando novos fatos vêm à tona. A expectativa criada é a de que tais sentimentos se resolvam durante a estória. A música prossegue nesta direção, corroborando o drama vivido por Andrew nas primeiras seqüências já dentro do presídio. O caráter pesado e sombrio dos temas **Shawshank** e **Cela** é predominante. Nas primeiras exteriorizações da personalidade amigável e perseverante de Andrew, o grande arco começa a revelar uma leve alteração. Os temas **Martelo** e **Andrew** inserem um novo ar de leveza e ânimo. O movimento rítmico do primeiro e a melodia ascendente, em tonalidade maior, do segundo, trabalham neste novo sentido. Este “embate” entre dissonâncias e consonâncias permanece por algum tempo: o confronto entre a opressão e a esperança. As surpresas continuam semeando dúvidas nos espectadores, a exemplo da revelação de Tommy, que faz brotar nova esperança em Andrew, a qual, por sua vez, é aniquilada pela mente perversa do diretor. Numa outra dimensão, a estória também correlaciona, e de uma forma muito interessante, pressão e tempo. Conforme narrado por Red, estes dois fatores, juntos, possibilitam a formação das

rochas. E, depois de muitas adversidades, pressão e tempo acabam literalmente levando Andrew a desfazer estas rochas, as mesmas que o separam da vida livre. A força do tema **Liberdade** se impõe, com o brilho de metais em fortíssimo, vencendo a opressão dos muros de Shawshank. Com muito tempo a seu dispor e sob muita pressão, Andrew vence o poder maligno e consegue alcançar o sempre alimentado sonho de liberdade.

Algo semelhante ocorre em *Beleza Americana*, onde se pode destacar o embate entre o falso e o verdadeiro, entre a apatia e a paixão, entre o supérfluo e o essencial. A mediocridade assumida pelo próprio Lester, logo na abertura, é transmitida de modo veemente pela monotonia de **Lester**. A escolha de uma instrumentação incomum, por parte de Newman, pode ser atribuída, por um lado, a uma possível intenção de se compensar, de alguma forma, o caráter repetitivo e pouco atraente das idéias que reforçam o cotidiano banal e cíclico dos personagens. Por outro lado, conforme já comentado, o fato desta instrumentação privilegiar timbres com forte potencial rítmico – que remetem a ambientes e culturas selvagens – pode sugerir um propósito de realçar instintos básicos de sobrevivência, capazes de levar a atitudes extremas para assegurar a sobrevivência. O arco principal deste filme mostra uma gradual transição do ritmo e movimento para a introspecção. A aparência das coisas perde, aos poucos, sua força, em benefício de um olhar para dentro, de uma reflexão questionadora sobre o que é e o que não é verdadeiro. A audição de temas como **Lente Indiscreta**, **(Des)encontros** e **Beauty** ajuda a consolidar este novo ambiente emocional. Da parte dos personagens, observa-se uma mudança para um ponto de vista mais distante, causada, em boa parte, pelas atrações entre eles e outras pessoas de fora de seu círculo familiar: Lester e Ângela, Jane e Ricky, Carolyn e Buddy. Este novo ponto de vista lhes possibilita repensar suas vidas, constatar seus erros passados e agir em direção a novos horizontes futuros. A música corrobora o fechamento do drama com grande ênfase na serenidade, no reconhecimento da grandeza oculta nas pequenas coisas e na aceitação da condição humana.

O terceiro filme analisado, *Estrada para Perdição*, mostra também o percurso de um arco principal, delineado por uma sucessão de fatos e situações inesperadas. Neste caso, o jogo de forças se encontra entre herança e reinício, passado e futuro, tradição e renovação. A mensagem do filme também faz referência à fragilidade intrínseca da relação entre pais e filhos. Inicialmente, Sullivan, acolhido e criado por Rooney, se vê num intenso dilema. Levado pelas infelizes circunstâncias, ele é forçado a ignorar o sentimento de gratidão a Rooney, e finalmente a tomar a decisão extrema de eliminar o próprio pai adotivo. A sucessão de atos violentos, de ambas as partes, leva a um segundo rompimento. Sullivan é morto por Maguire, e Michael, agora, é separado do pai e último membro da família. Com tudo isso, a linhagem familiar do garoto é interrompida, o que, porém, vem ao encontro de sua expectativa de recomeçar a vida em um universo social completamente novo. O início do filme revela o ambiente familiar fortemente assentado nos valores da máfia irlandesa. A solidez da instituição parece desafiar os danos decorrentes de conflitos ocasionais, mesmo quando envolvem mortes. O tema **Rock Island**, escutado logo na abertura do filme, estabelece este panorama de maneira convincente. Mas no caso dessa estória, a gravidade das disputas acaba por levar a conseqüências extremas e inesperadas. De um ponto de vista mais abrangente, o que se observa é a transição de uma situação dominada pelas tradições e costumes para uma outra livre daqueles valores, como um quadro figurativo que recebe uma cobertura de tinta branca, apagando todos os traços de uma obra anterior, e ficando pronto para um totalmente novo desenho. Logo cedo, no filme, a estabilidade do círculo familiar é afetada. Acompanhando os fatos, a única audição completa de **Rock Island** acontece apenas na abertura. Depois desta inserção, e por treze vezes, ouve-se apenas o motivo principal do tema. Assim, **Rock Island** vai perdendo força, cedendo cada vez mais espaço para temas como **Chicago** e **Michael Jr.**, sendo que sua última citação ocorre durante a morte de Sullivan. Depois disso, na última seqüência, **Michael Jr.** é ouvido até o fim do filme. No âmbito da instrumentação, percebe-se também uma paulatina mudança no transcorrer da

estória. As madeiras e metais de temas como **Rock Island**, **Assassinato**, **Maguire** e **Tocaia** cedem lugar para o piano dos temas **Chicago**, **Lembranças** e **Michael Jr.** Além disso, estes três temas também privilegiam a introspecção em detrimento do ritmo.

Nesta última parte do capítulo 3, lançou-se um olhar sobre a influência mútua entre a temática da estória e a tendência geral da trilha musical. As transições observadas nestes dois aspectos se reforçam, dando coerência e unidade aos filmes. De um modo geral, é possível afirmar que os vários aspectos musicais se combinam para reforçar a percepção da curva dramática, tanto em seus diversos pontos e com as respectivas particularidades, quanto da obra áudio-visual como um todo.

## Capítulo 4 – Conclusão

O presente estudo nasceu, em parte, de uma constatação da carência de mais fontes de informação a respeito da música para cinema. Apesar de se observar, nos últimos anos, uma crescente produção de textos – técnicos ou manuais – a respeito do assunto, muito ainda há por ser feito e, em se tratando de uma área em constante evolução, sempre haverá necessidade de atualizações e maiores aprofundamentos.

Para realizar o estudo, tomou-se a obra de um dos grandes compositores de música para filmes de nossa época, que não apenas faz parte de uma família reconhecidamente prolífica nesta área como efetivamente tem dado provas de sua grande capacidade musical e compreensão do assunto. Entre as razões para sua escolha estão a inovação musical em variados aspectos, os tipos de produção em que trabalha – que lidam, em especial, com temas da psique humana – e o belo resultado que obtém ao combinar inteligentemente instrumentos acústicos e sons eletronicamente produzidos.

Entre mais de oitenta filmes nos quais participou, foram escolhidos três que resumem, de uma maneira abrangente, o seu estilo. Em tais filmes, Thomas Newman lança mão de soluções musicais variadas, provendo o necessário suporte à obra áudio-visual, bem como um rico material para estudo.

Newman vem de uma família com tradição musical no cinema. Seu pai, Alfred Newman, foi um dos que ajudaram a consolidar o “modelo hollywoodiano” de música em filmes. É natural que Thomas tenha recebido uma boa influência do trabalho do pai, mas ele também enveredou por outros caminhos, experimentando, entre outras coisas, a grande diversidade de sons e recursos da

eletrônica e da instrumentação típica de outras culturas. Com Thomas Newman, a união entre estas duas vertentes, a tradição sinfônica e o experimentalismo tímbrico, resultou em uma música que chama a atenção, pela originalidade e sonoridade características, dos grandes cineastas e produtores de cinema,.

Para melhor situar o trabalho de Newman dentro da música para filmes, nosso estudo apresentou a visão de alguns teóricos, em especial Gorbman, Chion, Prendergast e Manvell. A partir destes autores, entre outros, foi possível compreender um pouco da evolução da música como parte do cinema. E, dentro deste contexto, Newman percorreu sua própria trajetória, estabelecendo-se como um bem sucedido compositor. Baseando sua música nos princípios assentados por seu pai, dentre outros – princípios estes que, de certa forma, valorizam a padronização e as mesmas soluções musicais empregadas pelos mestres da ópera romântica –, ele se projeta em novas direções, levando a música do áudio-visual a uma dimensão menos paupável, porém altamente enriquecedora da obra cinematográfica.

A escolha dos filmes aqui analisados procurou recair em filmes que abordam como temas principais as questões mais sutis do emocional e mental humanos, temas estes que encontram valoroso apoio na música de Thomas Newman. Um segundo critério de escolha foi a variedade instrumental, que abre novas possibilidades não apenas composicionais mas também sonoras.

No primeiro capítulo, apresentamos o compositor, lançando uma visão abrangente sobre os principais traços estilísticos de sua música:

1. Uma expandida paleta sonora resultante da combinação de uma textura orquestral econômica, instrumentos de outras culturas e de recursos variados de síntese e processamento eletrônicos;

2. Grande riqueza de nuances possibilitada pelo uso de pequenos naipes orquestrais e de instrumentos tradicionais tocados de forma não ortodoxa;
3. Partes para piano escritas de forma pouco usual e executadas pelo próprio compositor;
4. Preferências harmônicas como as subdominantes, os encadeamentos deceptivos, o uso de quintas paralelas e a justaposição modal; e
5. Emprego de “imprecisões rítmicas”, de *rubatos* e polirritmias que desatrelam a mente do espectador de padrões previsíveis.

Procurando melhor organizar e considerar as observações resultantes da análise dos três filmes, o Capítulo 3 foi dividido em duas partes, a primeira das quais abordou as características locais da contrapartida musical, enquanto a segunda apresentou os aspectos globais desta música, ou seja, aqueles que contribuem para aglutinar e caracterizar o filme e, finalmente, criar equilíbrio e contraste entre os vários arcos que formam o arco dramático principal.

Quanto às características locais, observou-se que, em seu trabalho, Newman ajuda a salientar os vários arcos subsidiários com a presença de música. Além disso, a alternância entre arcos com música e arcos sem música, em combinação com a escolha dos temas, ocorre não apenas dentro dos limites das seqüências, mas também, em muitos casos, transpõe estes limites, auxiliando no amálgama do filme.

A simplicidade no discurso musical também é uma das características do trabalho de Newman. Nos filmes analisados, assim como se observou em outros, é evidente a presença de idéias musicais curtas, quase como apenas motivos estendidos. A rigor, em alguns casos, como se viu particularmente em *Beleza Americana*, a maior parte dos “temas” nem mereceria tal classificação. Motivos de quatro, três e até duas notas muitas vezes constituem todo o material

melódico das inserções musicais. E, mesmo assim, cumprem plenamente seu papel dentro das seqüências.

Nos três filmes, pôde-se observar, também, o uso de alguns temas propriamente ditos. Seqüências longas, naturalmente, possibilitam o emprego de construções melódicas mais elaboradas, sem, contudo, interferir demasiado na atenção do público com relação aos acontecimentos no drama. Para tais seqüências Newman também compõe temas mais reduzidos, aplicando os recursos da repetição, variação e desenvolvimento.

A análise da música de Newman revelou ainda um aspecto localizado que tem estreita relação com o drama: a afetividade musical. Não apenas através do sentido da melodia, mas também através da instrumentação, modo, caráter rítmico e harmônico, dinâmica e estilo geral da música, o compositor reforça detalhes às vezes pouco evidentes na tela. Boa parte da música que compôs para os filmes é ouvida em reduzido nível sonoro, o que favorece a audição sensorial e o realce do ambiente emocional mais profundo dos personagens.

Pelo lado dos aspectos globais, pudemos também constatar uma consciência apurada da função da música dentro do filme. O trabalho de Newman atende plenamente às necessidades de aglutinação. Através de atributos musicais específicos, ele confere ao filme a unidade e a coerência necessárias à obra áudio-visual: temas, variações e citações, instrumentação e caráter rítmico. Além destas características, Newman recorre à alternância entre música e silêncio e à distribuição inteligente de temas, o que, naturalmente, reflete e valoriza o elevado nível da estória e da montagem.

A grande curva dramática recebe um apoio fundamental da música. Newman possui um apurado senso do todo da obra, trabalhando uma gradual transição entre certos temas e outros, o que acompanha e reforça o contorno geral

do drama. Nos três filmes, nota-se o predomínio de alguns temas na primeira parte e de outros na segunda parte. De maneira bastante sucinta, e de um ponto de vista mais distanciado, pode-se interpretar este procedimento como a contrapartida musical do par problema/solução do grande arco, que por sua vez se desdobra em muitos fatos e surpresas no decorrer da estória. Assim, a música de Newman para os filmes guarda perfeita coerência com este fundamento da dramaturgia.

Por fim, notamos que existe também coerência entre o caráter geral da música e a temática dos filmes. Aqui, Newman atende, desde o início da estória, à necessidade de se estimular no público a almejada expectativa com respeito àquilo de que trata o drama. O estabelecimento de atmosferas particulares logo nas primeiras seqüências dá o mote para o inteiro filme, facilitando em boa medida a receptividade da platéia.

Para concluir este trabalho, vale lembrar que o estudo ora apresentado não pretende esgotar todas as questões envolvidas no processo de criação musical para áudio-visuais. Desde o início, nossa proposta foi apenas oferecer uma visão mais abrangente da trilha musical, tomando a obra de um compositor específico como material de análise. Ao mesmo tempo, a investigação se limitou, quase que exclusivamente, à observação e detecção dos aspectos mais relevantes da música em si, afastando-se a preocupação com questões de áreas outras como estética, filosofia, sociologia e semiótica. Assim, a abordagem feita, em certa medida, procurou focar os “o quês”, e não os “porquês” das soluções musicais apresentadas por Newman.

Esperamos que este texto possa auxiliar os estudiosos e profissionais do cinema em geral, particularmente aqueles que se dedicam à compreensão das intrincadas relações entre música e imagem na obra fílmica. Este foi seu propósito inicial: oferecer-se como mais uma peça no imenso mosaico da música para

filmes, servindo como fonte de informação para outros trabalhos que, com certeza, estarão a caminho.

## APÊNDICE – Filmografia de Thomas Newman

(Atualizada em 01/08/2007)

<b>Título Original</b>	<b>Ano de Produção</b>	<b>Observações</b>
Nothing Is Private	2007	Em pós-produção
The Good German	2006	
Little Children	2006	
Jarhead	2005	
Femme dans la chambre, La	2005	
Cinderella Man	2005	
Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events	2004	
Hope Springs Eternal: A Look Back at 'The Shawshank Redemption' V	2004	
"Six Feet Under"	2004	1 episódio
- Bomb Shelter	2004	Episódio de TV
A Terrible Tragedy: Alarming Evidence from the Making of the Film - A Woeful World	2004	Vídeo
"Angels in America"	2003	Mini-série de TV
Finding Nemo	2003	
White Oleander	2002	
<b>Road to Perdition</b>	<b>2002</b>	
The Salton Sea	2002	
The Execution of Wanda Jean	2002	
In the Bedroom	2001	
Pay It Forward	2000	
My Khmer Heart	2000	
Walking the Mile V	2000	Vídeo
Erin Brockovich	2000	
The Green Mile	1999	
<b>American Beauty</b>	<b>1999</b>	
Meet Joe Black	1998	
The Horse Whisperer	1998	
Oscar and Lucinda	1997	
Red Corner	1997	
Mad City	1997	
The People vs. Larry Flynt	1996	
American Buffalo	1996	
Phenomenon	1996	
Up Close & Personal	1996	
How to Make an American Quilt	1995	
Unstrung Heroes	1995	
Little Women	1994	
The War	1994	

<b>The Shawshank Redemption</b>	<b>1994</b>	
The Favor	1994	
Threesome	1994	
Josh and S.A.M.	1993	
Flesh and Bone	1993	
Scent of a Woman	1992	
Citizen Cohn	1992	TV
Whispers in the Dark	1992	
The Player	1992	
Those Secrets	1992	TV
Fried Green Tomatoes	1991	
The Linguini Incident	1991	
Deceived	1991	
The Rapture	1991	
Naked Tango	1991	
Career Opportunities	1991	
Welcome Home, Roxy Carmichael	1990	
"Against the Law"	1990	TV–Alguns episódios
Heat Wave	1990	TV
Men Don't Leave	1990	
Cookie	1989	
The Prince of Pennsylvania	1988	
The Great Outdoors	1988	
Less Than Zero	1987	
The Lost Boys	1987	
Light of Day	1987	
Jumpin' Jack Flash	1986	
Gung Ho	1986	
"Amazing Stories"	1985	TV – 1 Episódio
Santa '85	1985	TV – 1 Episódio
Real Genius	1985	
The Man with One Red Shoe	1985	
Girls Just Want to Have Fun	1985	
Desperately Seeking Susan	1985	
Grandview, U.S.A.	1984	
Revenge of the Nerds	1984	
Reckless	1984	
The Seduction of Gina	1984	TV
Summer's End	1984	
"The Paper Chase"	1978	TV–Alguns episódios

## Bibliografia

- ADLER, Samuel. *The Study Orchestration*. New York: W.W.Norton & Co.,1982.
- ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns. *El Cine e la Música*. Trad. Fernando Montes. Madrid: Fundamentos, 1981.
- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Unicamp, 2000.
- BELL, David. *Getting the Best Score for your Movie*. Washington: Library of Congress, 1994.
- BRUCE, Graham. *Bernard Herrmann: Film Music and Narrative*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- BURT, George. *The Art of Film Music*. Boston MA: Northeastern University Press, 1994.
- CARRASCO, Ney. *Syngkronos. A Formação da Poética musical do Cinema*. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2003.
- CARRASCO, Ney. *Trilha Musical – Música e Articulação Fílmica*. São Paulo, ECA/USP, 1993. 130 p. Dissertação de Mestrado em Artes.
- CHION, Michel. *La Música en el Cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- DAVIS, Richard. *Complete Guide to Film Scoring*. Boston, MA: Berklee Press, 1999.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Publishing, 1987.
- HAGEN, Earle. *Scoring for Films*. Van Nuys, California: Alfred Publishing Co., 1989.
- KALINAK, Kathryn. *Settling the Score Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1992.

KARLIN, Fred, and Wright, Rayburn. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Schirmer Books, 1990.

KORSAKOV, N.Rimsky. *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publications, Inc.1989.

MANVELL, Roger and Huntley, John. *The Technique of Film Music*. London: Focal Press, 1975.

MORGAN, David. *Knowing the Score*. New York: HarperCollins Publishers Inc., 2000.

NEWSOM, Jon. *David Raksin: A Composer in Hollywood*. Washington: Library of Congress, 1985.

PRENDERGAST, Roy. *Film Music: A Neglected Art*. New York, WW Norton, 1977.

RONA, Jeffrey. *Synchronization from Reel to Reel*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Publishing Co.,1990.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Music Composition*. London: Faber and Faber, 1990

## **Anexos**

Acompanham este trabalho 03 (três) DVD's incluindo todas as seqüências que receberam música original, a saber:

### **DVD 1 de 3:**

Um Sonho de Liberdade

(The Shawshank Redemption – EUA, 1994)

### **DVD 2 de 3:**

Beleza Americana

(American Beauty – EUA, 1999)

### **DVD 3 de 3:**

Estrada para Perdição

(Road to Perdition – EUA, 2002)

<<< 0 >>>