

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

A COMPOSIÇÃO PARA FILMES NO EXEMPLO DE DAVE GRUSIN

CHRISTIANNE MARIA DE DOMINICIS NEVES

CAMPINAS
2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

A COMPOSIÇÃO PARA FILMES NO EXEMPLO DE DAVE GRUSIN

CHRISTIANNE MARIA DE DOMINICIS NEVES

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

CAMPINAS
2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

N414c Neves, Christianne Maria De Dominicis.
 A composição para filmes no exemplo de Dave Grusin /
 Christianne Maria De Dominicis Neves. – Campinas,SP: [s.n.],
 2004.

 Orientador: Claudiney Carrasco.
 Dissertação(mestrado) – Universidade Estadual de Campinas.
 Instituto de Artes.

 1. Música de Cinema. 2. Dave Grusin. 3. Composição para
 filmes. I. Carrasco, Claudiney. II. Universidade Estadual de
 Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Para Lara

AGRADECIMENTOS

Grande parte deste trabalho foi viabilizado graças à concessão de Bolsa de Estudo pela CAPES (de outubro de 2001 a setembro de 2003) instituição à qual dirijo meus primeiros agradecimentos.

Deixo também registrados meus sinceros agradecimentos:

Ao meu pai, Jose Benedito Neves, pelo seu amor incondicional e pela presença atenta mais que afetuosa, contribuindo espontaneamente com as intermináveis cópias de arquivos em Cds, disquetes, pesquisas em internet e todo o aparato tecnológico necessário para uma tese;

À minha mãe, Dona Suzi, pelas recargas de confiança a mim dispensadas que sempre me indicaram a certeza da chegada;

Ao meu irmão, Antonio Celso, que sempre com muito carinho e amor esteve “de prontidão” para copiar partituras no computador, figuras e sugerir soluções, além de partilhar bons momentos de pausa como os cafés na padaria da esquina;

À minha irmã, Lucianne, que nos últimos tempos transmitiu-me muita esperança através de Lara, minha primeira sobrinha que deverá chegar ao mundo alguns meses após o término desta tese;

À minha querida amiga Vanessa Andrade que, com seu sorriso maravilhoso, amor e carinho capazes de atravessar hemisférios, enviou-me livros, sites e partituras de Chicago, não importando quão raros ou difíceis de serem encontrados;

Ao meu querido amigo e terapeuta Fernando Milton de Almeida, pela sua constante presença e amparo, com quem pude fazer florescer este e outros trabalhos. Dedico-lhe meu mais profundo e sincero agradecimento;

À Henriette Morato que, num reencontro mágico após anos, tive o privilégio de enriquecer-me com suas idéias e palavras sempre doces. Agradeço ainda, a sua presença na Banca do meu Exame de Qualificação sugerindo a ampliação deste trabalho para a área de Psicologia;

Ao Prof. Dr. Claudiney Carrasco, meu orientador, pelo acompanhamento de meu trabalho e apoio constante;

Ao Prof. Rafael dos Santos, meu ex-professor de piano, por sua participação indireta no meu trabalho desde o início, assim como sua participação na Banca do meu Exame de Qualificação;

À Profa. Dra. Helena Yank pelos seus ensinamentos a mim dispensados numa tarde de sol no pátio externo do Instituto de Artes na Unicamp;

Ao Matias Capovilla, meu amigo trombonista e colega de palco, que me ajudou a reproduzir as partituras no computador com a habitual atenção e carinho;

Ao meu velho colega das “Arcadas”, o pianista Marcelo Gimenes que, depois de tantas voltas por este mundo, acabei reencontrando na Pós da

Unicamp. Agradeço seu carinho e paciência na orientação da formatação da minha tese;

A todos os meus amigos que estiveram presentes ou ausentes durante a realização deste trabalho: Albano Sargaço, Ana Lúcia Bastos, Anaí Rosa, Antonio Pajoli, Bávia, Carmina Juarez, Cely Camargo, Cesinha, Clélia, David (do computador), Edu Rossi, Fortunato, Isolda, Júnior Joly, Libby Grosset, Lina de Albuquerque, Marcelo Gonzalez, Misty, Natércia, Paula Andrade, Sandro do Amparo , Vó Con, Zé Alexandre e Zé Pedro.

A Deus, pela possibilidade de existir e poder realizar.

RESUMO

Este trabalho pretende investigar a obra composicional de Dave Grusin para o cinema, através da análise de trechos musicais selecionados a partir dos seguintes filmes: “And Justice for All” (1979), “On Golden Pond” (1981), “Tootsie” (1982), “The Milagro Beanfield War” (1988) e “Clara’s Heart” (1988), “The Fabulous Baker Boys”(1989) e “The Firm”(1993) . Partindo-se da transcrição de melodias principais e análise de algumas partituras, o trabalho compreende também uma reflexão teórica a respeito da relação: música-narrativa. Dave Grusin nascido no Colorado (EUA) em 1934, além de pianista, arranjador, orquestrador, regente e produtor é compositor de filmes e possui uma obra extensa dirigida ao cinema. Devido a sua variedade extrema de estilos composicionais nos mais diversos gêneros, Dave Grusin acaba sendo classificado como um dos mais versáteis e modernos compositores de cinema da atualidade. A propósito, a versatilidade parece ser uma característica indispensável a qualquer músico que pretenda aventurar-se na área de composição para filmes. Analisar intrinsecamente a composição musical e sua relação com o contexto fílmico; quais os recursos técnico-musicais utilizados; definir o tipo de instrumentação e o estilo musical escolhido para a compreensão do binômio:composição + imagem e a emoção resultante desta combinação, é a trilha pela qual segue este trabalho.

ABSTRACT

This study intends to investigate the compositional work of Dave Grusin for the cinema, through analysis of musical pieces selected from the following motion pictures: “And Justice for All” (1979), “On Golden Pond” (1981), “Tootsie” (1982), “The Milagro Beanfield War” (1988), “Clara’s Heart” (1988), “The Fabulous Baker Boys” (1989) and “The Firm” (1993). Starting from the transcription of major melodies and analysis of some music scores, the study also explores a theoretical reflection of the existing relationship: music-narrative. Dave Grusin, who was born in Colorado (USA) in 1934, besides being a pianist, arranger, orchestrator, conductor and producer is also a composer for films and has an extensive body of work geared towards cinema. Because of his extreme variety of compositional styles incorporating the most diverse genres, Dave Grusin is classified as one of the most versatile and modern contemporary film composers. Being versatile seems to be an indispensable characteristic to any musician who intends to adventure oneself in the area of film composition. The path this study follows will be to analyze intrinsically the music composition and its relationship to the film context; which technical-musical resources are being used; to define the kind of instrumentation and the musical style chosen in order to comprehend the binomial: composition and image and the resulting emotion from this combination.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO		1
Capítulo 1 : DAVE GRUSIN		5
Da Veterinária à Música		5
Fora da Rotina		7
“ <i>One of a Kind</i> ”		8
Grusin por Sidney Pollack		8
Processo de Composição da Trilha Musical	10	
O Compositor diante do Filme		12
Esoterismo		13
Psicologia da Trilha Musical		14
Algumas conclusões a respeito do <i>Film Scoring</i>		15
Inspiração		19
Capítulo 2 : ANÁLISE MUSICAL		21
2.1. A Análise de uma obra musical		21
2.2. A Análise da música de cinema		22
2.2.1. Melodia		22
2.2.3. Ritmo		23
2.2.4. Harmonia		24
2.2.5. Forma e Desenvolvimento		25
Capítulo 3 : THE FIRM (A Firma, 1993)		27
3. Análise do Tema de Abertura (<i>Main Title</i>)		27
3.1. Ritmo		27
Ostinato		30
Mickeymousing		34
3.2. Harmonia		39
3.3. Melodia		44
Capítulo 4 : THE MILAGRO BEANFIELD WAR (Rebelião em Milagro, 1988)		49
Introdução		49
Music Cues: <i>Main Title</i>		50
Leitmotiv		56
Música Espanhola		58
Final		60

Capítulo 5 :TOOTSIE (Tootsie, 1982)	61
O grande sucesso	61
A canção no cinema	62
The Graduate	68
The Sounds of Silence	70
Tootsie	72
It Might be You	73
Music Cues	74
“Nobody´s perfect!”	82
Capítulo 6 : THE FABULOUS BAKER BOYS (Susie e os Baker Boys,1989)	85
O artista e o trabalhador da arte	85
Late Night Jazz	87
Cool Jazz	88
Ecos de um trompete solitário	89
<i>Main Title: Jack´s Theme</i>	90
A Sensualidade do Sax Tenor	91
<i>Susie´s Theme</i>	92
O Instrumento como Personagem	93
Source Music	96
Music Cues	97
Capítulo 7 : EXEMPLOS FINAIS	115
7.1.AND JUSTICE FOR ALL (Justiça para Todos,1979)	115
Música não Diegética	123
7.2.ON GOLDEN POND (Num Lago Dourado,1981)	125
7.3.CLARA´S HEART (Clara´s Heart,1988)	130
CONCLUSÃO	134
ANEXOS	137
1. Ficha Técnica dos filmes	137
2. Discografia	145
3. Filmografia	150
4. Prêmios	153
5. Sites sobre Dave Grusin	154
6. Partituras Originais	155
7. Composições Autorais	175
BIBLIOGRAFIA	184

INTRODUÇÃO

“A Arte é um fazer, um conhecer, um exprimir”

Alfredo Bosi

Num filme, as palavras e as imagens podem ter vários significados cabendo muitas interpretações, compreensões e incompreensões. Curiosamente, a música é muito mais precisa e por mais ambígua que possa parecer, é sempre mais clara. Quando é bem trabalhada num filme, torna-se quase que “colada” à imagem cinematográfica chegando até a ser “inaudível”, ou seja, sua presença não é percebida. Nino Rota, responsável pela maior parte das trilhas de Fellini, tais como *Amarcord*, *Noites de Cabíria*, entre outros, afirmava que a melhor trilha é aquela que quase não é percebida pelo espectador: *“Ela é feita não para sobressair ao filme, mas para valorizar o seu conteúdo”*. Porém, o que se pretende é a obtenção de uma determinada emoção, ou ampliando esta compreensão, não somente ela, mas a comunicação do sentido revelador da condição existencial humana num determinado contexto. Para além da emoção está o sentido. A música pode fazer com que o espectador se emocione porque o possibilitou resgatar a lembrança de um amor perdido, ampliar sua sensação de medo quando numa determinada cena a música o atinge através de uma instrumentação específica feita com este propósito, pode fazê-lo rir, chorar, esquecer e lembrar de si mesmo. Assim como o diretor de um filme tenta conseguir determinado resultado usando recursos como luz, som e planos, o compositor de trilhas mistura as “cores” da música e faz nascer o que antes não existia. Dave Grusin mostra seu estilo numa aquarela de gêneros que pontua o romance, o terror, a luta, a nostalgia. Do acústico ao eletrônico, do Clássico ao Hip Hop, Grusin consegue viajar de ponta a ponta no tempo capturando a essência do filme em sua intenção mais profunda.

Os filmes com trilha de Grusin selecionados para análise (dentre os inúmeros disponíveis) permitem a compreensão de algumas técnicas de composição utilizadas no cinema :

- “The Firm” (A Firma,1993): Técnica de mickeymousing: A música acompanha a cena como nos desenhos animados de “Tom e Jerry”;
- “Tootsie” (Tootsie, 1982) : Utilização da forma canção: Música com palavras (“It might be you” de Grusin e Alan & Marilyn Bergman). Cita-se outro exemplo do filme “The Graduate” (1967) em que aparece a canção “The Sounds of Silence” de Paul Simon e Garfunkel;
- “The Milagro Beanfield War” (Rebelião em Milagro, 1988) : Técnica do leitmotiv, ou seja, a melodia identificada com o personagem assim como o tema do bicho “Tubarão” (1975) no filme de mesmo nome;
- “The Fabulous Baker Boys” (Susie e os Baker Boys, 1989): Técnica de Source Music (Música diegética): É a música em que não só os espectadores mas também os personagens estão ouvindo: ela pode vir de um rádio, de um disco, de um televisor, do músico que toca seu instrumento, sendo todas essas ações parte integrante do filme. Outra técnica analisada é o Instrumento como Personagem: Assim como em obras tais como “Pedro e o Lobo” de Prokofiev e o “Carnaval dos Animais” de Saint-Saens, vemos nesse filme o personagem de Jack identificado com o trompete assim como o de Susie identificado com o saxofone;
- “And Justice for All” (Justiça para Todos, 1979): Técnica de Background Music (Música de fundo ou não diegética) : A música que podemos ouvir ao fundo durante um diálogo, servindo como textura sonora para o mesmo. O conceito de “Música Inaudível” , ou seja, aquela que não percebemos a sua existência, é também exemplificado.

- “On Golden Pond” (Num Lago Dourado, 1981) e “Clara’s Heart” (Clara’s Heart, 1988): Forma de composição semelhante aos impressionistas exemplificados principalmente em Erik Satie.

A investigação deste material sonoro composto exclusivamente para o cinema, será realizada através de uma reflexão teórica a respeito da relação música-imagem; análise de fragmentos musicais (transcritos pelo Software *Logic* ou originais) apresentados no corpo do trabalho; comparação com obras musicais de outros compositores de várias épocas da História da Música e exemplos de composições autorais baseadas no estilo grusiano.

O trabalho está dividido em Capítulos, sendo cada um deles referente ao filme selecionado. Em *Anexos*, estão incluídos a Filmografia e a Discografia completas de Dave Grusin, a Ficha Técnica dos filmes abordados, assim como suas premiações e indicações ao Oscar. Há, por fim, uma relação de sites disponíveis na internet a respeito de Dave Grusin. As partituras integrais incluídas são aí também apresentadas, como forma de complemento à reflexão exposta no capítulo. Algumas composições de minha autoria concebidas a partir do estilo grusiano são apresentadas como exemplo.

A maior dificuldade encontrada no decorrer do trabalho foi encontrar partituras de Dave Grusin disponíveis. Apenas algumas delas foram editadas e publicadas: “The Firm”(integral), “It Might be You” do filme “Tootsie”, “On Golden Pond” (tema principal), “New Hampshire” do filme “On Golden Pond” e “Heaven can wait” (tema principal). Outra dificuldade foi o contato com o próprio compositor que é vivo .Várias tentativas foram feitas por carta, e-mail, telefone, todas sem sucesso.

Este trabalho é dirigido a estudantes de composição musical que tem como interesse a linguagem cinematográfica. A apreensão das técnicas composicionais de Grusin e o conhecimento de sua obra pretende ser inspiração aos compositores , estudantes, músicos e leigos.



DAVE GRUSIN

“One of a Kind”

Capítulo 1

DAVE GRUSIN

Da Veterinária à Música

Dave Grusin nasceu longe das agitadas ruas de Nova York, em Littleton, um vilarejo no Colorado, EUA aos 26 de junho de 1934. Seu pai, Henri Grusin, imigrou de Riga, Latvia (Letônia, localizada no centro-norte da Europa) em 1913 para a América. Era relojoeiro e violinista e casou-se com a americana Rosabelle. Seus filhos foram: Dave, Don (também pianista) e a irmã Dee Grusin.

Dave Grusin cresceu num ambiente bem musical dentro de casa, mas seu sonho era ser veterinário. “*Talvez alguns bois e vacas estivessem vivos até hoje se eu não tivesse partido para a música*”, diz Grusin. Porém, este seu lado nunca foi abandonado. Até hoje ele cria gado *Red Angus* em seu rancho em Big Timber, Montana (EUA). Numa entrevista, disse ter finalmente optado pela música devido ao esforço enorme do pai em propiciar-lhe uma educação musical, ensinando-lhe música clássica e orquestração.

Freqüentou a Universidade do Colorado onde estudou o repertório clássico para piano, mas encontrou maior afinidade no jazz da época: de Shorty Rogers e Shelly Mann a Dave Brubeck, Countie Basie e os duetos de Gerry Mulligan e Chet Baker. Enquanto estava na escola, acabou tocando com artistas visitantes como Art Pepper, Johnny Smith, Terry Gibbs e a cantora Anita O’Day.

Dave Grusin partiu para Nova York em 1959 e cursou a Manhattan School of Music com a intenção de tornar-se professor. Na mesma época, recebeu um convite do cantor Andy Williams para trabalhar como diretor musical acabando com seus planos na academia. Mas, foi através desse trabalho que desenvolveu suas habilidades como arranjador, orquestrador e maestro: “*The hard way*”, diz ele, ou seja, aprendeu da maneira mais difícil o que geralmente acontece quando a necessidade dita a regra do jogo. Viajou com Andy Williams para Los Angeles e durante este trabalho, conheceu o baterista da banda, Larry Rosen , seu atual parceiro da GRP (*Grusin-Rosen Productions*). Grusin foi diretor musical e pianista de Andy Williams de 1959 a 1964.

Nos anos 60, gravou dois álbuns de jazz “*Subways are for Sleeping*” e “*Piano, Strings and Moonlight*” além de gravar com Benny Goodman. Tocou também com Thad Jones e Frank Foster. Fez arranjos e gravou nos discos de Sarah Vaughan, Quincy Jones e Carmem McRae nos anos 70. Trabalhou com Gerry Mulligan, Paul Simon, Billy Joel fase esta em que abusava dos timbres de piano elétrico. Também arranjou e produziu trabalhos de Byrd, Peggy Lee, Donna Summer, Barbra Streisand, Al Jarreau, Phoebe Snow e Patti Austin.

Em 1964, Grusin inspirado nos exemplos de André Previn e Henry Mancini, deixa o *Andy Williams Show* para trabalhar na trilha de seu primeiro filme, uma produção de Norman Lear e Bud Yorkin: a comédia *“Divorce American Style”* (1967).

Este filme marcou o começo de sua carreira como compositor para filmes e foi a consequência natural de sua intensa produção na TV como compositor de temas para seriados. Seus créditos na TV incluem: *“The Scorpio Letters”*(1967), *“It takes a Thief”* (1968/70), *“Baretta”*(1975/78), *“Maude”*(1972/78), *“Roots”*, parte II(1979), *“Good Times”*(1974/79), e o tema mais famoso e popular de *“St. Elsewhere”*, um seriado da NBC Network Television Series.¹ Grusin declarou que o trabalho em TV é uma maneira pela qual suas composições podem ser ouvidas e reconhecidas, além de ser uma possibilidade de projeção para o próprio compositor.

Enquanto sua carreira como compositor de filmes crescia, continuou atuando como produtor juntamente com Larry Rosen e juntos produziram artistas tais como Earl Klugh, Ângela Bofill, Tom Browne, Patti Austin, Lee Ritenour e outros.

Através da *“The Grusin-Rosen Productions”* (GRP), Grusin e Larry Rosen tentavam redefinir o jazz contemporâneo que seria direcionado a uma nova geração. Assim, criaram uma *Record Company* própria: GRP Records (1976) que foi controlada posteriormente pela ARISTA e depois pela MCA. O catálogo da GRP Records incluía artistas tais como Diane Schuur, Lee Ritenour, David Benoit, Don Grusin, Michael Brecker, Chick Corea, Steve Gadd, Dave Valentin, Special EFX e Gary Burton.

Dave Grusin foi band leader da GRP All Star Big Band que ele formou reunindo grandes nomes do jazz: Harvey Mason, Ernie Watts, Dave Valentin, Don Grusin, Sal Márquez, Brian Bromberg, David Sanborn, Grover Washington Jr, Marcus Miller e outros.

Em Hollywood, Grusin seguia compondo trilhas para filmes que marcaram época tais como *“The Graduate”*(1967), *“The Heart is a Lonely Hunter”*(1968), *“Three Days of Condor”* (1975), *“Heaven can wait”* (1979), *“The Champ”*(1980), *“On Golden Pond”* (1982) e *“Tootsie”* (1983) sendo estes quatro últimos indicados ao Oscar.

Dave continuou atuando como dedicado pianista e realizando tournês com Lee Ritenour apresentando os álbuns *“Mountain Dance”*, *“Out of the Shadows ”* e *“Harlequin”*. Com o disco *“Mountain Dance”*, gravado em digital, a GRP tornou-se pioneira do novo sistema de gravação do futuro. Este tipo de gravação começou a ser o diferencial da companhia e a qualidade uma prioridade absoluta.

De volta a Hollywood, Dave Grusin conquistou seu primeiro Oscar pela trilha de *“The Milagro Beanfield War”* (Rebelião em Milagro,1988) dirigido por Robert Redford e foi indicado novamente pela trilha do filme *“The Fabulous Baker Boys”* (1989) e *“Havana”* (1990). Também compôs para os filmes: *“The Goodbye Girl ”*(1977), *“The Electric Horseman”*(1979), *“And Justice for All”* (1979), *“The little drummer girl”*(1984), *“The Goonies”*(1985), *“Lucas”* (1986) e outros.

Em 1987 Mr. Grusin gravou o Cd *“Cinemagic”* apresentando uma compilação de novas versões para partituras feitas originalmente para o cinema. Atuou como arranjador nos discos de Sérgio Mendes, Quincy Jones, Billy Joel, Peggy Lee, Paul Simon e Grover Washington Jr.

Alguns trabalhos próprios podem ser citados: os Cds *“Night- lines”*(1984), *“Harlequin”* (com Lee Ritenour, 1986), *“Sticks and Stones”*(com seu irmão Don Grusin,1987), *“The Fabulous Baker Boys”* (vencedor do Grammy em 1989), e os

¹ Para Filmografia completa, consultar Anexos.

tributos: *“The Gershwin Connection”*(1991), *“Homage to Duke”*(1993), *“Two for the road”*(1996)², um tributo a Henry Mancini e mais recentemente *“Dave Grusin presents West Side Story”* como comemoração do 40º. aniversário do musical no formato DVD . Sobre o trabalho feito sobre a obra de Henry Mancini, Grusin comenta: *“O principal foi tentar chegar perto do conceito geral de sua obra, não refazendo seus clássicos, mas tentando personalizar suas canções da minha maneira sendo fiel à harmonia original . Mancini é o tipo do compositor capaz de capturar a vibração do West Coast Jazz”*. Henry Mancini e Quincy Jones foram os principais ídolos de Grusin.

Dave Grusin recebeu o título de Doutor Honorário da Graduação de Música da *Berkelle College of Music*, o *Richard Kirk Award for Lifetime Achievement* no 1989 *BMI Motion Picture e Television Awards* e o título de Doutor Honorário da Universidade do Colorado. Em parceria com Larry Rosen, Grusin é co-fundador da *National Foundation Jazz Education* (NFJE), um grupo filantrópico que ajuda músicos jovens jazzistas. Ele faz parte do quadro de diretores do *American Rivers* , a *National Enviromental Organization* e também atua no quadro de diretores da Universidade do Colorado.

Grusin diz: *“Como artista, eu me considero primeiramente um pianista. Trabalho com gravações de Cds feitas a partir de um material original e acabo finalizando-os como tributos. Tem sido uma vida dupla interessante fazer música para filmes e álbuns de jazz com a diferença única que num filme você encontra parâmetros baseados em como a música funcionará com as imagens. Com meus próprios álbuns sinto absoluta liberdade para criar e isto me parece sempre um enorme desafio”*.

Fora da rotina

Grande parte do trabalho composicional de Grusin foi destinado à TV. Sobre este tipo de atuação, Grusin comenta:

“Embora seja um começo para a carreira dentro do cinema , o trabalho em TV exige uma rotina para a qual não me sinto adequado. O tempo é bastante curto para escrever música e também para gravá-la de forma eficiente. Você entra no estúdio na segunda feira para assistir ao episódio de um seriado, vai para casa e começa a compor. O compositor apenas vê uma sinopse do filme, pois não há tempo para nada. Há geralmente apenas 30 ou 40 segundos para decisões musicais. Há pessoas que se adaptam a isso, mas este estilo de vida só me fazia sentir um sobrevivente.”

Isto o levou a ampliar sua atuação no cinema ao que ele se referia como um *“campo vastíssimo para a exploração de possibilidades musicais”*. Era fascinado pela idéia do quão era possível imprimir uma marca pessoal numa trilha musical e sendo grande admirador de Max Steiner e Alfred Newman , o atraía a idéia de como a música relaciona-se com a tela assim como o seu uso psicológico nos filmes.

² Para Discografia completa , ver Anexos.

“One of a Kind”

Dave Grusin pode ser chamado de “*One of a Kind*” (o “único”, o “especial”) não sendo este apenas o título de um de seus Cds, mas a definição de sua personalidade como artista. A versatilidade musical é a sua principal característica. Segundo Sidney Pollack diretor com quem já fez vários filmes: *“sua versatilidade musical é impressionante! Desde o suspense , melodramas , romances líricos , terror, aventura... sua música só faz engrandecer os filmes não deixando nenhuma dúvida quanto ao seu significado: **it goes right to the heart and bypasses the brain and possible arguments**”*.

Dentro do cinema, Grusin não é o compositor mais conhecido, mas seu toque é absolutamente pessoal criando um estilo inconfundível. Seu método de composição para filmes compreende o uso de sutilezas musicais e em outros assume o “*jazzman*” que é , criando temas mais jazzísticos. Dessa forma, alguns de seus temas para filmes soam como temas de jazz e em outros simplesmente como algo mais melódico ou sinfônico.

Na trilha de *The Milagro Beanfield War* (1988) que concedeu a ele um Oscar por exemplo, não havia muita música, mas a essência do mesmo foi capturada através da criação de um tema melódico marcante que identificava o personagem principal como veremos mais adiante. Através da melodia ele pode descrever os sentimentos de uma forma mais eficaz do que as palavras. Ele é capaz de captar a essência do filme numa melodia geralmente para piano e orquestra e transformá-la no decorrer do mesmo com outros arranjos usando o mesmo *leitmotiv*³.

Grusin por Sidney Pollack

*“I speak from experience when I tell you he can do anything and he has done everything”*⁴

O famoso diretor-produtor Sidney Pollack, um dos parceiros mais constantes de Dave Grusin com quem fez nove filmes surpreende-se sempre com o trabalho de Grusin devido a enorme gama de “climas” diferentes criados por ele para seus filmes.

*“I just don’t know anyone who does it better and with greater versatility than Dave Grusin”*⁵ diz Pollack.

Parece que o fator versatilidade é o que diferencia um compositor talentoso daquele que simplesmente compõe para as telas. Há de se ter a habilidade para olhar o filme não somente pela perspectiva musical, mas sob o ponto de vista daquele que faz o filme. Grusin acredita que o “algo especial” deste ou daquele compositor não vem

³ Linha melódica de curta duração que se refere a um determinado personagem.

⁴ “Eu falo a partir de minha experiência que Dave pode fazer tudo e ele tem feito.” (Tradução literal)

⁵ “Simplesmente não conheço ninguém melhor que Grusin para compor com tanta versatilidade”

do fato de ele tentar impor seu estilo, mas do filme : é ele que estabelece os parâmetros para a composição.

“From a 60 or 70 piece classical score to a jazz combo to single piano. He’s done them all. Lush romantic melodies for love stories. Haunting , Heartbreaking themes for rights passage. Driving energetic blues for thrillers. Ethnic forms for authenticity. Written and performed with authenticity”.

O sentido da citação acima refere-se ao fato de Dave Grusin apresentar uma característica fundamental para todo o trilhista : a versatilidade. Grusin é capaz de compor peças clássicas (*On Golden Pond*), peças para grupos de jazz (*Random Hearts*), piano solo (*The Firm*), melodias românticas para histórias de amor (*Three days of Condor: “Goodbye for Kathy”*), blues pesado para cenas de suspense (*Mullholand Falls*), peças étnicas (*Havana , Rebelião em Milagro*) e assim por diante. Escritas e executadas com autenticidade segundo Pollack.

Comparando Dave a outros compositores , o diretor constata:

“Dave , more than any composer I know is like a really marvellous actor in the sense that whatever signature he has, he tries to give up for the sake of the material. He truly becomes what he feels the material needs”.

Sobre a citação acima, vemos que Pollack compara Grusin a um bom ator na medida em que qualquer ímpeto que ele tenha de imprimir sua marca pessoal no trabalho, ele o sacrifica em prol do filme. Mesmo assim, seu estilo é facilmente identificável. Ele compõe a partir do que ele mesmo sente que o filme precisa. De certa forma, esta percepção intuitiva é a base para o trabalho de Grusin como compositor. A sensação do que deverá ser composto vem de sua percepção e não a partir de uma pesquisa sobre gêneros musicais apenas.

Uma das melhores formas de se conectar ao filme é a partir da locação. A respeito disse Grusin diz:

“I always look for the geography of the piece I’m working with, because I’ve found if I can attach some cultural sensibilities to it, it’s easier for me to find my way through musically.”⁶

Grusin diz algo a respeito do “restrain use of music”. Isto significa restringir o uso da música , ou seja , retardar o início da música especialmente num momento dramático. Afirma ser uma técnica que valoriza a inteligência da platéia possibilitando a ela formar suas próprias conclusões sobre a ação dramática. Assim , a música não atua de uma forma tão manipuladora induzindo a platéia a um sentido imediato.

⁶ “Eu sempre vou atrás da geografia da peça na qual estou trabalhando. Se eu conseguir adicionar alguma informação da cultura onde se passa o filme , o caminho musical torna-se mais fácil.”

A esse respeito Pollack diz: *“He’s very big on waiting. I’ve learned that from him.”*⁷

Exemplos dessa técnica podem ser encontradas no filme *Yazuka (1975)* e *Random Hearts (1999)* ambos em parceria com Sidney Pollack. Grusin diz a velha frase : *“Less can really be more in film scoring”* , ou seja, o pouco pode ser muito em trilha musical. Às vezes, uma trilha com poucos instrumentos acaba sendo mais evidente.

Grusin insiste na criação de “climas”, de atmosferas musicais . O trabalho de Grusin não é ditado por um personagem , tanto que ele não compõe temas dessa forma. Os diretores normalmente imaginam um tema para determinado personagem . Grusin define sua música como um efeito: seja como um “tiro”, como uma iluminação, algo surpreendente que surge no meio da narrativa. As atmosferas musicais misteriosas e “escuras” são mais eficazes, segundo ele.

O Processo de Composição da Trilha Musical

*“Even something that sounds so simplistic in its final version, I promise you, is full of doubt and angst in trying to get there”.*⁸

Dave Grusin

Quanto mais profundamente o diretor estabelece as exatas necessidades musicais do filme e o que é necessário para cada uma de suas cenas, mais complexo o processo se torna. Para Dave, é uma questão de “como integrar a música com o filme”. Algo que se encaixa perfeitamente numa cena pode ser totalmente inadequada à outra.

Sobre todas as peças que compôs para os filmes, ele diz que não existe nada fácil em nenhuma delas. Desde suas mais antigas composições até as mais recentes, ele diz que *“todas têm seus altos e baixos e muros de pedra que você tenta quebrar na tentativa de satisfazer tanto o seu senso de musicalidade , o diretor e o produtor além do objetivo comercial do filme”*.

Assim, quando surge uma criação musical , esta pode satisfazer o compositor mas não o diretor. Aí começa o árduo caminho de tentar conciliar a inspiração musical não apenas com as necessidades do filme, mas com o conceito que outras pessoas (diretor e produtor) têm do filme. Isto porque o número de percepções sobre o que se pretende no filme são muitas e variadas. O diretor, o autor e o produtor já estão envolvidos no filme muito antes do início do trabalho do compositor.

Se cada uma dessas pessoas desenvolveu uma idéia a respeito do que seria a música no filme, o compositor tem que ser criativo o suficiente para participar de uma verdadeira batalha .

⁷ *“Ele é muito bom na espera. Aprendi isso com ele”.*

⁸ *“Até mesmo algo que soa muito simples na versão final, eu afirmo que foi um caminho de dúvida e angústia para se chegar lá!”*

Pela experiência de Grusin , o diretor sempre orienta o compositor: *“Don’t listen to the producer, listen to me! He doesn’t understand the filme, I’m the only one who understands it!”*⁹. Por outro lado, o produtor o chama de lado e diz a mesma coisa a respeito do diretor.

Interessante a posição em que se encontra o compositor. Por mais que na teoria quem decide é o diretor em conjunto com o compositor, há sempre diversas opiniões a respeito do que cabe musicalmente às cenas. É comum observar as pessoas todas palpitando em relação ao que elas acham sobre o que deveria ser a música no filme, mesmo sem competência para isso. Isto acontece muito durante as filmagens, nos ensaios, em conversas de *backstage*. Todos parecem ter idéias brilhantes: o produtor, o figurinista, os atores, o motorista, o maquinista. Para garantir a sanidade mental do compositor e sua tranquilidade no processo, ele é quem deveria dar a palavra final em parceria com o diretor apenas. Parece fundamental que se imponha esta hierarquia e restrição à decisão musical.

Até mesmo o processo de se escolher músicas já existentes em discos para uma determinada cena do filme exige cautela. Grusin comenta que às vezes você a encontra, considera-a perfeita para aquele momento e quando você resolve ouvi-la com o filme simplesmente ela não funciona. Parece inadequada. Interessante como o processo é realmente complicado. Por outro lado, às vezes acontece de você optar por algo que você nunca pensou que daria certo. E acaba se adequando perfeitamente.

O momento mágico para Grusin acontece quando a partitura já está escrita e ela será executada pelos músicos. A magia ainda fica maior quando eles tocam e você percebe que o filme e a música finalmente são uma coisa só: *“They married!”*¹⁰

Para o diretor Sidney Pollack este momento é especial. Ele diz que é como estar vendo o filme pela primeira vez:

*“There’s such a transformation that happens, not unlike an out of focus picture that gets sharp. You suddenly are in the scene , instead of watching the scene”.*¹¹

Grusin , além de compositor é pianista e maestro. Ele é conhecido por reger do piano quando se trata de um conjunto musical menor. Porém quando a peça é orquestral por exemplo, ele o faz do podium. A menos que a peça seja mais jazzística, Grusin costuma deixar a parte de piano para outro pianista gravar. Em 1979 ele revelou: *“If it’s a straight score without any jazz or fusion elements involved, I choose not to play. I prefer to conduct and make sure that I have some good players there”*¹²

Porém, a partir dos anos 80 ele tomou as rédeas das gravações em piano mesmo nas partituras compostas para orquestra. Um exemplo é a trilha do filme *On Golden Pond (1980)*. Outros como *Three Days of Condor (1975)* no qual havia uma seção rítmica importante, ele tocava e regia do piano.

⁹ *“Não dê ouvidos ao produtor, ouça apenas o que eu digo! Ele não entende nada do filme, eu é que entendo!”*

¹⁰ *“Eles casaram!”*

¹¹ *“É uma transformação que acontece , como algo que está fora de foco e de repente se torna visível. Você está de repente dentro da própria cena ao invés de estar de fora assistindo.”*

¹² *“Se é uma peça para piano que não apresenta elementos do jazz ou fusion, prefiro não tocar e reger apenas , garantindo assim que bons músicos o façam”.*

Grusin usa teclados com vários timbres em suas trilhas e em combinação com outros instrumentos. Ele atesta usar o piano como parte de suas composições mas também como um elemento de “checagem de idéias” mais do que um instrumento de composição.

Nos dias de hoje, podemos ouvir Grusin interpretando suas composições ao piano como na trilha composta exclusivamente para este instrumento : *The Firm (1993)* onde Grusin criativamente esgota todas as possibilidades de uso do piano até mesmo em seus efeitos percussivos como *pizzicato* das cordas internas do piano, além de suas qualidades percussivas.

Após todo o processo desde a criação, as gravações e a execução da trilha, Grusin comenta que a música entra em estúdio para ser mixada. Ela acaba sofrendo muitas transformações por parte dos engenheiros de som do estúdio. Normalmente a música recebe o mesmo tratamento dos efeitos especiais de som, particularmente se feitos por produtores americanos. Às vezes o compositor não sabe do resultado final de seu trabalho e só descobre quando assiste ao filme.

O Compositor diante do filme

Dave Grusin insiste na idéia de que uma trilha é eficiente quando ela está a favor do filme. Tem a função de contribuir para o filme. Desta forma, o compositor é o primeiro da platéia a ver o filme e o vê como um produto quase que acabado. A esse respeito Grusin diz: “*the best situation for me is to see the cut of the film the first time without people around*”¹³. Desta forma , pode ter suas impressões únicas sem a influência daqueles que já vem trabalhando no filme há tempos.

O compositor recebe o filme para ser visto quando ele já está o mais próximo possível de sua edição final e do *timing* , ou seja, do tempo necessário para a composição. O compositor normalmente dispõe de quatro a seis semanas para trabalhar nele. Com o passar dos anos , a pressão para os compositores tem sido enorme sendo que eles dispõe cada vez menos de tempo necessário para o trabalho.

Há um período chamado *thinking time*¹⁴ que está entre a primeira visão do filme e o momento em que o filme será entregue ao compositor para a realização de seu trabalho.

A esse respeito Grusin diz:

“What I like to do , way before they’re ready, is just get whatever they have in whatever rough form and get it on a cassette so I can start looking at it in terms of placement , where we’re going to play. The lengths of those times will all change but maybe the concept won’t be so foreign by the time I get a finished cut”

¹³ “A melhor forma de ver o filme pela primeira vez é sozinho, sem ninguém por perto”.

¹⁴ Tempo para pensar

Com a afirmação acima Grusin diz que seu processo de composição baseia-se no seguinte: obter a imagem que já existe do filme , mesmo que não as definitivas para que ele possa pensar nos momentos em que entra música. A duração dessa música obviamente vai mudar mas o conceito musical já não será tão estranho quando ele receber o filme editado.

Grusin diz que o sucesso é inevitavelmente precedido por um período de pânico. *“Você vai para casa e espera que algo saia de você e que seja eficaz tanto para você como músico quanto para o filme”,* diz ele. *“Quando algo acontece em casa e eu estou sozinho e acabo gostando do que compus, eu fico muito nervoso porque sei que alguém já escreveu aquilo!”*¹⁵

Esoterismo

Grusin pensa o processo composicional como algo misterioso, esotérico. Ele diz não compreender o processo mental que faz nascer uma melodia , de onde ela vem.

*“O vento sopra e ninguém sabe de onde ele vem e pra onde ele vai”*¹⁶

Talvez esse mistério da natureza perpassa a criação musical. Afinal, o que é inspiração? De onde ela vem e para onde vai assim como o sopro do vento? Adiante falaremos sobre este tema.

Grusin considera o trabalho de criação como o resultado de instinto e impulso. A meu ver, ainda mais a intuição. Às vezes, apesar de toda a informação recebida por parte do diretor de como deveria ser a música naquele trecho específico, muitas vezes é o compositor pelo seu entendimento de como a música pode funcionar ali é que determina o resultado final. Grusin apela para o sexto sentido em algumas situações. Ele acha que as soluções podem vir de uma hora para outra bastando apenas estar aberto a elas. É o chamado *insight* ! A famosa lâmpada mágica! A luz! A idéia brilhante que acontece de repente. Mesmo que o diretor diga: não quero música nesta cena e o compositor sinta (ou pressinta) que algo deva estar presente , ele acaba por tentar incluir a música ali, mesmo que a idéia seja abandonada em seguida.

Mas em geral , a decisão de onde colocar a música é conjunta. Diretores, produtores e até mesmo outras pessoas envolvidas no processo criativo do filme acabam opinando.

Porém , as idéias do diretor podem não ser meramente artísticas. Às vezes ele solicita ao compositor a criação de uma passagem musical para “disfarçar” alguma cena que não está tecnicamente perfeita ou até mesmo faz um apelo ao compositor em muitos casos: *“Look, this didn't quite come out the way I wanted it to, but I need people to feel this. Can music help enhance that?”*¹⁷

¹⁵ *“When something happens at home alone and I like it , the I get very nervous because I know somebody else has already written it!”*

¹⁶ *O Grifo é meu*

¹⁷ *“Olha, esta cena não saiu do jeito que eu queria, mas eu queria que as pessoas sentissem esta cena. Será que com a música conseguiremos valorizá-la?”*

Ao que Grusin comenta: *“And that’s one of the jobs of the music”*¹⁸

Vemos que a criação musical para um filme comporta muitos aspectos diferentes. Até mesmo a sua própria função não artística. Neste último caso acaba atuando como uma solução para uma cena problemática.

Psicologia da Trilha Musical

Sobre o efeito que a trilha musical tem no espectador, Dave Grusin comenta:

*“It’s not always a conscious thing, but works in the subconscious too.”*¹⁹

Grusin pensa o efeito da música de cinema como uma mensagem subliminar e adiciona:

*“There’s a mystery about the emotional response a listener gets from a piece music. I can’t define how it works but it’s there in some way”.*²⁰

Ao longo de sua carreira, Grusin observou que a música afeta o ouvinte das mais variadas formas. *“Como ele responde a uma Sinfonia de Mahler é certamente diferente de como ele responde a uma canção de Donna Summer. Mas, mesmo sem perceber, há uma reação nos dois casos”,* diz ele.

O compositor de música para cinema tem a função de fazer com que essas emoções surgidas permaneçam com o ouvinte.

*“What we try to accomplish in film scoring is to channel those responses in an organized way so that an audience can be moved in one direction or another without actually knowing why”*²¹

Parece que este é o uso funcional da música de cinema. O espectador é conduzido por ela causando respostas emocionais variadas. A música atua como um catalizador e disparador destas emoções.

¹⁸ *“E esta é uma das funções da música”*

¹⁹ *“Não é algo consciente apenas, mas algo que atua no subconsciente”*

²⁰ *“Há um mistério sobre como a pessoa é tocada com uma determinada música no filme. Não sei como funciona, mas acontece de algum jeito”*

²¹ *“O que tentamos fazer com a música é canalizar estas respostas emocionais de uma forma organizada de modo que a platéia seja conduzida de uma direção a outra sem saber o porquê”*

Algumas conclusões a respeito do *Film Scoring*:

Por Dave Grusin

“Most of it isn’t about composing, most of it isn’t even about music; most of it is about the needs of the picture.”

Com a citação acima, Grusin revela que o trabalho de composição para o cinema nada tem a ver com composição em si, nem mesmo com música. Mas o quanto ela atende às necessidades do filme.

Existe aí uma característica de subserviência da música em relação ao filme na opinião e experiência de Grusin. O maestro em várias entrevistas não fez questão de esconder sua frustração em relação ao número de restrições impostas e interferências que partem do âmbito não artístico em relação ao seu trabalho. Pessoas que controlam o filme como produto artístico e opinam arbitrariamente quanto ao uso da música dentro da ação dramática. Na verdade, a medida do sucesso de uma música de cinema vem do quanto eficiente ela é no sentido de “apoiar” o filme. Isto é, para ela ser considerada “boa música”, ela deve servir ao filme e não ser complementar como muitos compositores desejariam. A partir desta visão, a música original pode ser editada, transformada, alterada no interesse do filme.

Depois de anos trabalhando de corpo e alma numa forma de arte essencialmente vista como um produto comercial, Dave chega à conclusão:

“ Music is not an art, but a craft- a craft like set building or cinematography”²²

Grusin utiliza a palavra **Craft** de forma bastante enfática e em sua tradução²³ encontramos: Artesanato; ofício; negócio; algo que se faz com destreza.

Obviamente notamos um certo rancor na afirmação de Grusin que com certeza não deve ser gratuita. Porém, sendo um negócio ou não, a música mesmo que composta somente para ser inserida na ação dramática, pode ter muita força e ser sim uma verdadeira obra de arte. Grusin o faz com destreza e neste sentido a tradução da palavra *Craft* faz sentido. Seus próprios temas como a belíssima melodia em que descreve musicalmente o Lago Dourado em *On Golden Pond* em sua abertura, tem uma existência muito maior do que qualquer peça de um cenário ou de iluminação e nem deveria haver termo de comparação.

²² “A música não é arte e sim um negócio como o cenário ou a cinematografia”

²³ Dicionário Michaelis

A música pode ser tão eficiente como, a meu ver realmente é neste exemplo , que poderia ser descartada do filme, ser apresentada em várias versões desde piano-solo ou até num arranjo orquestral em uma sala de concerto existindo por si só.

Este é apenas um exemplo de uma composição sua instrumental em versão para piano-solo inserida na abertura do filme citado. Tentar radicalizar e generalizar afirmando ser a música um mero subserviente do filme é desprezá-la por completo e reduzi-la a algo não verdadeiro.

Há muitos outros exemplos de inserção de trilha nos filmes em que a música passa a ser o protagonista da cena. O recentíssimo filme de Pedro Almodovar *“Fale com Ela”* apresenta uma das cenas mais marcantes em que uma toureira, que é a personagem central do filme, enfrenta um touro em câmara lenta com milhões de pessoas assistindo e sem nenhum diálogo. É permeada pela belíssima canção : *“Por toda a minha vida”* de Vinícius de Moraes e Antonio Carlos Jobim interpretada por Elis Regina. Esta é uma das cenas mais importantes do filme e a escolha desta canção (inspiradíssima e muito feliz), embora sirva brilhantemente à narrativa tem força por si só, tanto que passou a ser lembrada como *single* descartada do filme. Neste caso, o filme serviu à música. O filme atuou como subserviente da obra de arte que é esta canção.

Grusin continua sua afirmação dizendo que “A Arte é o filme” e que a música está lá somente para dar suporte , apoiar o filme e não é por assim dizer, o elemento que recebe a atenção principal.

Pelo exposto acima, a afirmação tende a ser um pouco genérica e radical.

Grusin ainda mostra-se insatisfeito pelo processo que ocorre na montagem cinematográfica. Após o produto artístico passar pelas mãos de tantas pessoas envolvidas com o filme e que não tem necessariamente algo de artístico ou criativo dentro delas, o resultado final pode ser apenas um “truce”²⁴, ou seja, um acordo feito entre “inimigos” para que se termine uma batalha. E este “inimigos seriam as forças administrativas e criativas.

*“For a long time I would be disappointed by having things either dropped or altered or moved around where they never intended to be”*²⁵

Mas acaba conformando-se com a realidade:

“That’s what the job is!”

É o que o trabalho é!

Grusin relata o aparecimento eventual de um material que é inspirador. Por exemplo, às vezes, aparecem imagens que imediatamente sugerem algo sonoro correspondente. Para Dave, estes são os melhores momentos, mas não acontece sempre e acaba por concluir:

²⁴Acordo: Tradução literal – Longman Dictionary of Contemporary English

²⁵ “Por um longo tempo eu ficaria desapontado por ter o material sonoro tirado, alterado ou colocado em outro lugar sem que eu o tivesse desejado”.

“Film and music. I don’t think they have much to do with each other most of the time, except by association”²⁶

É interessante e surpreendente ouvir uma afirmação desta de um compositor com tantos filmes já realizados. Embora esta seja apenas uma faceta de seu trabalho, notamos que apesar de toda a sua produção para cinema, muitos deles de grande sucesso, segue afirmando que filme e música podem ser formas de arte incompatíveis.

Penso que é pela coexistência de duas linguagens que são fortes, a sobreposição de uma à outra seja difícil. Isto na visão de um músico que deseja que sua obra seja reconhecida e vista. Porém, como tudo aquilo que tem que coexistir, penso que a música por vezes dentro de uma ação dramática forte deva ser quase imperceptível, inaudível ou até mesmo não ser usada. Quantas vezes estamos tão entretidos naquele diálogo de um casal que está resolvendo uma determinada situação e nem notamos se há música ou não naquela cena.

É por isso que grandes compositores, principalmente do teatro musical tem suas canções apresentadas em shows, fora do contexto teatral para popularizá-las. Um exemplo curioso é o número de discos gravados com obras dos irmãos Gershwin por vários intérpretes que fizeram parte de musicais como *Crazy for you*, *Of Thee I sing* e outros. É durante os shows que os arranjadores, músicos e intérpretes se divertem pois não tem a limitação da orquestração ou da instrumentação imposta pela ação dramática. Acabam por fazer várias versões das músicas, arranjos eletrônicos, hip-hop para uma balada romântica, usam a criatividade sem limites pois a música está descontextualizada.

O Cd *Dave Grusin Orchestral Album*²⁷ é uma obra-prima contendo suas próprias composições para cinema:

“The making of new arrangement of an existing work almost always requires definite elements of composition in order to make them unique”²⁸

Neste CD, Grusin orquestrou por exemplo, toda a *Suite From the Milagro Beanfield War* que faz parte do filme *Rebelião em Milagro* e apresentou outras versões de trabalhos de 30 anos: *On Golden Pond*, *The Heart is a Lonely Hunter*, *Condor* e a *Santa Clara Suite* que faz parte do filme *Havana*.

Curiosamente orquestrou a composição dos irmãos Gershwin: *Bess, you is my woman now / I loves you*, *Porgy* como uma homenagem a estes dois grandes compositores (George & Ira Gershwin)

Grusin comenta que a criatividade é o principal elemento numa criação artística. Faz uma menção à evolução da tecnologia: as técnicas de gravação estão cada vez melhores, o som está melhor, a gravação digital para os filmes é maravilhosa porque

²⁶ “Filme e música. Não acho que eles têm muito a ver na maioria das vezes, apenas por associação de uma arte com a outra”

²⁷ GRP Records, 1994

²⁸ “Fazer um novo arranjo para composições que já existem é quase como compor novamente para que o resultado seja único”.

preserva o som , ele fica mais “limpo” e sofre pouquíssimas alterações quando o material é transferido para outras “molduras”, como o teatro por exemplo.

Grusin tem trabalhado com muitos estúdios mas ele realmente sente-se feliz em trabalhar na Universal : *“There was a good reason for my coming to Universal in first place. That was Stanley Wilson. He was an executive who was able to bring a lot of musicians into the studio”*²⁹ . Nomes como Quincy Jones, Lalo Schiffrin são alguns deles. *“He supported them and brought some dignity and respect into the atmosphere. When he died , there was no one to carry on that”*³⁰

Algumas mudanças nas estruturas administrativas da indústria do cinema nos últimos anos, tem sido terríveis para alguns dos compositores mais criativos. Apesar do cenário adverso, Grusin compôs nos anos 90 o filme *Havana* e o original *The Firm* com trilha feita somente em piano.

Quando solicitado por algum jovem compositor que deseja adentrar ao mercado , Grusin aconselha: *“Get a foot in the door at any level in a film studio to see how the business works overall”*, em outras palavras: *“Vá com tudo! Entre sem pedir licença nos estúdios e veja como funciona o trabalho”*.

Hoje em dia o cinema não está tão no ápice porque temos nos tornado uma sociedade que vê TV, lê revista e não literatura e cinema no sentido de arte: *“We have become a TV/magazine society , not literature and not cinema”*, diz Grusin.

Estamos tão atolados de informação, tanta coisa acontecendo ao mesmo tempo e rapidamente...e com isso sobra menos espaço para o compositor novato.

Grusin reduziu seu trabalho para o cinema nos anos 90 , porém seu último trabalho em 1999 é o filme *“Random Hearts”* cuja trilha é bastante original mesmo sendo construída num filme com problemas.

Seu mais recente trabalho é para a HBO *“Dinner with Friends”* também considerado bastante criativo.

²⁹ *“Há um bom motivo que me fez trabalhar na Universal em primeiro lugar. É Stanley Wilson, um executivo que trouxe muitos músicos bons para dentro do estúdio.”*

³⁰ *“Ele sempre os apoiou e trouxe dignidade e respeito ao trabalho dos músicos. Quando ele morreu ninguém continuou este feito.”*

INSPIRAÇÃO

“A inspiração pode ser uma forma de supraconsciência, ou talvez de subconsciência - não interessa. Mas estou certo de que ela é a antítese da consciência”³¹

Aaron Copland³²

É comum ouvirmos dentro do meio musical que inspiração é apenas 10% do processo criativo e que os outros 90% são transpiração.

Parece que a transpiração refere-se ao esforço em fazer com que a inspiração se sustente no tempo, ou seja, seja preservada para sua transformação em obra de arte. Assim como muitas outras sensações de beleza ou de alegria, ela pode nos trair surgindo num momento e desaparecendo no momento seguinte.

O fato é que nós é que temos que desaparecer.

Quando somos tomados por algo, por alguém que achamos belo, por uma estrela cadente, pelo reflexo do sol nas águas do mar, nos largamos e nos esquecemos.

Para que a arte apareça, temos que desaparecer.

Nos confundimos com a própria coisa, a árvore para a qual estamos olhando. Somos a água no mar, somos o outro. Nada mais existe.

Assim como uma criança que mergulha numa concentração total naquilo que está fazendo e o mundo se esvanece, também podemos ter essa experiência. Podemos nos tornar aquilo que estamos fazendo. Perdemos o sentido do tempo, nos anulamos em função daquilo que estamos realizando.

Quando Dave Grusin fala que há algo de misterioso no compor, há algo que de repente surge, ele está falando de inspiração.

Na obra de arte há dois momentos: o da inspiração, em que uma intuição de beleza ou verdade chega ao artista e a luta (que é a transpiração citada) geralmente muito difícil para manter a inspiração durante tempo suficiente para transportá-la para o papel ou a tela, para o filme ou para a pedra.

Um músico pode ter um *insight* – um *flash* - em que se nasce uma melodia, uma idéia musical, mas talvez leve anos para transformá-la em uma obra musical. Para resultar numa obra de arte tangível, a inspiração criativa precisa sustentar-se no tempo.

Grusin também fala de intuição no processo criativo. Nossa Musa ou nosso Gênio que era como os romanos chamavam a intuição, sente e reflete tudo o que nos cerca.

*“A inspiração brota diretamente do coração e não precisa de qualquer explicação ou prova. O que precisa ser explicado é a técnica (da palavra grega *techne* que significa arte).”³³*

O fenômeno divino não é a inspiração mas a arte com que a inspiração se realiza. A musa é a voz viva da intuição. A intuição é a soma sináptica em que todo o sistema nervoso equilibra e combina multivariadas complexidades num único *flash*.

³¹ Nachmanovitch, Stephen- “*O Ser Criativo*”- Summus Editorial, 1993, p. 57

³² Compositor norte-americano nascido em 1900 que combina jazz com composições seriais e atonais. Suas obras mais conhecidas são os balés *Billy the Kid* (1938) e *El Salon Mexicano* (1936).

³³*Ibid.*, p.44

O pensamento intuitivo, por outro lado, baseia-se em tudo o que sabemos e em tudo o que somos. Num único momento, ocorre a convergência de uma rica pluralidade de fontes e direções, daí a sensação de absoluta certeza que geralmente acompanha o pensamento intuitivo. Viver seguindo a intuição ou a inspiração não é apenas ouvir passivamente essa voz interior, mas agir de acordo com ela.

Capítulo 2

ANÁLISE MUSICAL

2.1. A análise de uma obra musical

Todas as vezes que nos propomos a analisar determinada obra de arte, ou sobre ela emitir opiniões e reflexões, não podemos nos esquecer que o fazemos apenas sob um determinado ângulo (ou ângulos) de acordo com as nossas possibilidades e recursos técnicos e teóricos disponíveis. A obra de arte já comporta em si uma multiplicidade significativa que se aproxima do intangível, do incomensurável. A arte não é uma ciência exata, portanto, por mais que a analisemos corremos até mesmo o risco de banalizá-la. Expressar a totalidade e apreender este montante de significados só é possível pela própria linguagem artística, ou seja, é a própria obra de arte que se explica a ela mesma. Ela é auto referente. A análise teórica pode pretender tangenciar a imensa significação da expressão artística mas devemos saber de antemão que nunca será capaz de captá-la como um todo.

Segundo Susanne K. Langer¹ uma obra de arte é uma unidade originariamente e a análise revela elementos nela e pode prosseguir indefinidamente, fornecendo cada vez maior compreensão, mas ela nunca poderá proporcionar uma receita. Desde que Pitágoras descobriu a relação entre altura e som e a freqüência das vibrações do corpo que produz esse som, a análise da música tem-se centralizado nos estudos físicos, fisiológicos e psicológicos dos tons: sua própria estrutura física e possibilidade de combinação, seus efeitos somáticos em homens e animais, sua recepção no consciente humano. A acústica tornou-se uma ciência valiosa que não apenas possibilitou o advento de melhores condições de produzir e ouvir música como também, na esfera da própria música, da escala temperada e da fixação de uma tonalidade padrão. Algumas vezes tem sido feitas tentativas de explicar a invenção musical pela complexidade física dos próprios tons e descobrir as leis e limites da composição numa base de razões ou seqüências matemáticas a serem exemplificadas.

No caso da análise da obra musical a ser analisada neste trabalho, os critérios foram escolhidos a partir dos próprios elementos musicais, ou seja, a análise harmônica, melódica e rítmica da obra a partir dela e nela mesma e em seguida, uma possível interpretação em relação ao contexto ou seja, a sua utilização em determinado momento específico do filme. A análise a respeito da forma, da instrumentação e orquestração também serão apresentadas.

¹ LANGER, Susanne K, *Sentimento e Forma*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1980.

2.2. A análise da música de cinema

2.2.1.Melodia

“Writing the melody is the easy part... But then, it’s what you do with it. That’s the skill , that’s the art, that’s what makes a great film score.”²

Danny Elfman, compositor

Na Música Ocidental a melodia tem sido uma grande força em termos de expressão musical. Assim sendo, por várias décadas na música composta para filme, todas as partituras têm se baseado em um ou mais temas que se tornam recorrentes ao longo do filme. Às vezes o uso de uma “atmosfera instrumental” torna-se muito comum em partituras para filmes mais contemporâneos, mas mesmo assim, os compositores ainda recorrem à melodia como uma grande referência para a criação de seus temas.

Para ser eficaz, segundo Elmer Bernstein, compositor de trilhas para o cinema, a melodia deve ser a absoluta extensão do que está acontecendo na cena do filme. Esta “absoluta extensão” acontece quando as melodias refletem o contexto do filme através dos elementos que delineiam o conceito étnico, histórico, geográfico, de caracterização, orquestração ou estilo.

Bernstein acredita que a melodia dá unidade à partitura. Ele considera a linha melódica a espinha dorsal da música de cinema. Max Steiner, levou esta idéia mais adiante, acreditando que cada personagem deveria ter um tema. Assim como muitos outros, ele endossou a idéia de *leitmotiv* que significa motivos individuais ou temas para diferentes personagens e situações. Muitos compositores concordam que o uso de melodias curtas – *motifs* – é um recurso que ajuda muito na identificação com o personagem. A linha melódica quando ouvida remete o ouvinte imediatamente a ele. Franz Waxman diz que a técnica do *leitmotiv* é muito comum na música de cinema, ou seja, ligar os temas aos personagens e depois variá-los de acordo com as mudanças de situações é uma prática comum na escrita da música de cinema. É uma “força” que se dá para a composição e também para quem ouve. Os *motifs* deveriam ser sempre curtos, mas precisos. Se eles são facilmente reconhecidos, eles possibilitam sua própria repetição em formas e texturas variadas o que contribui muito para a idéia de continuidade musical.

Assim que esses *motifs* e melodias de uma partitura são repetidos e desenvolvidos, eles constroem um forte valor associativo e podem se tornar cada vez mais eficazes no curso do filme. Um exemplo disso é o trecho final do filme E.T (1982) onde John Williams estabelece conexões através do tema do E.T e outros personagens. Isso acrescenta uma enorme força emocional à música .

² Karlin, Fred, *Listening to Movies*, New York, 1994 – “Escrever a melodia é fácil. O negócio é o que se faz com ela. Esta é a habilidade, a arte, o que faz uma grande trilha.”

O enredo, os personagens ou o estilo do filme podem estar representados por uma partitura melódica. Mas existem filmes que mesmo apresentando aspectos melódicos, não são sempre compostos com ênfase na melodia . Isto porque nem todos os compositores acreditam que a melodia é importante. Jerry Fielding, por exemplo, diz: “*Para mim, eu tento fazer ... (da partitura) algo não necessariamente melódico. As opiniões variam a esse respeito , mas eu não defendo o método do leitmotiv porque eu não acredito que o espectador, a menos que sejam músicos , possam reter a melodia em tão pouco tempo.*”³

Embora Bernard Herrmann tenha usado *motifs* freqüentemente, ele não é conhecido por usar estes motivos de uma forma que distintamente esteja relacionada a personagens específicos ou situações. Ele usou esta técnica em Cidadão Kane (1941,EUA)) e embora ele não acredite muito na técnica de *leitmotiv* a natureza deste filme demandou a criação de alguns *leitmotivs* para servir de ligação entre as várias justaposições de tempo. O mais importante *motif* que é a grande marca de Cidadão Kane, aparece logo nos dois primeiros compassos da música ouvida no início do filme. O segundo *motif* que deveria ser apresentado o segredo de *Rosebud* a todos os que prestassem bastante atenção, também aparece no começo do filme. Ele acontece depois da súbita escuridão causada pela falta de luz e precede a constatação de Kane sobre *Rosebud*. Estes dois motivos são os mais importantes no filme todo e ele se torna recorrente durante o mesmo em várias fases e com diferentes orquestrações. O *motif* mais marcante acaba sendo uma vigorosa peça de ragtime. Depois é transformado numa polka e se torna parte do final juntamente com *Rosebud* . A melodia personifica a nostalgia de Kane na volta à sua juventude e é usada para retratar a melhor parte de sua natureza.

Criar grandes temas é um talento especial. “*A habilidade para se escrever melodia é tão rara*” diz Randy Newman. “*Você nunca percebe isto até que você passe a olhar para este material sonoro através do comentário das pessoas. Eu garanto a você que não existem dez pessoas fazendo cinema que possam escrever um tema. E alguns não podem compor para filme*”.⁴

Henry Mancini que é conhecido por ser um compositor de melodias e temas concorda:“*Eu segui os passos de Victor Young. Ele era um melodista e eu sempre saía de seus filmes com algo musical em mente. Ele tinha o talento para a melodia e nem todos os compositores têm*”.⁵

2.2.3.Ritmo

O elemento melódico é compatível com o rítmico e podem trabalhar juntos dentro de um contexto dramático. A música pode fazer um filme andar por si só “empurrando-o para frente”, gerando a sensação de que algo vai acontecer. O filme *The Magnificent Seven* (1960) de Elmer Bernstein é um ótimo exemplo de colaboração de melodia e ritmo dando à primeira metade do filme um senso de

³ Karlin,Fred, *Listening to Movies*, New York,1994,p. 73.

⁴ *Ibid.*, p.73

⁵ *Ibid.*, p.73.

condução e direção que falta ao drama. O tema representa a cena de sete homens indo a cavalo em direção a uma vila no México num passo letárgico enquanto que a partitura anuncia um ritmo com muita força. O tema que neste caso é inseparável do ritmo, é um dos mais conhecidos dentro da música de cinema. Neste caso, tanto a melodia quanto o ritmo provocam uma propulsão musical bastante eficaz.

O historiador de cinema Steven C. Smith, autor da biografia de Bernard Herrmann (*A Heart at Fire's Center-1991*) acredita que a idéia de movimento e direção dada pelo ritmo num filme, é muito importante. “*Eu penso que toda boa música de cinema deve contribuir para o senso de direção* (the sense of forward direction) *ou seja, empurrar o filme para frente*”⁶. Isto traz a idéia de que o filme deve caminhar para algum lugar. Porém, não significa que a música deva ser rítmica para que se possa obter este efeito. Mesmo lentas, peças musicais de sustentação harmônica, por exemplo, podem dar a sensação de “empurrar o filme para frente”. Um exemplo disso é o tema bastante lento composto por John Williams para o filme *Close Encounters of the Third Kind* (1977).

Os filmes editados normalmente já tem um tempo e um ritmo que lhe são peculiares. Danny Elfman diz: “*Eu assisto a um filme e normalmente já consigo ouvir o andamento adequado a ele. Especialmente em pequenos trechos* (the early cuts), *os editores já tem uma idéia de um ritmo interno. E uma vez que você se conecta a ele, isto se torna natural.*”⁷

Uma ação também pode ter um tempo claro e definido. Às vezes uma cena se dá sob um ritmo, um *beat*, um padrão rítmico (como na abertura do filme “*A Firma*” que veremos a seguir).

Exemplos de filme em que o ritmo conduz a ação segundo Fred Karlin, autor do livro “Listening to Movies” (ver bibliografia): *The Magnificent Seven* (1960, Bernstein), *Star Wars* (1977, Williams), *Planet of the Apes* (1968, Goldsmith), *Objective, Burma!* (1945, Waxman) e *Batman* (1989, Elfman).

2.2.4. Harmonia

A harmonia pode nascer do filme e de seus personagens. Em geral, a harmonia é um elemento musical mais sutil do que o ritmo ou a melodia e por isso mais difícil de se distinguir. Mas definitivamente não é necessário entender ou reconhecer a linguagem harmônica num filme para senti-la ou apreciá-la.

Um bom exemplo de uso de linguagem harmônica é o filme *Driving Miss Daisy* (1989) onde Hans Zimmer coloca uma harmonia nostálgica de terças e quintas com um solo de clarinete tocando o tema principal. A relação de Miss Daisy (Jessica Tandy) com o chofer (Morgan Freeman) em 1948 sugeriu ao compositor Zimmer representar as raízes das atitudes raciais de Miss Daisy cujo tema tem a ver com os anos 40. Dessa forma a harmonia refere-se a um *Southern sounding harmony*, ou seja, uma harmonia concebida nos moldes da música ouvida no Sul dos EUA. Esta técnica se relaciona com Miss Daisy e seu

⁶ *Ibid.*, p.74

⁷ *Ibid.*, p.74

ambiente. Outro exemplo é o filme *Rain Man* (1988) em que o diretor e compositor não pretendiam ter uma orquestração sentimental para a trilha. Desta forma, a harmonia contemporânea executada por Zimmer ao teclado com suas texturas contribuíram para estabelecer uma música objetiva, não emocional como solicitado pelo diretor.

2.2.5. Forma e Desenvolvimento

A forma do filme sempre determina a forma da música. A estrutura do filme automaticamente coloca a música de perseguição onde há perseguição e os efeitos psicológicos pretendidos num momento específico da narrativa por exemplo, desenvolvem-se de uma forma natural nas cenas de conflitos.

Em cenas que se repetem, podemos notar que há também repetição de certos elementos musicais e isso é uma prática que acontece normalmente ao longo de toda a trilha. Podemos observar como determinadas cenas são musicadas. Por exemplo, as cenas de amor são musicadas da mesma forma que a música composta numa cena de perseguição? Provavelmente não. Podemos observar isso enquanto vemos um filme.

Geralmente a música usada para a cena final do filme representa a parte mais dramática dele e até a sua própria síntese. Recorrer sempre à música final como uma forma de compreensão é uma prática comum e ajuda muito.

Um dos grandes exemplos de desenvolvimento musical na história da música ocidental é o primeiro movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven. Começa com um *motif* de quatro notas bastante famoso e é repetido por ele um tom abaixo. Os compositores tendem a pensar que qualquer um poderia ter escrito estes *motifs* mas ninguém os desenvolveu como Beethoven.

Richard Kraft, um agente que representa compositores de filmes, notou que a maioria das partituras dos anos 90 não apresentam desenvolvimento. *“Você ouve o Main Title, ou seja, o Tema principal e acha que será uma partitura interessante e aí percebe que já a ouviu toda. É apenas uma textura, uma cor. Ou eles não tem o vocabulário para expandi-la ou não estão interessados em fazê-lo”*.⁸

Não há mistério sobre a técnica usada para expandir e desenvolver uma partitura. Eles vêm de um mesmo elemento musical: melodia, ritmo, harmonia e orquestração.

Mudando algum desses quatro elementos trará uma mudança considerável no efeito do material musical. Um exemplo simples disso é a mudança da cor de um instrumento que toca o tema: um oboé que revela a melodia que foi apresentada primeiramente por violoncelos. Num sentido composicional, isto não é, estritamente falando, um desenvolvimento do material original porque nesse exemplo hipotético, tudo sobre a música permaneceu a mesma: apenas a coloração orquestral mudou. Na música de cinema isto pode ser uma mudança significativa no efeito musical e dramático e tornar-se um real desenvolvimento do elemento musical básico.

⁸ *Ibid.*, p.76.

Geralmente, os compositores manipulam o material musical da seguinte forma:

- A mesma melodia é repetida , mas acompanhada por uma harmonia diferente;
- A estrutura rítmica da melodia é modificada;
- A melodia inicia-se numa nota diferente da original
- A harmonia é ajustada e desenvolvida quando necessário;
- A melodia é tocada em reverso, ou seja, a direção da melodia é invertida.

Ainda no exemplo de Beethoven, o que importa é como ele dá seqüência àquelas quatro notas, conectando-as e criando outras linhas melódicas mais extensas, sugerindo integridade. Ele também desenvolve a harmonia enquanto toda essa mudança acontece o que dá à música uma significativa sensação de força e *forward motion* (empurrar para a frente).

Para os compositores, o desenvolvimento musical não é uma arte facilmente apreendida e demanda esforço. *“Escrever uma melodia para alguém, isso é divertido... de quantas formas pode-se torcer, e transformar a melodia é que é o desafio e depende da habilidade do compositor. Este é o grande trabalho – e o que você faz com ele”*⁹, argumenta Danny Elfman.

⁹ *Ibid.*, p.77

Capítulo 3

THE FIRM (A Firma, 1993)

3. Análise do tema de Abertura: “The Firm - Main Title”

A música de abertura num filme que aparece sobre os créditos iniciais, tem por objetivo dirigir a atenção do espectador para o início da narrativa. Normalmente, ela apresenta temas musicais que serão ouvidos novamente no decorrer do filme. No caso do filme em questão, o tema de abertura, o *Main Title*, está ligado ao personagem principal interpretado por Tom Cruise (Mitch) e à situação em que ele se encontra: um advogado diante de uma oferta de trabalho irrecusável, uma vida familiar até então estável e toda a tensão que essa mudança em sua vida vai gerar, como veremos adiante.

A música de abertura também fornece a informação sobre o gênero do filme: se é suspense, romance, policial, *western*. Grusin apresenta este tema no estilo *Rhythm and Blues* em piano solo, sendo que ele é ouvido uma única vez, apenas no início do filme. Sua interpretação, andamento e forma composicional sugere tensão e pode ser um indicativo de um filme de suspense, um *thriller*, como veremos a seguir.

3.1. Ritmo

*“To me, tempo is of prime importance. It could be a deciding factor in whether a scene works or not”.*⁵

Henry Mancini, compositor

Podemos observar que a música de abertura é toda conduzida por um Ostinato⁶ de mão esquerda (explicaremos melhor a seguir) que vai do primeiro ao último compasso da música⁷. Ele acontece sobre um acorde de Gm7 no qual é utilizado a sua fundamental e a sua 5ª ou seja, as notas sol e re. O ostinato aparece como uma repetição rítmica muito marcada realizada praticamente o tempo todo por colcheias e eventualmente por semínimas pontuadas que seguem até o final da música.

⁵ “Para mim o andamento é de extrema importância. Pode ser um fator decisivo para que a cena funcione ou não.” Em KARLIN, Fred, *Listening to Movies*, New York, 1994, p. 74

⁶ Figura melódica ou rítmica repetida persistentemente.

⁷ Para partitura integral, consultar Anexos.

Ex. 1-The Firm/ Abertura

THE FIRM- Abertura

1 8 Gm7 2 *simile*

Embora haja uma mudança de harmonia no compasso 21, a relação do ostinato realizada pela mão esquerda permanece a mesma: a tônica e a 5^a do acorde. No caso, a harmonia é F7/4 logo, o baixo ostinato é realizado pelas notas fa e do:

Ex. 2 – The Firm/Compasso 21

The Firm

Grand Piano

21 4 F7 22

23 24 25

Podemos notar acima que no compasso **24** há uma mudança de estrutura rítmica. Ao invés da repetição do ostinato, há a utilização de semínimas pontuadas. Explicaremos uma possível relação musical com a imagem logo em seguida.

Uma nova mudança harmônica acontece no compasso **49**. A harmonia em C7/4 apresenta um ostinato de uma nota só, na tônica do acorde, ou seja, somente realizado pela nota do e só eventualmente pela sua 5^a (nota sol):

Ex.3- The Firm/ Compasso 49

The Firm 4
49 C7 50 51

Grand Piano

52 53 54

Detailed description: This musical score is for 'The Firm' measures 49-54. It is written for Grand Piano in 12/8 time. Measures 49-51 are on the first system, and measures 52-54 are on the second system. The right hand (RH) is mostly silent, with some chords in measure 49. The left hand (LH) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measure 49 has a C7 chord. Measure 52 shows a melodic line in the LH starting on a low note and moving up chromatically.

Outra semelhança acontece na condução de mão esquerda dos compassos **24** e o compasso **52**. Em ambos os casos, Dave Grusin utiliza semínimas pontuadas num encaminhamento melódico para se alcançar novamente a tônica. Este encaminhamento melódico do compasso **52** por exemplo, é iniciado no terceiro tempo numa relação de um tom em direção à tônica (si bemol caminhando para do, passando pelo si natural) numa aproximação cromática (aproximação de uma nota a outra por semitom). Neste caso, é uma relação de meio tom a partir de si bemol para se chegar a do. Em resumo: si bemol, si natural e finalmente do.

Notamos exatamente a mesma repetição do ostinato em outros momentos da música como no compasso **57** no qual o ostinato acontece sob a harmonia de Bb7/4 e mantém a mesma relação entre tônica e quinta já mencionada acima além da mesma divisão rítmica. Observa-se ainda que no compasso **61** há novamente o uso de semínimas pontuadas na tônica, ou seja em Bb .

Ex.4-The Firm/Compasso 57

The Firm
57 Bb7 58

Grand Piano

59 60 61

62 63 64 65

Detailed description: This musical score is for 'The Firm' measures 57-65. It is written for Grand Piano in 12/8 time. Measures 57-58 are on the first system, measures 59-61 on the second, and measures 62-65 on the third. The right hand (RH) is mostly silent, with some chords in measure 57. The left hand (LH) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measure 57 has a Bb7 chord. Measure 59 shows a melodic line in the LH starting on a low note and moving up chromatically.

A harmonia de Bb7/4 segue do compasso 57 ao 64. No compasso 64 notamos uma variação melódica do ostinato que se inicia na quinta da harmonia de Bb7/4 (nota fa), passando por mi natural, fa natural, fa sustenido até chegar novamente na harmonia original de Gm que é o acorde do compasso 65. Trata-se neste caso, não de uma aproximação cromática por semitom como no caso anterior, mas uma variação da mesma. A aproximação não caminha diretamente do fa para o sol, mas passa pelo mi (meio tom abaixo da nota fa) e aí sim, segue cromaticamente até a nota sol.

Poderíamos harmonizar cada nota como:

Ex.5 – Harmonização/compasso 64

64 F7 E7 F7 D7/ F# 65 Gm

V sub V de V7 V7 de I I

Ostinato

Ostinato é uma palavra italiana que significa obstinado, persistente, repetição freqüente (*obstinated, frequently repeated*). A técnica do ostinato tem sido usada num grande número de procedimentos de composição em vários períodos históricos começando do século XIII. É a base para certos tipos de técnicas de variações (como *Tema e variações*, por exemplo) e ainda é muito popular no Século XX. O *basso ostinato* ou *ground bass* é um baixo que deve ser repetido sempre, enquanto a melodia ou a harmonia mudam. Há vários exemplos na História da Música do uso do ostinato nas mais diversas épocas. A seguir dois exemplos de *Basso ostinato* compostos no estilo *romanesca* que é um estilo de canção com a estrofe baseada numa fórmula padrão de harmonia e baixo.⁴

⁴ Grout & Palisca- *Norton Anthology of Western Music*, London, 1980 , p. 293-294

Partitura 1- Bach/Ostinato

Bach, Passacaglia (1717)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Outros exemplos de Baixo ostinato encontram-se em Arias como *Vittrici schieri*⁵ da Ópera L'Adelaide –1672

Partitura 2- Antonio Sartorio, Ária: Vittrici schieri/Bass Ostinato

Antonio Sartorio, Aria: Vittrici schieri, de L'Adelaide 1672

Grand Piano

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

⁵ Ibid.,p.324

Como vimos, o ostinato é uma figura ou sentença musical que se repete continuamente. A sua duração varia de um *motivo* ou *frase* até um *período* musical todo. Um ostinato curto pode atuar como um ornamento ou um longo pedal. Há também o *Pizzicato ostinato* usado por exemplo por Tchaikovsky em sua Quarta Sinfonia.

Voltando ao filme “A Firma”⁸ vimos que o tema inicia-se com um ostinato constante realizado por colcheias e pausas de colcheias, executadas na região grave do piano pela mão esquerda, em 8as da nota sol intercaladas pela nota ré. A instrumentação da trilha musical integral do filme é feita em Piano Solo. Grusin explorou o piano ao máximo na composição desta trilha, ampliando sua utilização das teclas às cordas internas do instrumento, causando efeitos bastante interessantes principalmente nos momentos de suspense.

O Tema de Abertura⁹ (*The Firm - Main Tittle*) atua para ressaltar a imagem correspondente ao início do filme: um grupo de remadores aparece remando num rio e gritam palavras que transmitem força, incentivo e garra: “Remem! Vamos! Não parem!”. A cena de abertura transcorre concomitantemente com a música. É o espírito de competição, de obstinação e persistência caracterizado pelo personagem de Tom Cruise (Mitch). Ele, um jovem advogado é seduzido por uma oferta de trabalho com um salário irrecusável. Jovem, ambicioso, porém ingênuo, formado pela Universidade de Harvard, resolve assumir o posto num valiosíssimo escritório em Memphis . Ele está em busca de vitória , da conquista, do sucesso a qualquer preço. Isto só pode ser conseguida pela obstinação, pelo “querer contínuo” muito bem pontuado pela música de Grusin através do ostinato. O seu uso reforça a tensão da cena sugerindo que há um mistério ainda não revelado a respeito deste renomado escritório de advocacia. Grusin concebeu a tema de abertura a partir do uso do ritmo. A repetição rítmica do baixo cria não apenas movimento, mas traz a sensação de ameaça, de tensão característica da situação em que se encontra Mitch. Grusin comenta a respeito deste tema: “*It was mainly a tempo feel that I though would open the movie in the right way. It doesn’t take a lot of the viewer’s attention but it has a kind of groove.*” Com esta afirmação , Grusin diz ter concebido o tema de abertura a partir da idéia de tempo, de ritmo, pois não absorve tanto a atenção do espectador mas apresenta um tipo de “levada”, de “embalo rítmico” que lembra o *shuffle* característico do *Rhythm & Blues* .

A cena inicial segue ainda com a música de Grusin e podemos ver um jogo de basquete (também em equipe da qual Mitch faz parte) e no momento da cesta, novamente símbolo de conquista, há uma mudança de tonalidade na música representada no compasso **21**: segue-se o mesmo ostinato, agora, porém sob a harmonia de F7/4. No compasso **49**, a harmonia passa a ser C7/4 e em seguida no compasso **57**, Bb7/4.

⁸ Para Sinopse e Ficha Técnica completa, consultar Anexos.

⁹ A Trilha integral merece ser ouvida : faixa 1 do Cd “The Firm” (GRP,1993) . Ver Discografia em Anexos.

Em todos os casos, o obstinado permanece o mesmo no seu aspecto rítmico e na sua relação de tônica e quinta. Esta permanência indica a constante determinação exigida a Mitch. Se ele não for obstinado, não conseguirá o que deseja. Se alguém deixar de remar, o barco não segue. Se ninguém estiver atento num jogo de basquete, perdem-se chances.

A idéia representada pelo obstinado, até mesmo pela própria significação da palavra: obstinado, persistente, parece aderir de uma forma muito adequada à representação do personagem principal. Dentro da essência desta composição podemos observar a semelhança com o movimento *orgânico*, vital, pulsante, cardíaco. Segundo Susane K. Langer⁸ a organização vital é a estrutura de todo sentimento, porque o sentimento existe apenas em organismos vivos e a lógica de todos os símbolos que podem expressar sentimento é a lógica dos processos orgânicos. Sendo assim, o princípio mais característico da atividade vital é o ritmo. Toda a vida é rítmica e em determinadas circunstâncias seus ritmos podem tornar-se muito complexos, mas quando eles são realmente perdidos, a vida não pode durar muito tempo. Esse caráter rítmico do organismo permeia a música porque a música é uma apresentação simbólica da mais alta resposta orgânica, a vida emocional dos seres humanos. A tarefa da música, também nesse tema de abertura, parece ser organizar a concepção de sentimento em mais do que simplesmente uma consciência ocasional de tempestade emocional, isto é, dar-nos uma intuição no que pode ser verdadeiramente chamado de “vida de sentimento” ou unidade subjetiva de experiência; e ela faz isso pelo mesmo princípio que organiza a existência física num projeto biológico: O RITMO.

As funções rítmicas elementares da vida têm fases regularmente recorrentes: batidas do coração, respiração e os metabolismos mais simples. A essência do ritmo é a preparação de um novo evento pelo término de um evento anterior, como na cena do filme em que se rema em conjunto em ritmos regulares possibilitando o andamento do barco. Uma pessoa que se move ritmicamente precisa repetir um único movimento exatamente. Seus movimentos entretanto, precisam ser gestos completos, de modo que se possa ter uma sensação de começo, intenção e de consumação e ver na última fase delas a condição e efetivamente, o surgimento de outra. O ritmo é o levantamento de novas tensões através da resolução das tensões anteriores. Elas não precisam em absoluto, ser de igual duração; porém a situação que gera a nova crise deve ser inerente ao desenlace daquela que a precede.

Transpondo este pensamento para o ato de remar que aparece no filme, vemos que uma constância rítmica e de movimentos é necessária para que o barco se movimente para frente, assim como as batidas do coração e a respiração possuem esta regularidade (mais rápida ou lenta de acordo com a situação física ou emocional). O obstinado mais uma vez parece representar diretamente esta regularidade como uma possibilidade de se chegar a algum lugar. As semínimas pontuadas que aparecem no compasso **24** poderiam representar uma tomada de “fôlego”, uma tomada de ar, para a continuidade da atividade, sendo que neste momento do filme, está acontecendo um jogo de basquete. A sensação causada pela pontuação das semínimas poderia ser uma forma de “empurrar” pra frente, uma força que se compara à subida de degraus numa forma literal ou simbólica.

⁸ Langer, Susanne K-*Sentimento e Forma, A Matriz musical* São Paulo, Ed. Perspectiva, 1980 p.133 -137

Mickeymousing

Parece que temos aqui o que se pode chamar de *Música Descritiva*.⁹ Este termo refere-se a dois tipos de procedimento bastante comuns em música de cinema. O primeiro deles é que existe um paralelismo rítmico entre a música e a ação filmada. Isto se aplica à primeira cena representada pelo ostinato e a toda a sequência da abertura do filme. Esta técnica é denominada de *mickeymousing*, termo este que surgiu nos anos 30. O segundo é aquele onde se faz uso de unidades musicais bastante sedimentadas no ouvido cultural ocidental e que, associadas às imagens podem surgir significados específicos. Assim, o canto gregoriano provocaria uma idéia associativa de religiosidade; a marcha militar estaria associada à idéia de luta, guerra, vitória e assim por diante. No nosso caso, aplica-se apenas o primeiro procedimento (a técnica de *mickeymousing*) para a compreensão do filme em questão.

Segundo Claudiney Carrasco em seu trabalho “Trilha Musical”¹⁰, o *mickeymousing* refere-se a uma técnica pela qual a música acompanha a ação descritivamente, ilustrando-a e comentando-a. É a técnica usada nos desenhos animados tradicionais, onde a forma, ritmo e andamento e até mesmo a estrutura melódica e harmônica da música estão subordinadas a seus correspondentes imagéticos. Hoje em dia, com a evolução desta técnica, a interferência musical tende a privilegiar seu aspecto rítmico. O ritmo tem o poder de inserir-se na ação sem provocar a interferência exagerada quanto aquela produzida por um comentário melódico ou timbrístico (como por exemplo, um trombone que imita uma risada). É comum encontrarmos passagens em filmes onde a música paraleliza ritmicamente a ação filmada, mas não se sobrepõe a ela como um comentário permanente, permitindo que ela flua livremente.

Esta definição aplica-se diretamente ao nosso caso. O *Main Title* atua como um “ratinho” (referência ao Mickey Mouse, personagem de Walt Disney que deu origem ao termo *mickeymousing*) que corre por aí atrás de algo. A música “persegue” a ação e ressalta os sentimentos do personagem principal e a própria narrativa.

A repetição representa o ato de remar num sentido concreto: um movimento repetido após o outro num ritmo constante ilustrado musicalmente pelo ostinato. De uma forma mais ampla, é tocar a vida para frente, sendo o ritmo um aliado de vitória e indicativo de persistência. Neste sentido, vale a menção ao termo filosófico *Conatus* proferido por Espinosa. Através desse termo, ele diz que “é da natureza do ser (e do homem) o esforço “por perseverar no seu ser”¹¹

Dando sequência à cena de abertura, a imagem mostra pessoas andando pelas ruas da cidade em busca de seus afazeres, trabalhando em seus escritórios. Tudo é pontuado pelo ostinato e “repentes rítmicos” representados pelos acordes “jogados” da música (executados pela mão direita).

⁹ Carrasco, Claudiney. *Trilha Musical*, USP, São Paulo, 1993, p. 25

¹⁰ Págs. 124 –125.

¹¹ Os Pensadores. *História da Filosofia*, Ed. Nova Cultural, São Paulo, p.223.

Ainda segundo Susane K. Langer, o princípio da continuidade rítmica é a base da unidade orgânica que dá princípio aos corpos vivos. O ritmo é a base da vida e tudo parece ter seu ritmo. O balanço de um pêndulo mesmo não sendo um organismo vivo, é rítmico. Uma bola que pula, apresenta um desempenho rítmico sem medida igual e o quebrar das ondas numa rebentação constante é ritmo. A forma dominante de uma peça de música contém seu ritmo básico que é, ao mesmo tempo, a fonte de sua unidade orgânica e seu sentimento total. O conceito de ritmo como uma relação entre tensões mais do que uma questão de divisões iguais de tempo, torna bastante compreensível que as progressões harmônicas, resoluções de dissonâncias, direções de passagens “correntes” sirvam todos como agentes rítmicos. As interferências de acordes colocados sobre o ostinato no tema de abertura também são exemplos de ritmo, não apresentados como ostinato, mas como a bola que pula, apresentando um desempenho de ritmo aleatório, sem medida precisa, métrica e regular como o ostinato.

Tudo o que prepara um futuro cria ritmo. Tudo o que gera ou intensifica expectativas, inclusive de pura continuidade, prepara o futuro (Batidas regulares são uma fonte óbvia e importante de organização rítmica). A repetição é outro princípio estrutural, envolvido profundamente com o ritmo, como todos os princípios básicos o estão entre si e dá à composição musical a aparência de crescimento vital. Tão logo uma idéia musical adquire um caráter orgânico, no caso, através do uso do ostinato, ela expressa a forma autônoma de uma obra.

Outros exemplos dentro da História da Música de autores que compuseram música com ostinato como indicação de movimento:

A História do Soldado 1918 (De Igor Stravinsky-1882-1971)

A obra mostra preocupação com idiomas do jazz e baseia-se em uma seleção de contos folclóricos russos, apresentando um soldado que é ludibriado pelo diabo. A indicação do texto indica a marcha do soldado representada pelo ostinato : “*Marching home, marching on his way, marching , marching all the day*”.

Parece que o ostinato acaba sendo um recurso muito usado para indicar movimento contínuo. Tal como na obra de Grusin em relação aos remadores e ao ritmo orgânico da cidade, aqui vemos um exemplo do andar de um soldado. É curioso como o ostinato neste caso é semelhante ao utilizado por Grusin. Stravinsky utiliza um ostinato sobre a nota sol e re (fundamental e 5^a do acorde idêntico ao *Main Title*) executado pelo contrabaixo (o que poderia corresponder à mão esquerda do piano no tema de Grusin). A diferença mais evidente é que Stravinsky o faz dentro de um compasso de 2/4 enquanto Grusin o insere dentro de um compasso de 12/8 .

Partitura 3- A História do Soldado de Stravinsky

1

INTRODUCTION
Introduction Einführung

MARCHE DU SOLDAT
The Soldier's March . Marsch des Soldaten

New edition including complete libretto
© Copyright 1987, 1992 for all Countries
Chester Music Limited

CH 55726

All rights reserved
Printed in England

WARNING: the photocopying of any page of this publication is illegal. If copies are made in breach of copyright, the Publishers will, where possible, sue for damages.

Solter: omni
this bar

Deniges et Derno - zy. Un sol-dat qui rentre chez lui
Ist end-darngy stadt. Tramps a soldier with his best
Chur und Wai-len-stadt heim-wärts wän-dert ein Sol-dat

F.D. (unmuted)
L.H. mallet 1
R.H. mallet 2
B.D. poco sf

En - tre
Down a
Zwischen

Quinze jours de con-gé qu'il a
Ten days' leave he has to spend
Ur - laud hat er vier-zehn Tag

*GL 30'. 1924 Paris. n.p.m. = 132 - 111.

Assim como no tema de Grusin, a idéia do ostinato em Stravinsky segue praticamente até o final da peça indicando a marcha do soldado.

Marcha do Mikrokosmos-Vol VI (De Bela Bartok-1881-1945)

Partitura 4 – Marcha de Bela Bartok

March

Marcha

Marcha

行進曲

147*

Allegro, $\text{♩} = 132$

f.

sempre sim.

sf

m.d.

m.s.

m.d.

sf

m.s.

Notamos neste fragmento, um ostinato de mão esquerda em semínimas indicando também movimento e marcha.

Boating/ Canotage/Kahnfahrt do Mikrokosmos-Vol V(De Bela Bartok)

Partitura 5 – Boating de Bela Bartok

Boating
Canotage Kahnfahrt

The image shows a musical score for the piece 'Boating' by Bela Bartok, starting at measure 125. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 116 beats. The dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The score consists of three systems of two staves each. The left hand plays a steady, circular ostinato pattern of eighth notes, while the right hand plays a more melodic line with various ornaments and phrasing. The first system includes the tempo and dynamic markings. The second system begins with a *mf* dynamic marking. The third system continues the piece with various phrasing slurs and ornaments.

A condução de mão esquerda realizada por um ostinato de colcheias em movimento circular, pode referir-se ao movimento de um barco que navega sobre as águas de um rio, de um lago ou do mar. A indicação do título: *Boating* pode nos revelar o movimento do barco; remando sobre as águas. Podemos novamente comparar o movimento proveniente do ato de remar, representado pelo ostinato com a cena de abertura do filme *The Firm*.

3. 2. Harmonia

A música *The Firm - Main Tittle* apresenta-se na tonalidade de Sol menor, portanto ocorrendo dois acidentes constantes: si bemol e mi bemol. A música transcorre em 20 compassos iniciais sob o acorde de Gm (sol menor), apresentando uma mudança de harmonia no compasso **21** (Eb/F ou F7/4), no compasso **49** (Bb/C ou C7/4) e no compasso **57** (Ab/Bb ou Bb7/4). A duração destes três eventos se dá sempre em 8 compassos momento em que se volta a harmonia para Gm (ver partitura no item 3.1.1)

4

Parece que o acorde do tipo **X 7** é muitíssimo utilizado em obras de Dave Grusin. Ele cria uma suspensão, uma idéia de expectativa, de não resolução através da utilização da 4ª nota da tríade ao invés da 3ª suspense este que tem muito a ver com a imagem.

4

O Acorde Dominante¹² V7:

A progressão harmônica II-V-I é a junção de duas cadências para o ponto de solução.

II m 7 V7 I maj 7 = Cadência Subdominante e Dominante
Subdominante Dominante Tônica

Cadência Subdominante é a progressão do IV grau (ou do II grau) para a resolução no I grau e a *Cadência Dominante* é a progressão do V grau para a resolução no I .

O Acorde de sete e quatro é o resultado da união de duas cadências: a cadência subdominante e a cadência dominante. Constrói-se este acorde seguindo os seguintes passos:

- Constrói-se o campo harmônico de uma tonalidade qualquer (do maior, por exemplo) utilizando-se somente tríades.

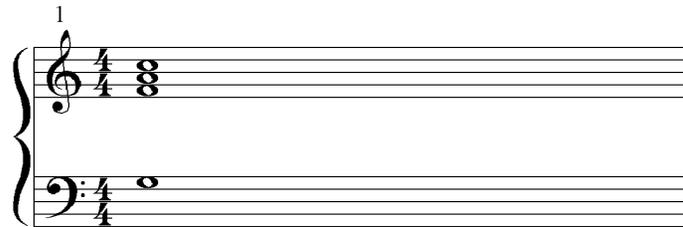
Ex.6- Campo Harmônico de C

1 C Dm 2 Em F 3 G Am 4 Bm5- 1

¹² Godoy, Amilton. *Princípios de Harmonia Moderna IV*, Clam, Zimbo Trio, São Paulo, 1989.

- 4
- O acorde desejado é G 7
 - O acorde de G7 tem função dominante no Campo Harmônico de C e é exclusivo deste campo harmônico.
 - Constrói-se o acorde de sete e quatro escrevendo a tríade do IV grau:função subdominante para a mão direita e o baixo do V grau : função dominante para a mão esquerda.

Ex.7 – Acorde de sol sete e quatro



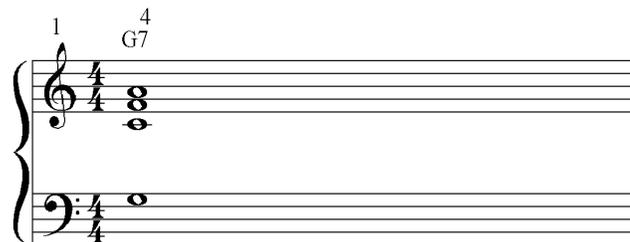
- 4
- Cifra-se o acorde **G7**

O acorde de sete-e-quatro é um acorde de 4 sons, formado pelo baixo do V grau , mais a tríade do IV grau de um campo harmônico maior.

Para se obter um resultado sonoro no piano, devemos construir o acorde de sete e quatro mudando a posição da tríade da mão direita colocando-a na segunda inversão:

4

Ex. 8 – Acorde G7



O número 4 que aparece na cifra significa o IV grau da tonalidade a que pertence o acorde dominante, daí a necessidade de construirmos um campo harmônico em tríade para montarmos o acorde na sua forma original.

Vamos analisar os acorde de 7 e 4 utilizados por Grusin:

4
Ex. 9-Compasso 21 (F7 ou Eb/F) :

The Firm

21 4 F7 22

4
Ex.10-Compasso 49 (C7 ou Bb/C) :

49 4 C7 50

4

Ex.11-Compasso 57 (Bb7 ou Ab/Bb)

The Firm

57 ⁴Bb7 58

De acordo com o modelo fornecido pelo Módulo 4 e pela explicação acima em relação à montagem do acorde G7/4 , temos o seguinte:

	4		ou	F/G
Mão direita:	9 ^a . La	}		<u>acorde de F na segunda inversão</u>
	7 ^a . Fa			
	4 ^a . Do			
Mão esquerda	1 ^o . Sol (tônica)			

Observando a construção realizada por Grusin, vemos que ele utilizou a forma de construção acima apenas repetindo a 9ª. do acorde dessa forma:

	4		
	F7	ou	Eb/F
	9ª.	sol	} <u>acorde de Eb na segunda inversão</u>
	7ª.	mi bemol	
	4ª.	si bemol	
Mão direita	(9ª.)	sol	→ <u>repetição do uso da 9ª.</u>
Mão esquerda	1º.	Fa (tônica)	

Este mesmo procedimento repete-se nos outros dois acordes de sete e quatro que aparecem na música (C7/4 e Bb7/4 nos compassos **49** e **57** respectivamente). De uma forma geral, observamos que Grusin inicia a música com o acorde de Gm e o mantém por 20 compassos, passando a F7/4 no compasso 21 (8 compassos), volta a Gm por mais 20 compassos, passa a C7/4 no compasso 49 (8 compassos) indo direto a Bb7/4 (8 compassos) e prepara uma volta ao tom de Gm novamente. Esta preparação melódica apresenta uma harmonia implícita já exemplificada no item 3.1.1 nos compassos 64 a 65:

Ex.12- Repetição do Ex.5

Em relação à imagem vemos que durante os 20 compassos de Gm, a cena refere-se a ritmo como já explicado no item 3.1.1. No momento da primeira mudança de acorde que acontece no compasso **21**, é o exato momento da cesta de basquete feita por um jogador durante o jogo. Este acorde funciona como uma suspensão, uma

preparação para o próximo evento e até mesmo poderia se pensar, numa nova cesta dentro do jogo.

Este tipo de acorde utilizado por Grusin cria uma atmosfera de expectativa, o que irá acontecer, sem uma clara resolução, assim como a situação apresentada no filme. Mitch (Tom Cruise) tende a iniciar uma nova carreira, numa nova cidade, que lhe exige impulso e determinação. É o suspense criado no início do filme anunciando a atmosfera através de acordes que não se resolvem. Mesmo a seqüência em que aparecem na música: $Gm \rightarrow F7/4 \rightarrow Gm \rightarrow C7/4 \rightarrow Bb7/4 \rightarrow Gm$ não apresenta necessariamente relação harmônica de um com o outro, apenas reforça o clima da expectativa. No compasso **49**, no momento do acorde de $C7/4$, há uma dinâmica, um crescendo que vem a partir da cena em que se oferece o emprego a Mitch. Neste momento exato há a imagem das ruas e o letreiro com o nome dos atores. Isto, acaba sendo uma forma de se anunciar o início do filme assim como o início da carreira de Mitch (Tom Cruise).

Podemos concluir que o ostinato intercala-se com os acordes em suspensão. A vitalidade e a força exigidas em conjunto com o suspense.

3. 3. Melodia

*"I believe in melody. May be there are places where you don't want it, but I don't know where they'd be"*¹³

Randy Newman, compositor

*"I've noticed that despite all the sophistication of our times, the greatest device of all remains the simple, straightforward melody. Using it as a sparse and simple way is still the best way"*¹⁴

Jerry Goldsmith, compositor

Podemos notar ao analisar a partitura¹⁵ do "The Firm" que não há durante toda a música, o uso de uma linha melódica específica, isto é Grusin não faz uso de unidades musicais temáticas, nem de *leitmotifs* (termo já mencionado no capítulo 2). O que ocorrem são efeitos realizados por acordes na mão direita como se fossem "jogados" no decorrer na música em sobreposição ao ostinato de mão esquerda. Esses acordes "jogados" se apresentam nos mais variados tempos dos compassos.

¹³ "Eu acredito em melodia. Pode ser que haja lugares que você não a queira, mas não sei onde eles poderiam estar." Em Karlin, Fred, Listening to Movies, New York, 1994, p.72

¹⁴ "Percebi que apesar de toda a sofisticação de nosso tempo, o que prevalece é aquilo que é simples, a melodia que vai direto ao assunto. Usando-a de forma esparsa e simples é ainda o melhor caminho". Ibid., p.72

¹⁵ Ver Partitura integral em Anexos

Grusin faz uso de uma técnica denominada **BLOCO**. Esta técnica consiste em se harmonizar determinado acorde da música, utilizando-se acordes de 7ª. numa inversão tal que a nota da melodia fique na ponta superior. No compasso **6** temos o exemplo da melodia de mi indo para sol , harmonizada como C6 e Gm7/9/11:

Ex. 13 – Harmonização em Bloco

The musical notation shows a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The melody begins in measure 6 with a half note G4. The accompaniment consists of block chords: a C6 chord (C4, E4, G4, Bb4) and a Gm7/9/11 chord (G3, Bb3, D4, F4, Ab4, C5). The notes are written as whole notes.

Temos a seguinte inversão para se harmonizar o C6:

- 3 (melodia)
- 9
- 1
- 6
- 5

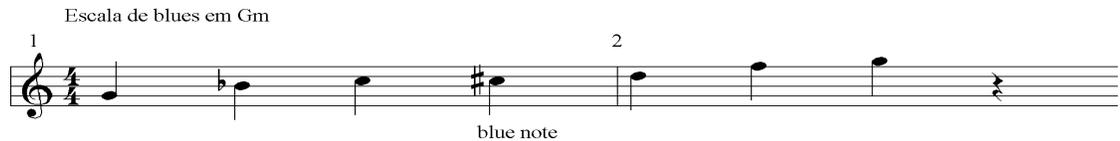
E o Gm 7/9/11:

- 1
- 7
- 5
- 4(ou 11)
- 9

Não se pretende analisar todos os acordes da música, mas o procedimento acima foi aplicado em vários outros momentos da música o que podemos constatar a partir da verificação da partitura.

Há ainda o uso recorrente da *blue note* que é a quarta nota elevada a meio tom (4#) dentro de uma escala de blues:

Ex.14: Escala de blues em Gm



Grusin faz uso desta escala logo no primeiro compasso. Podemos verificar a *blue note* na nota re bemol (ver partitura integral) ou do # que é a 4 # dentro da escala de blues em Gm . A blue note é usada com insistência no compasso **20** (re bemol) agregada à nota do. Nos compassos 15,16, 28, 38, 46, 70 e 82 notamos a presença da *blue note* novamente.

No contexto do filme esta nota pode referir-se ao Blues, gênero musical característico da região de Memphis, Chicago e Tenesse locais onde se passa o filme. É o som típico dessas cidades. Esta informação pode ter influenciado Grusin na forma de compor dentro deste gênero , já que a geografia do filme é um fator importante para o processo criativo de um trilhista. É possível, conhecendo a cultura local , adicionar elementos musicais que se relacionem à região e ao filme.

O uso de **apoggiatura** também é comum. Trata-se de um ornamento musical que contribui para a melodia de uma composição, mas é escrito em tipo pequeno antes de uma nota regular. A *Appoggiatura* toma metade do valor de tempo da nota em que se apóia. (Do italiano *appoggiare* : apoiar-se, encostar-se). É uma forma característica de se interpretar o jazz e o blues, o uso de *appoggiatura*. Podemos verificar seu uso nos compassos 4,42,52,70 (apoggiatura com três notas) ,82 e 84 e no último compasso da música (105).

O Blues de Memphis

O diretor Sidney Pollack sentiu-se particularmente intrigado com o tipo de blues associado à cidade de Memphis, local onde foi gravado o filme. Foi ele quem originalmente propôs a Grusin a criação de uma trilha neste gênero baseado em piano solo. Dave Grusin como “jazzman”, achou a idéia fascinante e parece ter se sentido muito à vontade na composição musical deste *thriller* :

“Quando eu comecei a assistir ao filme e pensar no que ele necessitava musicalmente, o trabalho tornou-se um desafio enorme, porque ele era dramático, com romance, tensão e perseguição - todos os elementos que você encontra num enredo dramático.”¹⁶

Ao final, Sidney Pollack sente-se orgulhoso pelo fato de que sua idéia original resultou num trabalho como este. O fato da trilha ter sido concebida integralmente para piano solo, colocou o filme como pioneiro neste estilo. *“As far as I know, that’s never been done”¹⁷*, comenta Pollack.

Por considerar-se um pianista em primeiro lugar, executa os temas de uma forma brilhante em piano solo no gênero blues, desde os mais pesados como o *Main Title* e *Memphis Stomp* às baladas jazzísticas românticas interpretadas de forma delicada retratando o casal principal do filme. *Mitch & Abby* e *The Death of Love and Trust* são alguns exemplos. Grusin define esta última composição como um *blues in the night*. Na composição *Mud Island Chase*, Grusin explora o piano ao máximo inclusive em seus efeitos executados nas cordas internas do instrumento. Cria um clima de suspense bastante inusitado. Gravado num Piano de Cauda Yamaha, Grusin afirma ter extraído do piano todos os sons possíveis inclusive aqueles vindos do interior do instrumento. Um exemplo disso é um efeito de reverberação criado a partir do acionamento do pedal e um *glissando* com a mão nas cordas internas do instrumento. Todo efeito percussivo da trilha também partiu do piano:

“Nós criamos vários efeitos percussivos e os editamos. Todo o som da trilha musical foi feito no piano, mesmo os sons que se parecem com “batidas” foram feitas no piano com as baquetas usadas para tocar tímpano.”¹⁸

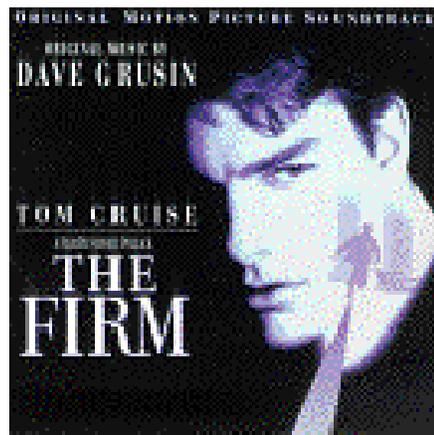
Grusin declara ainda que na trilha há muita improvisação e que esta espontaneidade adapta-se muito bem em cenas de perseguição ou naquelas onde há tensão e perigo. Porém, quando Grusin foi gravar a trilha definitiva que ele havia improvisado, teve que reaprendê-la: *“Tive que ouvir minha própria música e escrever nota por nota para readaptá-la ao filme”*.

¹⁶ *“When I started looking at what the film needed musically, it became a huge challenge, because it was very dramatic, with romance, tension, chases-all the elements you find in a dramatic picture”*. Em www.grusin.net.

¹⁷ *“Até onde eu sei, ninguém nunca fez um filme dessa forma”*. *Ibid*

¹⁸ *“We did a number of those things and actually edited them and used them. Every sound in the score was made on that piano, even though some of the sounds were things like hitting it with a tympanic mallet”*. *Ibid*

Este é um trabalho que sobrevive ao filme . O Cd com a trilha musical do filme é uma obra prima e uma grande lição de criatividade e das infinitas possibilidades que podem surgir a partir de uma partitura concebida para um único instrumento. A trilha recebeu indicações ao Grammy e ao Oscar.



Capítulo 4

THE MILAGRO BEANFIELD WAR

(Rebelião em Milagro, 1988)

Introdução

Milagro

“Milagro” é uma palavra em espanhol usada para designar milagre. A estória se passa no Novo México e um “chicano” do Vale de Milagro decide irrigar sua modesta plantação de feijão com água “emprestada” de uma grande propriedade. Sem ter noção das conseqüências do que fez, o “chicano” torna-se o centro de um tumultuado e divertido conflito social. Quando os exploradores imobiliários tentam destruir as pequenas plantações, os amigos do “chicano” unem-se a ele. Eles estão dispostos a defender o modo de vida do corajoso rebelde até o fim.

Música com sotaque mexicano

O filme Rebelião em Milagro apresenta uma partitura com um conceito musical muito bem definido: a trilha incorpora elementos da música folclórica mexicana em toda a sua concepção. Mais uma vez podemos dizer que a geografia é um fator determinante para a escolha do gênero musical a ser desenvolvido pelo compositor. A esse respeito Grusin comenta:

“I always look for the geography of the piece I’m working with, because I’ve found if I can attach some cultural sensibilities to it, it’s easier for me to find my way through musically.”¹

Viva o produtor!

Assim que começa o filme, o que vemos em primeiro lugar é o nome do diretor e produtor do filme que aparece sobre um fundo escuro na tela e absolutamente em silêncio:

Robert Redford/A Montezuma Esparza Production

Desde a década de trinta a música nos créditos iniciais tinha o objetivo de enfatizar os créditos do diretor (e no caso, também produtor) do filme. Neste momento, seu nome costumava ser acompanhado por ataques de acordes feitos por naipe de metais no estilo fanfarra dando a ele um destaque proporcional ao seu grau

¹ “Eu sempre vou atrás da geografia da peça na qual estou trabalhando. Se eu conseguir adicionar alguma informação da cultura onde se passa o filme, o caminho musical torna-se mais fácil.” Em www.grusin.net

de realização do filme.² Um outro exemplo dessa prática é a abertura do filme *King Kong* (EUA,1933).³

O uso do silêncio pretende neste caso, causar o mesmo efeito da fanfarra: “Parem todos e prestem atenção ao meu nome!”. Por vezes, o silêncio tem a mesma força que a música mas o exagero pode beirar o ridículo e desviar a atenção do espectador da música nos créditos iniciais que pode ter sido arduamente trabalhada e concebida para coexistir com a narrativa.

Logo em seguida, vemos uma seqüência muito bonita com imagens da cidade de New Mexico num silêncio que é interrompido apenas pelo barulho do vento. É o amanhecer. Após alguns segundos, ouve-se uma nota executada ao longe com cordas em *fade in*⁴ como vemos abaixo. O andamento é bem lento e o tema na concertina⁵ é executado sobre a nota longa das cordas.

MUSIC CUES : Main title (Correspondente aos Ex.15 a 19)

Tempo aproximado:

.25- 3.31 (3.06)

Ex.15 – Abertura/Milagro

The musical score for Ex.15 – Abertura/Milagro is presented in two staves. The top staff is labeled 'Strings' and the bottom staff is labeled 'Concertina'. The music is in 3/4 time. The score is numbered 1 through 10 above the first staff. The music begins with a long note on the first staff, which is then joined by the Concertina staff. The score is numbered 1 through 10 above the first staff.

Este trecho musical representa uma anúncio, não só colocado sobre a própria imagem do amanhecer, mas indicando um prenúncio: “Atenção, público! Algo vai acontecer, fiquem atentos a este tema”. A música segue na concertina da seguinte forma:

² Carrasco, Claudiney. *A Trilha Musical*, USP, SP, 1993, p.106-107

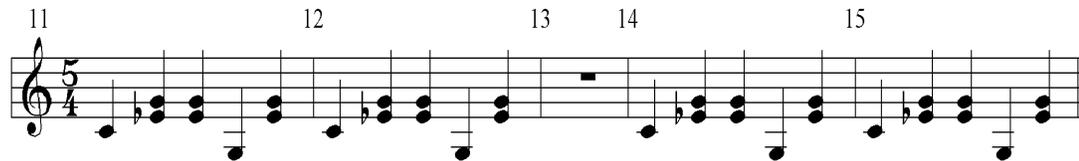
³ *Ibid.*,p.107

⁴ Aparecimento do som num crescendo de volume

⁵ Instrumento de fole com caixa hexagonal, menor que o acordeão, munido de botões ao invés de teclado. Foi inventada em 1829 na Inglaterra e é mais difícil de ser executada que o acordeão. Este instrumento é largamente usado em performances de música tradicional particularmente para acompanhamento de dança. Darling, Robert. *Encyclopedia of Musical Instruments*, New York, 1996.

Ex.16 – Concertina

Concertina

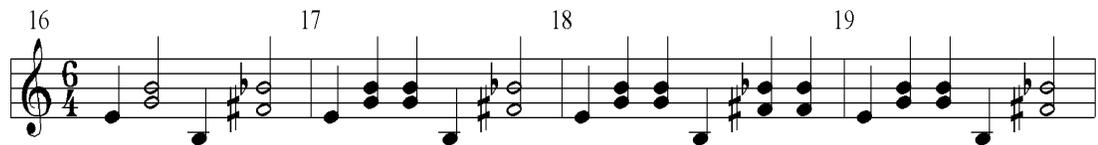


O compasso 13 é preenchido com um arpejo ascendente e descendente feito por uma harpa. O que vemos ainda são imagens da cidade: ruas, posto de gasolina, nada de especial. Um sino soa na instrumentação dando um único toque que pode se referir a um sino da igreja da cidade. O sino aparece junto com o início da concertina no compasso 11 executando a nota sol que soa durante todo o compasso.

O tema segue na concertina na seguinte forma:

Ex.17- Concertina 2

Concertina



As imagens correspondentes ainda são da cidade. Logo em seguida, ouvimos novamente o tema principal usado na abertura do filme (Ex.15) só que agora executada somente pela concertina assim:

Ex.18 – Concertina/Tema recorrente

Concertina

The musical score for the Concertina is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is numbered from measure 20 to 27. Measures 20-22 show a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. Measures 23-26 continue this pattern, with some rests in the treble staff. Measure 27 shows a final melodic phrase in the treble staff and a concluding accompaniment in the bass staff.

Neste exato momento, o tema acima executado pela concertina está relacionado à entrada do personagem que é o *boogie-man* (o fantasma, o bicho-papão) que aparece como personagem pelas ruas da cidade tocando o próprio instrumento. Nota-se que é um homem bem velho, vestido com roupas largas, de barba enorme e um grande chapéu mexicano que aparece como que flutuando pelas ruas, tocando e dançando.



No momento do aparecimento do título do filme: “Rebelião em Milagro”, o tema se desenvolve da seguinte forma com uma instrumentação e “batida” típica da cultura mexicana :

Ex.19 – Tema de Abertura/ Milagro

Allegro

Grand Piano

28 Ab 29 Ab 30 Eb 31 Eb 32 Eb 33 Eb
 34 Eb 35 Bb 36 Bb 37 Bb 38 Bb 39 Bb 40 Em 41 Cm 42 Em 43 Cm

Este tema vai se repetindo enquanto o *boogie man* percorre as ruas de Milagro. Neste momento, o tema musical tem a instrumentação que se refere à música mexicana : uso de violino, cordas, percussão bem marcada executada por caixa da bateria e a própria concertina. É em tom maior e apresenta uma variação de fórmulas de compassos muito interessante, passando do 5/4 para o 6/4 por 3/4 e 2/4 típica da música hispânica como veremos adiante .

É a abertura do filme e a música aparece nos créditos iniciais não se referindo mais unicamente ao *boogie man*, mas ao espírito do filme em geral. Este tema é o **Main title** e no Cd *Migration*⁶ o encontramos com o título **Coyote Angel** fazendo parte da “*Suíte from the Milagro Beanfield War*”. O tema Coyote Angel refere-se ao personagem misterioso de New Mexico e estabelece uma identificação com ele. É “a música do bicho papão” assim como no filme *Tubarão*⁷ existe a “música do tubarão”. A música é utilizada como personagem de forma que quando se ouve o tema, já a relacionamos com o mesmo, seja pela sua presença ou ausência.

O tema de abertura termina com a melodia principal do Coyote Angel sendo executada somente pela concertina e pelo guiro⁸ em *fade out*⁹ .

Inicia-se o filme e o tema recorrente reaparece em várias situações e de várias formas. A figura do Coyote Angel (Robert Carricart) é uma figura misteriosa e aparece no filme como que um “guru” , um profeta, um bruxo que vai anunciando os eventos. Até esse momento, tanto ele pode ser uma visão, fruto da imaginação do velho Amarante (Carlos Riquelme), como um ser real que aparece de vez em quando . Sua forma é humana e ele aparece no filme para o público como um velho , barbado que anuncia os eventos, as tragédias e funciona como um anjo de guarda ou um profeta.

⁶ Dave Grusin, *Migration 1989 GRP Records*. Ver Discografia em Anexo

⁷ Jaws(EUA-1975)-Música de John Williams

⁸ Instrumento de percussão tocado com uma baqueta fina sobre uma superfície de madeira serrada . Este instrumento é muito popular na América Latina e possui raízes indígenas e americanas. Em Mauléon, Rebeca , *Salsa Guide Book*, p.255

⁹ Uma melodia que vai desaparecendo em volume e intensidade.

O tema recorrente aparece nos seguintes momentos:

1. **4.38- 4.50 (.12)** A primeira vez em que o tema principal se repete é no início do filme: o velho Amarante abre a torneira do seu vilarejo e vê que não há água. Como a falta de água é o tema principal do filme, o tema do Coyote já é ouvido juntamente com a aparição da figura dentro de um carro olhando para o velho. O tema é apresentado em oito compassos apenas e o *boogie man* diz: “ *O seu vilarejo está morrendo*”. O velho o encara, não gosta do que ouve e não gosta da presença daquela voz. Tanto pode ser uma visão do velho como uma figura real .

2. **33.36- 34.13 (.37)** O detetive Montana (Christopher Walken) é contratado pelo prefeito da cidade para investigar o caso da falta de água. É uma figura estranha que aparece na cidade num carro novo, passa por cima das plantações de feijão e neste momento a figura do *boggie man* reaparece junto com seu tema tocado por marimba . Sua fala é : “*Agora o bicho papão chegou à cidade*”. Obviamente esta frase refere-se tanto ao novo homem como à figura dele mesmo. Porém , com a mudança de timbre (não mais a concertina) podemos deduzir que há um novo *boogie man* na cidade identificado pelo mesmo tema, só que com um outro timbre.

3. **33.40-37.24 (.44)** O velho Amarante à noite olhando o entardecer pela sua janela no seu vilarejo e outras pessoas da cidade se recolhendo para dormir é ilustrado pelo tema do *boogie man* executado somente em sua segunda parte, por cordas, ao longe. A figura de roupas largas surge rapidamente em câmera lenta, tocando de costas, percorrendo as ruas da cidade . A cena funciona como uma anunciação, um suspense , uma voz .Algo de errado está por acontecer.

4. **41.50 – 43.30 (1.40)** É publicada uma matéria de interesse público nos jornais sobre a “Disputa de água” na cidade. Este jornal desaparece por interesse de alguns. Na cena em que os jornais estão sendo queimados, reaparece a figura do Coyote sentado à frente da queima dos jornais e inicia-se o tema em apenas dois compassos. Neste momento, os jornais voam pela cidade. É interessante notar que nesta cena fica claro o poder “extrasensorial” da figura do Coyote. O tema inicia-se, Coyote lança um olhar em direção a uma fogueira, um forte vento sopra como se tivesse aparecido sob seu comando e os jornais se espalham. O tema aparece aí em concertina solo em apenas dois compassos e outro tema segue a partir daí ilustrando a cidade recebendo os “jornais voadores”.

No decorrer do filme, vamos percebendo que o Coyote Angel fala com o velho e é na verdade o seu anjo da guarda. Há uma cena em que ele conversa com o anjo e chega um estudante de sociologia para conversar com o velho em seu vilarejo. Ele nota que o velho conversa sozinho e a cadeira ao lado está vazia. Há muita magia na cultura mexicana e há crenças em vários santos, em anjos, amuletos que espantam cascavéis, viúvas negras e isto fica muito claro no filme.

5. **1.18.09- 1.18.27 (.18)** Enquanto o velho dorme , ele fala com o anjo. Neste momento o tema na concertina é citado brevemente.

6. **1.30.40-1.30.52 (.12)** O velho Amarante sofre um acidente, leva um tiro. A figura do anjo aparece em sombra projetada na parede do quarto do hospital onde está o velho. O tema é executado na concertina um pouco mais lento e curto representando tristeza.

7. **1.31.32 – 1.31.54 (.22)** As discussões acerca da plantação de feijão tomam conta da cidade. Há um diálogo entre Ruby Achuleta (Sonia Braga) e o advogado jornalista da cidade diante do feijoal. O tema do Coyote é executado ao longe.

Há um diálogo:

- “*Você ouviu isso?*”
- “*Isso o que?*” responde o advogado

Ela estava referindo-se ao tema do Coyote que podia ser imaginação (ou não).

Isto é apenas uma referência de como o tema se liga ao personagem do anjo e indica a situação de suspense. Podemos deduzir que o personagem tem dupla função: ele é o anjo da guarda do velho Amarante, mas funciona de forma geral como um “guru” que atua em toda a trama.

8. **1.49.21- 1.51.01 (1.40)** Final – É curiosa a forma como se encerra o filme. Há uma grande festa no feijoal com o povo da cidade. As últimas imagens correspondem à volta do velho para casa, curado, sendo acompanhado pelo Coyote Angel. O diálogo é bem leve, falam de banalidades como gostar ou não de feijão. Os dois vão desaparecendo no fundo de cena e o tema do Coyote inicia-se ao contrário, na forma reversa de como começou no filme:

Ex.20 – Coyote Angel/final

Allegro

Grand Piano

26 Ab 27 Ab 28 Eb 29 Eb 30 Eb 31 Eb

32 Eb 33 Bb 34 Bb 35 Bb 36 Bb 37 Bb 38 Em 39 Cm 40 Em 41 Cm 42 Ab

43 Ab 44 Ab 45 Ab 46 Ab 47 Eb 48 Eb 49 Eb 50 Eb 51 Eb 52 Bb

53 Bb 54 Bb 55 Bb 56 Bb 57 Bb 58 Bb 59 Bb 60 Bb 61 Bb 62 Em

63 Cm 64 Em 65 Cm

O tema aparece iniciando-se pela segunda parte como no Ex. 19 em tom maior e em andamento *allegro* sugerindo um “final feliz” (ou no mínimo resolvendo o suspense). No início do filme, acontece o contrário: primeiro a citação do tema em suspense(Ex. 18) para desembocar no tema em tom maior. Nos letreiros finais o tema segue a partir daí na íntegra retomando o tema do início do filme:

Ex.21-Coyote Angel/Letreiros

Vejamos qual é a técnica usada para identificar o tema musical com um determinado personagem.

Leitmotiv

É comum o uso de um elemento temático que serve para a identificação do personagem que o torna único e inesquecível. Em muitos casos, este tema é a melodia principal usada para apresentar a trilha. Existem muitas trilhas que são identificadas pelo tema principal . Este tema pode ser uma linha melódica como as partituras de John Williams por exemplo, que se utiliza frequentemente de melodias em suas composições para filmes. Alguns temas melódicos podem ser pequenos fragmentos como a famosa cena do chuveiro do filme *Psicose* considerado o tema mais famoso do cinema (música de Bernard Herrman) por muitos críticos e opinião pública ou o tema do *Tubarão* já mencionado acima.

O fato da melodia ser curta e repetida muitas vezes ao longo do filme como material temático recorrente, faz com que o espectador facilmente o assimile e imediatamente o relacione com o personagem.

A melodia pode ser efêmera também. Muitos filmes são lembrados não por causa da melodia mas por causa dos ritmos, da harmonia ou outros aspectos da música. “*Every film score needs a door*”¹⁰ ou seja, toda trilha necessita de um caminho único, uma “porta” que permite ao filme ter destaque e identidade. Cada compositor fará isto de forma diversa. Alguns trabalham à exaustão na composição de uma linha melódica significativa de forma que ela possa aparecer e reaparecer no filme com várias funções e de várias formas como um elemento de conexão. O termo musical para esta técnica é o **leitmotiv**. Pode ser um filme clássico ou pop mas a idéia é tornar o filme único e conhecido pelo tema principal.

Este é um fator de identificação muito importante. Em *Rebelião em Milagro* :

Concertina = Boogie man

O uso de material temático recorrente ligado a personagens ou situações específicas é o que chamamos de leitmotiv.

O leitmotiv do *boogie man* é constituído através de motivo de curta duração e claramente identificado pelo público:

Ex.22- Leitmotiv

The image shows a musical score for a leitmotiv titled 'Concertina'. It consists of two staves of music in 3/4 time. The first staff contains measures 1 through 10, and the second staff contains measures 11 through 13. The melody is simple and repetitive, consisting of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are mostly quarter notes, with some half notes and rests. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/4. The score is written in treble clef.

No decorrer do filme encontramos variações deste tema dentro de outras fórmulas de compasso. Recapitulando, podemos resumir que o tema acima aparece no início do filme em 3/4 num ritmo de valsa e logo depois reaparece numa variação alternada de compassos de 5/4 e 6/4. O próprio timbre da concertina pode ser considerado um elemento de identificação do personagem. Não se trata de melodia apenas mas de timbre. Ao som da concertina, logo pensamos no *boogie man*.

Este é um típico caso em que a música substitui o personagem. O público é sempre informado da presença (ou ausência) do boogie man através da concertina.

¹⁰ Jeff Rona, “*Scoring for Pictures*”, USA, 2000, p. 3

Música espanhola

Para quem conhece um pouco de Flamenco¹¹ e já teve a oportunidade de dançar e aprender alguns “taconeos” básicos, sabe que o ritmo básico desta dança baseia-se num compasso composto com a seguinte métrica:

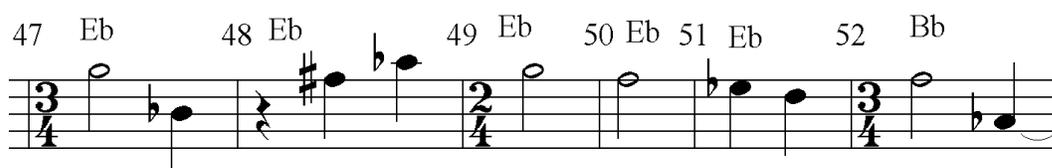
Ex.23-Flamenco



Contagem : **1 2 3 - 4 5 6 - 7 8 - 9 10 - 1 2**

Pode parecer estranho, mas todo dançarino e músico de flamenco pensa no ritmo acima para tocar no baile. É uma contagem de 12 tempos da forma descrita acima com esta acentuação específica. Esta é a base de todo ritmo flamenco em especial para a dança. Vemos que no tema do Coyote Angel, acontece exatamente esta maneira de pensar. Se observarmos por exemplo o compasso 47 até o 51 (Ex.20), veremos que o tema principal é composto sobre a idéia rítmica acima. Basta transformarmos o compasso 6/8 em 3/4 e o de 3/4 em 2/4. Há simplesmente uma outra forma de se escrever, porém a métrica e a acentuação são as mesmas.

Ex.24-Coyote/Flamenco



1 2 3 - 4 5 6 - 7 8 - 9 10 - 1 2

Parece óbvio que Grusin conhece os principais elementos da música espanhola. Num exemplo final, podemos comparar os dois compassos iniciais do tema Lupita com uma obra do compositor espanhol Albéniz.

¹¹ Dança típica espanhola nascida da fusão de várias culturas tendo os ciganos da Andaluzia (região sul da Espanha) como maiores representantes. Esta dança baseia-se num sapateado bastante rítmico e expressa diversos estilos tais como Sevillanas, Tango, Rumba, dentre outros.

LUPITA

Lupita é o nome do porco de estimação do velho Amarante. O tema de Lupita inicia-se da seguinte forma composta para piano solo:

Ex.25-Lupita

Moderato

Observando esta introdução podemos deduzir que Dave Grusin tinha conhecimento dos grandes compositores espanhóis tais como Albéniz, Granados, Manuel de Falla, Joaquín Turina ou no mínimo buscou conhecer o estilo composicional destes grandes mestres. O arpejo utilizado sobre o acorde de Mi maior no primeiro compasso reproduz o arpejo executado em guitarra (violão), instrumento típico da música espanhola e por consequência da música mexicana. Esta é uma técnica muito utilizada por compositores espanhóis em suas obras para piano, pois tentam reproduzir com arpejos rápidos como os utilizados nesses dois compassos, o “rasgueio” (ou rasgueado) feito ao violão ou seja, o deslizar sobre as cordas.

Podemos ver por exemplo, os primeiros compassos da peça intitulada *Cádiz* que faz parte da Suíte Ibérica, uma das mais famosas do grande compositor espanhol Isaac Albéniz¹²

Partitura 6- Suíte Espanhola (Cádiz) de Albéniz

SUITE ESPAGNOLE
N.º IV. CADIZ. (CANCION)

I. ALBENIZ
Edición revisada y digitada por JUAN SALVAT

Allegretto ma non troppo

PIANO

mf sempre legato

pp una corda

poco rit.

¹² Albéniz, Isaac (1860-1909) pianista e compositor espanhol.

Final

Dave Grusin recebeu o Oscar em 1988 pela Trilha Sonora de *Rebelião em Milagro* e uma indicação ao Golden Globe.¹³ Como vimos, em sua composição ele valoriza o uso da Concertina como veículo capaz de levar ao espectador o *leitmotiv* principal do filme e relacioná-la ao Coyote Angel. Há momentos em que o tema é usado como *source music*, ou seja, ela pode ser ouvida pelos personagens do próprio filme além dos espectadores, pois o Coyote aparece tocando o instrumento. (Explicaremos a técnica de *Source Music* no capítulo 6). Uma sugestão ao leitor, seria assistir ao filme acompanhando as intervenções da Concertina e notar como ela se relaciona ao personagem principal. Para isso há uma indicação nos parágrafos anteriores, do tempo aproximado em que elas acontecem.

Apenas como curiosidade, a atriz Sonia Braga fez parte do elenco deste filme e Robert Redford lançou *Rebelião em Milagro* oito anos após ganhar o Oscar de diretor por *Gente como a Gente* (1980, EUA). Seus interesses no ano de 1980 estavam voltados para a fundação de seu próprio instituto: o *Sundance Institute*. Este instituto tinha o objetivo de apoiar e desenvolver o talento de roteiristas e diretores emergentes de visão e impulsionar o cinema independente americano. Hoje em dia, este Instituto tornou-se o mais importante laboratório de novos cineastas inclusive brasileiros e desenvolve workshops para roteiristas além de comandar o Sundance Channel. Talvez, o nome de Redford mereça mesmo destaque (com direito à fanfarra, ou a um silêncio paralizante) por ter se tornado uma figura tão proeminente do cinema independente.

¹³ Consultar Anexo para Premiações.

Capítulo 5

TOOTSIE (Tootsie, 1982)



O grande sucesso

O filme *Tootsie* (1982) curiosamente figura entre as 100 Maiores Bilheteria do cinema de toda a história. Com trilha de Dave Grusin e dirigido por Sidney Pollack, trata-se de uma comédia cujo enredo é o seguinte: Michael Dorsey (Dustin Hoffman) é um ator perfeccionista que não consegue emprego devido ao seu temperamento. Quando seu empresário George Fields (Sydney Pollack), diz que ninguém vai contratá-lo por causa de seu gênio difícil, ele então adota desesperadamente a seguinte solução: traveste-se de mulher e com o nome de Dorothy Michaels, consegue um papel em uma novela diurna que se torna um grande sucesso. Mas existe um problema: ele está apaixonado por Julie (Jessica Lange), uma das atrizes da novela em que trabalha, e se ele se declarar a ela revelará que é um homem. Conseqüentemente perderá o emprego, além da perda da proximidade afetiva que tem com Julie.

Qual seria o motivo de tanto sucesso? *Tootsie* obteve nove indicações ao Oscar nas categorias de melhor filme, melhor diretor (Sidney Pollack), melhor ator (Dustin Hoffman), melhor atriz coadjuvante (Teri Garr), melhor fotografia (Owen Roizman), melhor edição (Fredric Steinkamp e William Steinkamp), melhor som (*Columbia Pictures Studios*), melhor roteiro original (Murray Schisgal e Larry Gelbart) e melhor canção original ("*It might be you*"). Porém, no ano de 1982 apesar de todas as indicações, *Tootsie* recebe apenas o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante destinado a Jessica Lange. O prêmio de melhor filme vai para *Gandhi* e para seu diretor Richard Attenborough que concorreu com Sidney Pollack nesta categoria. Os prêmios de melhor ator e atriz vão respectivamente a Ben Kingsley pela atuação no filme *Gandhi* e para Meryl Streep no filme *Sophie's Choice*. A canção "*It might be you*" perde para a canção "*Up where we belong*" do filme "*An Officer and Gentleman*" composta por Will Jennings (letra) e Jack Nitzche e Buffe Sainte-Maire (música). O filme teve a direção de Taylor Hackford e roteiro de Douglas Day Stewart e a canção interpretada por Joe Cocker e Jennifer Warnes.

Apesar de não ter recebido a premiação pela canção "**It might be you**", *Tootsie* foi um sucesso absoluto. Vendeu milhões de cópias e foi parada de sucesso nas rádios dos anos 80. Composta por Dave Grusin (música) e Alan e Marilyn Bergman (letra) com interpretação de Stephen Bishop, a canção sem dúvida contribuiu para o sucesso do filme. Mas diante de tantas indicações ao Oscar, a brilhante atuação de Dustin Hoffman, o enredo bastante cômico e a canção que se tornou famosa formaram um conjunto que certamente fizeram de *Tootsie* um grande filme.

Algumas curiosidades em relação ao filme *Tootsie*: O título do filme foi uma sugestão do próprio Dustin Hoffman pois este era seu apelido dado por sua mãe quando criança (o filme originalmente deveria se chamar *Would I lie to you?*). O ator Bill Murray concordou que seu nome não aparecesse nos créditos de abertura de *Tootsie*, pois isto poderia fazer com que os espectadores acreditassem que o filme seria uma comédia ao estilo de *Almôndegas* ou *Clube dos Pilantras*, ambos estrelados pelo próprio Murray. Outra curiosidade é que o diretor Sidney Pollack debutou como ator no filme *Tootsie*.

A canção no cinema

“The minute you put a song over the titles or in any part of the picture, you’re unconsciously trying to play on the viewer’s pocketbook – you’re trying to get him to listen, to go out and buy”¹

Henry Mancini, compositor

A afirmação acima parece traduzir o poder que a canção tem dentro da narrativa de um filme. Além de poder ser eficiente dentro do contexto fílmico, pode também provocar no espectador a vontade de comprar o disco ao sair do cinema. Como a canção difere em sua forma da música instrumental? Basicamente, pela existência da letra e pelo fato de ela ser cantada. A canção em sua estrutura é composta de: melodia, harmonia, ritmo e letra e é o tipo de música que conseguimos reproduzir cantando. Existe no senso comum, a idéia de que a canção que faz sucesso é aquela que possibilita ao espectador assobiá-la enquanto sai de uma peça de teatro musical, do cinema ou de um show . Isto é devido ao grau de simplicidade com que é construída a melodia em conjunto com seu acompanhamento harmônico e rítmico, causando assim um impacto emocional direto no espectador . A canção é incorporada com facilidade pelo ouvinte e por isso pode ser um recurso bastante eficiente dentro de um filme.

Historicamente a canção se define como uma peça musical para voz ou vozes com ou sem acompanhamento musical.² Na Grécia e em Roma, existia um repertório de canções mas poucas chegaram até nós. A escrita de canções na Itália após 1630 foi muito desviada para a Ária apresentada nas formas de *Cantata* e *Serenata* influenciando o *lied*³ alemão. No século XVIII surgiu na França um novo gênero de canção, o *romance* que era uma canção bastante sentimental. Mas a evolução mais importante ocorreu na Alemanha onde por volta do final do século , a influência da canção folclórica se fez sentir em um tipo simples de canção erudita caracteristicamente com piano que atingiu seu apogeu com Haydn e Mozart e que

¹ “No momento em que você coloca uma canção junto aos créditos ou em qualquer parte do filme, você está inconscientemente tentando mexer com o bolso do espectador- você está tentando fazê-lo ouvir, sair e comprar “ .Em Karlin, Fred “*Listening to movies*” , New York, 1994, p. 221

² Dicionário Grove de Música- Edição Concisa- Jorge Zahar Editor, RJ, 1994.

³ Lied : canção melódica alemã de origem folclórica. É estrófica e monódica.

levou , através de compositores tais como Zelter e Zumsteeg à riquíssima produção do *Lied* alemão do século XIX.

No começo do século XX , as canções ditas populares mudaram bastante com o advento do rádio e do gramofone⁴. As antigas baladas foram substituídas após a Primeira Grande Guerra Mundial pelas canções comerciais de origem e inspiração

americanas. A estrutura dessas canções era estrófica, tonal, geralmente com refrão baseada numa estrutura de 12 ou 16 compassos cujo conteúdo originava-se em tradições do blues e jazz. As canções compostas para o teatro musical representavam nomes como Cole Porter, Irving Berlin e Jerome Kern. Nos anos 50 a canção popular comercial dirigia- se a um público jovem e nos anos 60 passou a incorporar elementos da música eletrônica. No Brasil, a mais rica tradição de canções é a que se liga à evolução da modinha, gênero este que deriva da **moda** portuguesa. Hoje em dia, o que mais comumente é produzido no Brasil, são as canções populares brasileiras, repertório de letra e música com inúmeros intérpretes e compositores que compreende a MPB (Música Popular Brasileira) .

Quando falamos da canção no cinema, estamos nos referindo à canção popular: aquela que possui letra, acompanhamento musical, é estrófica (composta de uma primeira parte A e uma segunda parte B) e pode ser em vários estilos musicais rock, pop, romântico, etc. Pode haver ou não um refrão e em alguns casos , na existência de um refrão marcante, ele pode ser um elemento poderoso para a fixação da canção por parte do ouvinte.

Quando uma canção se insere no texto fílmico, a força emocional pode ser bastante significativa e valida o seu uso como qualquer outra forma de composição. A canção, por conter palavras (letra e música), acaba direcionando o público quase que imediatamente para o sentido do discurso musical e sua relação com o filme. O público acaba prestando mais atenção naturalmente ao que está sendo dito através das palavras. Isto ocorre porque a palavra *“representa uma objetividade maior que a música instrumental pois a música pura amplia seu grau de interferência na narrativa possibilitando várias interpretações e associações com a imagem. A palavra atua mais diretamente descrevendo a situação dentro do filme e limita o espectador quanto ao número das possibilidades associativas”*⁵. Podemos dizer que a palavra direciona a percepção do público.

Há vários exemplos de canções que acabaram sendo as “inesquecíveis”; as “imortais” do cinema. Quando falamos do filme **Casablanca**⁶ imediatamente nos recordamos da canção **As time goes by**⁷. Ironicamente a primeira frase da canção é *“You must remember this”*⁸ . Não precisamos de grande esforço para nos lembrar dessa canção. Outras parecem ter a mesma força : É o caso da canção **Laura**⁹ do filme de mesmo nome. O curioso em relação a esta canção é que ela é monotemática (um único tema melódico) e esta forma de composição melódica contribui para a atmosfera obsessiva criada em torno da heroína do filme de mesmo nome (Gene Tierney). A canção aparece no filme várias vezes: quando o detetive (Dana Andrews)

⁴ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980, USA, Kingsport Press

⁵ Carrasco, Claudiney , *Trilha Musical, USP, SP, 1993*, p. 112

⁶ EUA –1942 –Música de Max Steiner

⁷ As time goes by – Autoria de Herman Hupfeld

⁸ “Você deve lembrar-se disto”

⁹ Filme de Otto Preminger , letra de Johnny Mercer e música de David Raskin, 1944

ao investigar o assassinato de Laura , liga um aparelho de som em que toca “Laura”, dentro de um café e em outros contextos diversos, tudo contribuindo para reforçar a obsessão característica do enredo. De qualquer forma, independente da situação em que a canção ocorre, ela ficou tão imortalizada que a melodia nos remete imediatamente ao filme. Outros exemplos: a música ***Love Is a Many Splendored Thing***¹⁰ do filme ***Suplício de uma Saudade*** e até do mais recente filme ***Ghost*** no qual se ouve a clássica canção ***Unchained Melody***¹¹ que não foi criada originalmente para o filme, mas foi inserida no mesmo. A propósito, a canção *Unchained Melody* foi composta para o filme “***Unchained***”¹². O filme era considerado bastante obscuro pelos críticos da época e a canção *Unchained Melody* era considerada infinitamente melhor que o filme, mas dentro do contexto acabou sendo obscurecida também. Como havia uma esperança de que esta canção fosse indicada ao Oscar, ela foi gravada por um cantor negro cego chamado Al Hibbler. Ela acabou em quinto lugar na votação para o *Award*. A versão de Hibbler para a canção e uma gravação instrumental feita por Les Baxter foram gravadas simultaneamente em abril de 1955. A versão orquestral desta canção chegou a atingir o 1º lugar nas paradas de sucesso e a versão cantada de Hibbler atingiu o 3º. lugar. Foi regravada por vários artistas posteriormente e a canção que começou com “prisioneira” de um filme que não fez sucesso, foi popularizada recentemente no filme *Ghost*. A versão para o filme foi feita pelos *The Righteous Brothers* e foi usada numa cena bastante sensual em que o casal principal, numa cena de amor criam juntos um vaso de cerâmica diante de uma máquina que gira pontuada pela canção. *The Righteous Brothers* (*Bobby Hatfield e Bill Medley*) levam a canção às paradas de sucesso novamente. De uma certa forma este “revival” da canção, tornou-a identificada com o filme “*Ghost*” mesmo não tendo sido composta para a ação dramática especificamente. Este processo de inserção de canções conhecidas ou famosas é bastante comum desde a época do cinema mudo onde as músicas eram extraídas do repertório tradicional erudito.

É muito curioso ouvir os pedidos de música feitos por clientes de um restaurante ou de um bar ao pianista que está tocando:

- “Por favor, você sabe tocar a música do *Ghost*?”
- “Toque a música do *Titanic*”!

Parece que as pessoas acabam recordando-se do filme através da canção. É “*A Música do Titanic*” ou “*A Música do Ghost*”. Desta forma, ela deixa o filme e passa a ocupar um lugar na vida e no cotidiano do ouvinte.

Poderíamos dizer que ocorre um “apego” à canção por parte do ouvinte. De algum modo aparece aqui uma dimensão emocional: casais afinal dizem: “essa é a nossa canção”. A música apresenta um apelo sensorial captado diretamente pelo ouvinte, diferenciando-se de outras formas de arte. Ela tem o poder de causar “arrepios”, de fazer chorar, de remeter a memórias, de navegar no tempo passado, no tempo futuro, trazer esperança, enaltecer uma desilusão... A título de curiosidade apenas, vale comentar a força da canção quando vinculada ao seu intérprete e não

¹⁰ Love Is a Many Splendored Thing (EUA –1955) – Música de Alfred Newman

¹¹ Ghost (1990)- filme de Jerry Zucker com Patrick Swayze e Demi Moore / Unchained Melody(1955)letra de Hy Zaret e Música de Alex North

¹² Unchained (1955) – filme de Hal Barlett

necessariamente ao filme. A canção **“My way”**¹³, por exemplo, celebrizada por Frank Sinatra em 1969 é a adaptação americana de um original francês. Não a única, aliás, pois ele gravou, no mesmo ano **“If You Go Away”**¹⁴. A canção **“My way”** quer dizer “à minha maneira” e homenageia o individualismo anglo-saxão descendendo em linha direta de **“If” (Se)**, o poema mais conhecido de Rudyard Kipling (1865-1936) que na tradução de Guilherme de Almeida começa assim: “Se és capaz de manter a tua calma, quando todo mundo ao redor já a perdeu e te culpa”... Porém, além dessa interpretação feita por Nelson Ascher,¹⁵ a canção pode trazer em si vários outros sentidos. Como no exemplo da primeira estrofe, vemos que narra uma estória de vida que foi vivida do “meu jeito”:

*And now, the end is near, an so I face, the final curtain.
My friend, I'll say it clear,
I'll state my case, of which I'm certain
I've lived, a life that's full, I've traveled each and every highway
And more, much more than this
I did it my way*

Um possível desdobramento de **“My way”** pode ter sido o **“I am what I am”**, o hino da independência e auto-afirmação gay que, composto por Jerry Herman para seu musical da Broadway **“A Gaiola das Loucas”** (1983) baseado em **“La Cage Aux Folles”**(1978) filme franco-italiano de Edouard Molinaro com Ugo Tognazzi, fez sucesso em 1984 tanto na voz de Shirley Bassey quanto na de Gloria Gaynor e voltou recentemente ao rádio e à TV do alto do 1,78 m da top model holandesa Karen Mulder.

A maleabilidade da criação de François, Anka, etc talvez seja a exceção que confirma a regra segundo a qual a maioria das canções raramente se desvincula de um intérprete, de preferência seu compositor. Em muitos casos porém a própria autoria da canção é vinculada ao seu intérprete ou ao seu letrista. Neste sentido há uma anedota muito comum no meio musical, em relação à canção **“Eu sei que vou te amar”** com letra de Vinícius de Moraes e música de Antonio Carlos Jobim:

Certa vez uma cantora foi fazer um teste para um musical e diante da Banca de Seleção informou que apresentaria a canção **“Eu sei que vou te amar”**.

- *Vou interpretar a canção “Eu sei que vou te amar” de Vinícius de Moraes*

A banca indignada com a omissão do outro compositor perguntou:

- *“E o Tom?” – referindo-se a Tom Jobim*

¹³ Composta por Claude François, Frank Sinatra, Gilles Thibaut, Jacques Revaux e Paul Anka

¹⁴ Tradução para o inglês feita por Rod McKuen da obra prima de Jacques Brel **“Ne me Quitte Pas”** (1959)

¹⁵ Ascher, Nelson – Folha de São Paulo- no artigo **“My Way”**-09/02/04

Ao que ela respondeu:

- *Fa maior.*

Em muitos casos o que fica na memória do ouvinte de uma forma mais marcante parece ser a voz do intérprete ou até mesmo a letra. Infelizmente, em muitos casos o compositor é esquecido.

Isto se aplica ao exemplo de “*My way*” e no caso, o que queremos frisar é a força da canção como estrutura musical e permanência nos ouvintes. Obviamente, embora muitos a tenham cantado, ninguém depois de Sinatra, imprimiu-lhe uma marca tão original. Sid Viciuos por exemplo, que a converteu no fim dos anos 70 numa zombaria apresentada no “clip” em “*Sid and Nancy*” (1986) de Alex Cox, com o grande Gary Oldman no papel de Viciuos, “*My Way*” é também um ponto alto do filme. Este é outro exemplo, assim como o *Unchained Melody* em *Ghost* de como uma canção famosa pode ser inserida no contexto fílmico sem ter sido necessariamente composta para o mesmo.

Por tudo o que foi dito, a canção no sentido de permanência e identificação com o filme é muito poderosa.

Há ainda um outro aspecto a ser mencionado que causa bastante polêmica: o comercial. Não há como desconsiderar o fato de que os produtores quando incluem canções num filme, tem um olhar voltado para o lucro, no seu valor de promoção, no sucesso do filme, na venda de discos, preocupação esta que muitas vezes se sobrepõe ao adequado uso dramático da canção no contexto da narrativa. Elas podem se tornar peças completamente alienadas do sentido pretendido pelo filme.

Jerry Goldsmith¹⁶ torna-se porta-voz de muitos compositores quando diz:

*“What I object to is the forcing of pop music in scores for blatantly commercial reasons. It ignores the real function of scoring which is to support the film’s impact on the mind and the emotion of the audience”*¹⁷

Houve um determinado período dentro da indústria do cinema em que ocorreu a chamada “febre da canção”.¹⁸ Ela aparece quando os filmes passam a ter suas trilhas musicais construídas sempre tendo como ponto de partida uma ou mais canções. É comum o conflito entre compositores que costumavam se rebelar contra a idéia de incluir a canção com o objetivo único de enriquecer os produtores. A canção torna-se famosa, ocupa lugar nas rádios, televisão, é responsável pela vendagem de discos e acaba gerando um lucro maior que o próprio filme. Este fato acaba gerando um mal estar estético de acordo com os trilhistas tradicionais. Parece que em muitos casos o sucesso do filme pode estar associado a uma canção que se tornou um *hit*. Se a decisão de colocar a canção no filme for orientada pelo lucro, pelos negócios, ela tem o mesmo valor que uma mercadoria. Canções e discos são *merchandizing* e podem ser vendidos assim como as miniaturas do Batman ou as máscaras da Tartaruga Ninja.

¹⁶ Jerry Goldsmith, compositor de trilhas de filmes tais como *Freud*(1963);*Lilies of the Fields*(1963) e *Planet of the Apes* (1968)

¹⁷ “*O que eu rejeito é a idéia de forçar a inserção da música pop por razões descaradamente comerciais. Com isso, ignora-se a função real da partitura que é reforçar o impacto do filme na mente e na emoção do espectador*”

¹⁸ Carrasco, Claudiney- Trilha Musical, USP, SP, 1993,p. 109

A respeito disso há uma frase famosa de James G. Robinson, proprietário da *Morgan Creek Productions* : “*People who go to movies are usually the same people who buy records*”¹⁹. James Robinson foi o responsável por inserir a canção pop “*Everything I do I Do It For You*” nos créditos do filme *Robin Hood : Prince of the thieves* (1991). Mesmo havendo um grande contraste de estilo musical e instrumentação em relação ao filme, os produtores não se importaram em incluir uma canção pop-rock interpretada por Brian Adams nos créditos. Isto porque o disco com a trilha vendeu mais do que 2 milhões de cópias durante os primeiros 90 dias do filme baseado no sucesso obtido com esta canção.

Os produtores de filmes tem reconhecido o valor de apelar para o mercado pop. Nos anos 70, foram vendidas 20 milhões de cópias da trilha do filme ***Saturday Night Fever***²⁰ tendo como alvo principal o público adolescente da época. Há casos em que o filme é concebido de forma que exista uma canção principal e no disco exista uma ou duas faixas desta mesma canção. O próprio filme *Ghost* é um exemplo disto. No álbum encontramos duas faixas da canção *Unchained Melody* de Alex North.

Nos anos 60 e 70 houve uma tendência a se tentar chegar num consenso sobre esta prática. Henry Mancini, posicionou-se muitas vezes contra o uso de canções que não se adequavam ao filme . Foi o caso de “*Two for the road*” (1967) onde havia uma canção que não se adequava ao contexto do filme mas em “*Days of wine and Roses*” (1962) a canção tema serviu muito bem ao filme, então permaneceu . A questão é simplesmente verificar se a canção se adequa ao filme ou se ela está sendo inserida para obtenção de lucro meramente. Como ter essa medida? O que determina a adequação da canção na narrativa? A canção pode fazer o papel de um narrador que comenta a ação, pode ser a voz de um personagem ausente ou até mesmo o próprio personagem. Pode ser um pensamento, a tradução de um desejo do mesmo ou até substituir um diálogo.

O poder descritivo da canção é muito grande pois ela contém palavras que como já mencionamos, direciona o espectador para o sentido da ação. Há dentro da canção a associação do discurso musical e o texto poético verbal. Ela interfere demais na narrativa do filme e seu uso deve ser muito cauteloso. Ela é uma voz exterior que comenta o que se passa na ação dramática.

Quando os compositores se colocam contra à idéia da inserção da canção a qualquer custo , podemos ver nesta postura uma preocupação estética. O que se pretende dizer é que a canção não pode ser apresentada em qualquer momento do filme e sem critérios de adequação. Não se parte da idéia que exista um determinado lugar no filme que seja perfeito, adequado para que se coloque a canção do sucesso. Por outro lado, como já vimos, não há como desconsiderar uma realidade comercial. Na visão do compositor se a canção estiver adequada dramaticamente, retratar a voz do personagem, servir para ressaltar a emoção do espectador e ainda assim for sucesso de vendas, então ótimo! Mesmo que se pretenda que ela seja o principal protagonista do filme, pelo menos que faça sentido dentro da estória. Há quase que um abismo nesta prática: Uma música inserida sem preocupação com a narrativa pode se tornar alvo de escárnio. Ser um objeto estranho dentro do filme e não fazer sentido algum. Pode prejudicar a idéia de obtenção de sucesso tanto do filme quanto

¹⁹ “*As pessoas que vão ao cinema são geralmente as mesmas que compram discos*”. Em **Karlin**, Fred: *Listening to Movies*, p.228

²⁰ *Saturday Night Fever* (1977) – De David Shire e música dos BeeGees

da canção. Desta forma, não é tão simples colocar uma canção num filme apenas com o olhar comercial . Os produtores precisam dos compositores para que tenham um olhar poético e estético a respeito do filme e da forma de inserção da canção.

The Graduate

As composições de Paul Simon para o filme “*The Graduate*”²¹ (interpretadas por ele e Garfunkel) parecem ter sido totalmente voltadas ao interesse do próprio filme. A trilha deste filme é um exemplo de canções que inserem no contexto fílmico de uma forma adequada como veremos a seguir. A trilha composta por Paul Simon foi feita após saber do assassinato do Presidente Kennedy em novembro de 1963. Demorou quatro meses para terminá-la e a concluiu em fevereiro de 1964 (há 40 anos atrás).

A força emocional do conjunto de letra e música de Paul Simon nas canções compostas para este filme é bastante significativa e acaba validando esta forma composicional dentro de uma estrutura dramática. Além disso vendeu milhões de cópias na época.

Falemos sobre a canção “*The Sounds of Silence*” que assim como “*Mrs Robinson*” se tornou hit absoluto após serem utilizadas no filme “*The Graduate*”.

A música “*The Sounds of Silence*” aparece logo nos créditos iniciais e se refere obviamente ao personagem de Dustin Hoffman. Ele é um rapaz tímido, recém formado, pensativo e pertence à elite americana. A canção inicia-se no momento em que Benjamim (Dustin Hoffman) aterrissa em Los Angeles, completamente em silêncio e anda pelas esteiras rolantes do aeroporto ainda sem mencionar uma palavra. Seu olhar é um pouco assustado e estático. Apenas vira seu rosto uma única vez para uma mulher transeunte que passa ao seu lado. Juntamente com esta cena, são apresentados os créditos iniciais do filme. Sua mala que também aparece rolando sozinha na esteira é apresentada como uma metáfora do seu “estar absolutamente só”. Toda esta sequência é permeada pela canção de Simon e Garfunkel e ela termina com Ben de frente a um aquário onde ele encosta sua cabeça ainda com olhar assustado mergulhado em seu próprio silêncio.

A canção acompanha a seqüência toda e independente da narrativa, acaba por chamar a atenção do público para ela mesma: seja pela interpretação de Paul Simon, seja pela letra ou pela própria beleza do conjunto da composição. Percebemos neste momento a função épica da canção. Ela atua como voz do personagem principal ou como um narrador de seus pensamentos. Descreve basicamente o sentimento de solidão de Ben. Ampliando esta afirmação, a canção acaba por ser uma ressonância no público deste sentimento inerente a todos nós em vários momentos de nossas vidas. Quem nunca se sentiu como Ben , andando por uma esteira rolante , com um olhar um pouco perdido e absorto em seu próprio silêncio?

²¹ The Graduate (EUA-1967)- “*A primeira noite de um homem*” .Ver Ficha Técnica em Anexos.

O fato da canção possuir um texto poético, associar música e letra e ainda ser veiculada por um intérprete de sucesso de uma época e geração como Simon e Garfunkel, faz com que a sua apresentação no filme direcione para ela uma parcela muito grande de atenção, muito maior que a intervenção puramente musical. Vemos novamente a força do intérprete, como Frank Sinatra na canção **My Way** conforme citado acima.

“The Sounds of Silence” foi inserida nos créditos iniciais do filme e já num primeiro momento informa ao público o que esperar dele (como uma *overture* no teatro musical). É como um “aperitivo” oferecido ao espectador, anunciando o “prato principal” que vem logo em seguida com o filme propriamente dito.

Quando dizemos que esta canção é adequada, consideramos o fato dela descrever fielmente o que se passa dentro da narrativa. Trata-se de um personagem introspectivo que vive os “sons de seu silêncio”.

Como vimos, a canção está ligada ao personagem de Benjamim e já de antemão desperta no público um interesse por ela. Devemos levar em conta o fato de que não somente a partitura para este filme, mas também em toda a sua música, Simon e Garfunkel são a expressão daquelas qualidades sonoras da geração jovem que tanto a afastaram das convenções da vida americana. Porém, os compositores são “bem comportados”, mais voltados para o pop que ao rock & roll e assim como os Beatles pelo conservadorismo, representaram curiosamente a “rebeldia” de uma geração. Foram os narradores, a voz de toda uma geração. Neste filme, por exemplo, vê-se uma geração que foi obrigada a afastar-se dos mais velhos para viver a própria vida e apresenta quais os tipos de coisas que obrigaram os jovens a colocar uma barreira entre as gerações.

A música é recorrente e aparece novamente na seguinte seqüência: Ben está envolvido por Mrs. Robinson (Anne Bancroft), uma mulher casada e bem mais velha que ele. Ambos estão dentro de um quarto numa situação de sedução e enfrentamento amoroso inevitável para Ben que acaba por se incomodar pelo fato da Sra. Robinson perceber que é a sua primeira noite. Ben a enfrenta e bate a porta do quarto. Neste “estrondo” a tela escurece. Neste exato momento ouve-se a primeira frase da canção: *“Hello darkness, my old friend”*. O impacto da letra com este efeito dramático é genial e toda a seqüência fílmica é permeada integralmente pela canção. Ben aparece solitário novamente na piscina usando óculos escuros (outra referência à escuridão) e as cenas se misturam: cenas do quarto que atuam como lembrança a Ben, a própria cena da piscina, momentos de Mrs. Robinson com o marido e assim por diante. A construção dessa seqüência é fantástica e todas essas referências parecem ser a metáfora do pensamento perturbado de Ben, apaixonado pela Sra. Robinson e ao mesmo tempo terrivelmente assustado, escondido dentro de sua própria escuridão.

A última vez em que ouvimos esta canção é no final do filme. Ben interrompe a cerimônia de casamento e reconquista a sua paixão que é Elaine. Ambos fogem da igreja e tomam um ônibus local. Sentam-se em silêncio no último banco do ônibus e aí a canção recomeça com Ben e Elaine focalizados em silêncio. A canção parece referir-se agora a um silêncio a dois e não mais como a expressão de um sofrimento. Pode até mesmo representar ironia: O silêncio e a escuridão não mais presentes na

vida de Bem. Neste sentido a escuridão tornou-se a “velha amiga” como nas palavras da canção : “*Hello darkness, my old friend*”.

The Sounds of Silence (Simon and Garfunkel)-

(Letra original e tradução literal)

Hello darkness, my old friend,

I've come to talk with you again,

Because a vision softly creeping,

Left its seeds while I was sleeping,

And the vision that was planted in my brain,

Still remains, within the sound of silence.

In restless dreams I walked alone,

Narrow streets of cobblestone,

'neath the halo of a street lamp,

I turned my collar to the cold and damp

When my eyes were stabbed

by the flash of a neon light

That split the night, and touched the sound of silence.

And in the naked light I saw,

Ten thousand people, maybe more.

People talking without speaking,

People hearing without listening,

People writing songs, that voices never share.

And no one dared, Disturb the sound of silence.

"Fools" said I, "You do not know,

Silence like a cancer grows.

Hear my words that I might teach you,

Take my arms that I might reach you."

But my words like silent raindrops fell,

And echoed, In the wells of silence

And the people bowed and prayed,

To the neon god they made.

Olá escuridão , minha velha amiga

Vim falar contigo novamente

Porque uma visão um pouco assustadora

Germinou sua semente enqto eu dormia

E a visão que foi plantada em minha mente

Ainda permanece dentro do som do silêncio

Num pesadelo eu caminho só

por estreitas ruas de pedras

sob a luz de um poste

Eu viro minha gola por causa do frio e umidade

Quando meus olhos são atingidos

Pela claridade de uma lâmpada de neon

Que corta a noite e atinge o som do silêncio

E na luz nua eu vi

Dez mil pessoas , talvez mais

Gente conversando sem falar

Gente escutando sem ouvir

Gente compondo música que vozes nunca cantarão

Nenhum desafio, perturba o som do silêncio

"Tolos" eu disse, vocês nada sabem

O silêncio expande como um câncer

Ouçam minhas palavras e talvez eu lhes ensine

Peguem minhas mãos e talvez eu os alcance

Mas minhas palavras como silenciosos pingos de chuva

E ecoaram , num poço, de silêncio

E as pessoas veneravam e rezavam

Ao Deus de neon que eles construíram

<i>And the sign flashed out its warning,</i>	<i>E o clarão anunciou seu aviso</i>
<i>In the words that it was forming.</i>	<i>Em palavras que ele moldava</i>
<i>And the sign said,</i>	<i>E o aviso dizia que as palavras do profeta estão escritas nas</i>
<i>"The words of the prophets are written on the subway walls</i>	<i>paredes do metrô e corredores dos cortiços</i>
<i>And tenement halls."</i>	
<i>and whisper'd in the sounds of silence.</i>	<i>E sussurram ao som do silêncio</i>

A escuridão

A menção à escuridão é recorrente de várias formas no filme, seja pela letra da canção, seja nos óculos escuros de Ben, seja num estado de espírito oco, de desesperança.

A esse respeito , encontramos na Bíblia uma referência à escuridão. Em *Gênesis*, capítulo I :

"No princípio Deus criou o céu e a terra. E a Terra era vazia e em forma e a escuridão pairava sobre a face do abismo".

Ben não sabia quem ele era. Vivia num silêncio e na escuridão de sua inexperiência.

Há uma lenda dos índios Pima sobre a visão do mundo:

"No princípio havia apenas a escuridão . Por todos os lados escuridão e água e a escuridão se adensava em certos lugares, depois se dispersava". Esta era a visão de um ser dentro de um útero.

"E Deus disse: faça-se a luz!"

Comparativamente ao filme, Ben precisava sair desta escuridão e viver sua vida. Foi através das relações amorosas , do enfrentamento da realidade de sua condição existencial que ele acaba por sair do silêncio onde havia se acostumado a permanecer. Viver sua própria vida , seguindo seus desejos sem a reprodução das convenções familiares o trouxe à luz!

"A Primeira Noite de um Homem" é um dos filmes mais importantes dos anos 60. Robert Redford deveria fazer o papel de Dustin Hoffman mas não tinha o tipo ingênuo. Dustin Hoffman foi eleito para o papel ingênuo de Ben e brilhantemente para o papel de uma mulher em *Tootsie*. Não é a toa que o "camaleão" Hoffman recebeu tantas indicações ao Oscar no percurso de sua carreira artística.

Tootsie

Vejam os outros exemplos de inserção da canção no filme Tootsie: “**It might be you**” com música de Dave Grusin, interpretada por Stephen Bishop e letra de Alan e Marilyn Bergman²². Esta canção sobreviveu ao filme e virou parada de sucesso nos anos 80.

Dave Grusin passou a se tornar um “*expert*” em musicar comédias desde que o diretor Sidney Pollack passou a aventurar-se no gênero. O diretor trouxe à tona o tema da **inversão**: a idéia de um homem estar vestido de mulher. Inevitavelmente, este é um grande fator de comicità. Sobre este tema falaremos mais adiante.

É interessante o que o diretor Sidney Pollack diz a respeito da criação desta canção por Dave Grusin:

“Originally Dave and I talked, and I said “we need a song” and Dave in his usual modest way said: Well, maybe we should get some songwriters”²³.

Pollack insistiu na parceria com Grusin e acabou levando a canção à indicação ao Oscar como Melhor Canção.

Dave Grusin comenta que a canção foi composta de uma forma que a letra e a música pudessem narrar a estória, ou seja, descrever a cena em apenas três quartos da canção e que, se fosse transformada em diálogo, demoraria no mínimo dez minutos dentro da narrativa do filme para descrever a mesma cena.

No disco encontram-se as três versões da mesma canção como aparecem no filme:

It Might be You – Vocal: Stephen Bishop

Methamorphosis Blues (It Might be you)- Instrumental

Montage Pastorale – It Might be you

²² Marilyn Bergman é letrista de várias canções para TV e Cinema. Seu marido Alan Bergman é também letrista e seu parceiro mais comum. Dentre suas parcerias podemos destacar: “Moonlight” do filme Sabrina (1995), “Yentl” do filme de mesmo nome (1983), “I believe in love” do filme A Star is Born (1976), “What are you doing for the rest of your life” com música de Michel Legrand do filme The Happy Ending (1969) dentre outras.

²³No sentido geral da tradução, Pollack sugeriu a Dave Grusin que compusesse uma canção. Dave sugeriu que compositores de canção fossem contratados.

IT MIGHT BE YOU (Poderia ser você)

Interpretada por STEPHEN BISHOP – TRADUÇÃO LITERAL

Letra: Alan e Marilyn Bergman/ Música de Dave Grusin

<i>Time, I've passing time watching trains go by</i>	<i>Tempo, eu tenho passado o tempo vendo os trens passarem</i>
<i>All of my life</i>	<i>Toda a minha vida</i>
<i>Lying on the sand watching sea birds fly</i>	<i>Deitado na areia, vendo pássaros voarem</i>
<i>Wishing there would be</i>	<i>Desejando que existisse</i>
<i>Someone waiting home for me</i>	<i>Alguém em casa esperando por mim</i>
<i>Something is telling me it might be you</i>	<i>Algo me diz que poderia ser você</i>
<i>Is telling me it might be you, all of my life</i>	<i>Está me dizendo que poderia ser você, por toda a minha vida</i>
<i>Looking back as lovers go walking past</i>	<i>Recordando assim , como os apaixonados vultam ao passado</i>
<i>All of my life</i>	<i>Toda a minha vida</i>
<i>Wondering how they met in some mixed lives</i>	<i>Indagando como se encontraram em vidas tão confusas</i>
<i>If I found the place, would I recognize the face?</i>	<i>Se eu encontrasse o local , eu reconheceria um rosto?</i>
<i>Something is telling me it might be you</i>	<i>Algo me diz que poderia ser você</i>
<i>Yeah it's teeling me it might be you</i>	<i>Sim está me dizendo que poderia ser você</i>
<i>So many quiet words to take</i>	<i>Tantas palavras caladas a dizer</i>
<i>So many dreams to wake</i>	<i>Tantos sonhos a despertar</i>
<i>And so much love to make</i>	<i>E tanto amor a fazer</i>
<i>I think we're gonna need some time</i>	<i>Eu acho que vamos precisar de algum tempo</i>
<i>May be all we need is time</i>	<i>Talvez tudo que precisemos seja tempo</i>
<i>And it's telling me it might be you, all of my life</i>	<i>Está me dizendo que poderia ser você, toda a minha vida</i>
<i>I've been saving love songs and lullabies</i>	<i>Eu tenho guardado cânticos de amor e acalantos</i>
<i>And there's so much more</i>	<i>E há ainda muito mais que isso</i>
<i>No one's ever heard before</i>	<i>Que ninguém jamais ouviu antes</i>
<i>Something is telling me it might be you</i>	<i>Algo está me dizendo que poderia ser você</i>
<i>Yeah, it's telling me it must be you</i>	<i>Sim, está me dizendo que tem que ser você</i>
<i>And I'm feeling it'll just be you</i>	<i>E eu estou stindo que será apenas você</i>
<i>All of my life</i>	<i>Toda a minha vida</i>
<i>It's you, it's you</i>	<i>É você, é você</i>

I've been waiting for all my life

Quem eu tenho esperado toda a minha vida

Maybe it's you, maybe it's you

Talvez seja você, talvez seja você

I've been waiting for all of my life

Quem eu tenho esperado por toda a minha vida

MUSIC CUES (tempo aproximado)

1. 1.05.51 – 1.08.07 (2.16) – It Might be You – Vocal

A primeira vez em que a canção aparece no filme é no tempo acima e em sua versão cantada. Stephen Bishop interpreta a letra de Alan & Bergman sobre arranjo instrumental feito em piano elétrico, cordas (de sintetizador) e uma batida “pop” com baixo e bateria. Há uma outra versão muito bonita que pode ser encontrada no disco *Cinemagic*²⁴ gravada por Dave Grusin e a London Symphony Orchestra em versão orquestrada, num andamento mais lento em versão instrumental cujo tema principal é interpretado por Grusin ao piano e que, fora do contexto do filme, é uma peça musical dotada de um lirismo bastante interessante e que, para o espectador que já assistiu ao filme, é um fator de identificação e reconhecimento quase que imediato.

A cena correspondente é a seguinte: Michael no papel de Dorothy (Dustin Hoffman) vai para o campo passar uns dias com Julie (Jessica Lange) e Les Nichols (Charles Durning) pai de Julie. Michael está encantado por Julie mas esta não sabe que Dorothy é um homem (e não uma senhora simpática, bondosa e companheira). Os três aparecem numa paisagem bucólica, chegando de carro para um fim de semana. Logo durante os primeiros momentos de passeio pelo campo em que Dorothy sai com o pai de Julie de trator, já são executados os primeiros acordes da canção *It might be you* num timbre de piano elétrico.

É uma introdução instrumental ainda sem letra como se fossem arpejos da própria harmonia sem muita referência melódica ao tema principal.

²⁴ *Cinemagic-GRP*- Dave Grusin with the London Symphony Orchestra, 1987. A canção “It might be you” encontra-se na faixa 5 em versão instrumental.

Partitura 7 : Introdução: It Might be You²⁵

IT MIGHT BE YOU
(Theme From Tootsie)
COLUMBIA PICTURES Presents a MIRAGE/PUNCH
Production of a Sidney Pollack Film "TOOTSIÉ"

Words by
STEPHEN BISHOP and MARILYN BERGMAN

Music by
DAVE GRUSIN

Slowly with expression ♩. 92

mp
(with pedal)

dim.

Printed by Hal Leonard, Los Angeles, CA. Copyright © 1982 by Gold Horizon Music Corp. and Golden Torch Music Corp., Columbia Plaza South, Burbank, Ca. 91505
under license from CPP/Belwin, Inc.

International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved 6/07/95 5:06 PM

Os arpejos utilizados na introdução ilustram a paisagem bucólica e a situação e funciona como um prenúncio do tema que vem a seguir com palavras. Quando Stephen Bishop começa a entoar as primeiras palavras da canção: “ *Time, I’ve been passing time watching trains go by...*” Dorothy/ Michael apenas observa Julie ao longe com um olhar terno e repleto de amor. Ele obviamente está atraído por ela.

A música segue e a cena transcorre da seguinte forma: Dorothy com o filho de Julie no colo numa cena em que se misturam ternura, amor e esperança. Não há diálogo entre os personagens. Dorothy prepara a comida ao lado de Julie, observando-a em todos os seus atos mais simples: jantam em família, cuida do filho dela enfim, atos rotineiros regados de amor e beleza. A canção funciona como um monólogo interior, um texto que faz parte da narrativa.

²⁵ Para partitura integral, ver Anexos.

A música cria contexto, cria ambiência para o contexto amoroso dos personagens.

Neste momento observa-se que a canção foi inserida na narrativa em sua função épica : ela se infiltra no contexto fílmico como a voz do personagem de Michael/Dorothy . Observando o que diz a letra, vemos que ela traduz o próprio pensamento de Dorothy/ Michael e que se fosse transformada em diálogo (ou monólogo caso não houvesse coragem para a declaração de seu amor diretamente ao ser amado) como disse Grusin, levaria no mínimo uns dez minutos para ser dito e talvez sem a poesia contida numa canção.

A canção é romântica e acaba informando o público do sentimento de Dorothy/ Michael por Julie.

A tonalidade é Sol maior (G). A construção harmônica da introdução é bem simples e esta simplicidade pode referir-se também à própria paisagem do filme. Um mero fim de semana no campo. A vida sendo vivida. Simplesmente.

Basta observar a letra da canção para perceber o sentimento que está presente : o encantamento de “Tootsie” por Julie. Paixão? Amor? Ternura? Todos estes sentimentos juntos ou uma mistura de todos? Na verdade, ao ouvirmos a canção e seu “clima” demonstrado através de uma melodia singela e harmonia simples, podemos deduzir que há vários sentimentos envolvidos na relação: ternura, generosidade, amor. Nada tão devastador como uma paixão fulminante em que talvez uma versão de **It Might be you** em tango fosse solicitada pelo diretor, mas algo mais terno e suave. Uma paixão incontrolável, impulsiva talvez exigisse uma execução em fortíssimo (*ff*²⁶) , mas pela imobilidade física de Dorothy/Michael apenas observando Julie , temos algo diferente. O andamento é médio, lânguido, é uma canção singela, uma balada romântica com a indicação na partitura de “*Slowly with expression*” ou seja, o compositor propõe uma interpretação que seja lenta , mas com expressão. Isto, representa que a aproximação de Dorothy deve ser feita com cautela. Devagar. Na verdade, é um amor de um homem que se dirige a uma mulher que não sabe que essa mulher é um homem.

A letra fala da procura por uma pessoa, de um afeto e da possibilidade de que esta pessoa seja “você”, que no caso é Julie.

A harmonia dos dois primeiros compassos estão em G (Iº grau da tonalidade), caminha para o IV grau que é do maior (C) e conclui no quarto compasso em D7 que é o V grau, voltando novamente para o I grau. Nada mais simples e convencional do que a progressão harmônica I-IV-V-I . São resoluções que se encaminham naturalmente. O IV grau caminha para o V que busca a resolução no I como um ciclo, uma roda , um caminho com início (G) , meio (IV) e fim (V). Os acordes são formados com apenas três sons (tríades)²⁷ e melodicamente, há como se fossem arpejos dos próprios acordes sem dissonâncias. No contexto de tríade, as

²⁶ *ff* – sinal musical que indica dinâmica, ou seja , que o trecho musical numa partitura com esta indicação deve ser executada de maneira fortíssima.

²⁷ Acordes perfeitos executados em sua tônica, terça e Quinta, ex-do- mi- sol

dissonâncias se referem a notas estranhas ao acorde e conseqüentemente causam um estranhamento. Aquilo que era estranho ao acorde em relação à tríade desde o século XVIII , não é em relação ao jazz onde a dissonância pode fazer parte do contexto harmônico sem causar esta “estranheza”.

A estrutura harmônica da canção “*It might be You*” se assemelha mais às canções pastorais do século XVII do que ao jazz do século XX. As consonâncias presentes nos acordes, ou seja, as notas arpejadas fazendo parte da harmonia podem ainda retratar a situação de um amor tranqüilo, da paisagem bucólica onde nada de “estranho” acontece como uma dissonância. Não há notas estranhas aos acordes, assim como não há nada que não seja consonante entre a relação de Dorothy e Julie em seu aspecto puramente emocional.

No passado, nos idos do século XVII, alguns autores identificavam as tonalidades e as relacionavam a um estado de espírito. Era a chamada Teoria dos Afetos (O Uso das Tonalidades). Em relação à tonalidade de G maior²⁸ , por exemplo, sendo este o oitavo tom (depois de do, do#,re, re#,mi,fa, fa#) tem muito de insinuante e eloqüente em si; com isto ele brilha muito e é bem adequado às coisas sérias, tanto quanto às alegres. Kircher²⁹ o qualifica como “*armorosum et voluptuosum*: enamorado e sensual”. Em outro trecho também “*Honestum & temperantiaes custodem*: um honesto guardião de temperança”, o que são qualidades bem opostas.

Corvinus³⁰ diz em relação a esta tonalidade: “é simpático aos assuntos alegres e amorosos. Parece até que antes, alegre e amoroso eram sinônimos e que para os antigos, o amor sempre resultava em brincadeira; sabe-se no entanto , que hoje em dia estar realmente enamorado é uma coisa muito séria e que não se está especialmente alegre quando se tenta expressar a delicadeza da alma”³¹.

Estar enamorado...

Curioso é o uso de uma tonalidade que expressava um afeto desde o século XVII adequar-se num filme dos anos 80. Será que Dave Grusin conhecia esta Retórica Musical? As tonalidades como expressão dos afetos e dos sentimentos foram levadas em conta durante a composição?

Coincidência ou não, o compositor Dave Grusin acabou optando pela tonalidade de G maior para a canção. Isto pode ter acontecido por vários motivos: desde uma necessidade técnica visando a região de conforto para o vocalista (seria o melhor tom para o cantor Stephen Bishop) ou porque a região mais média do piano resultava numa cor não tão brilhante, sem muitos agudos nem graves. Em sua versão orquestral, instrumental, gravada pela London Symphony Orchestra e desvinculada do filme a tonalidade continua a mesma.

²⁸ MATTHENSEN, *Johann. Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg, Benjamin Schiller, 1713- Descrição das tonalidades , suas características e seus efeitos na expressão dos afetos – Trad. de Helena Yank .

²⁹ ATHANASIOS KIRCHER (1602-1680) –É o autor mais citado por Matthenson. Escreveu :*Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni (1650) e Phonurgia nova sive Conjugium mechanico-physicum artis et nature (1673)*

³⁰ JOHANNES CORVINUS (falecido em 1663) faz comentários à obra de Matthenson.

³¹ Helena Yank (Unicamp)

De uma forma ou de outra , parece bastante interessante a descrição feita por volta dos anos de 1600 no tocante à tonalidade de G maior: “Estar enamorado”. Este termo parece o mais apropriado para descrever o estado de alma de Dorothy/Michael. A música transcorre sem “altos e baixos” como a situação do momento. Simplesmente se está; no agora; observando e sentindo. Como um estado meditativo, um exercício de presença. Dorothy convive com Julie, seu filho e Les num fim de semana tranquilo.

A música vai sumindo em *fade out* no exato momento em que Julie sai momentaneamente do lado de Dorothy e seu pai aparece.

Duplo Sentido

Dorothy e o pai de Julie sentam-se num balanço no jardim e começam a balançar. A cena é hilária e a música desaparece. Les está interessado por Dorothy que na verdade é Michael. Curiosamente, podemos a partir daí interpretar o uso da canção de duas formas: Ela obviamente se refere ao amor que Dorothy está sentindo por Julie, mas ironicamente pode funcionar como ilustração do interesse do pai de Julie (Les) por Dorothy que a persegue e quer sua companhia. Temos aí então, dois interesses : Dorothy por Julie e Les por Dorothy. Já que se trata de uma comédia, a canção pode ter duplo significado neste contexto. Isto porque pela estrutura da canção, uma balada romântica demais para a ironia do filme (e neste sentido, a estrutura de uma canção “melosa” seja demais adocicada para ilustrar a relação de Dorothy e Julie) não seja tão perfeita assim mas ela , vista sob o ponto de vista da ironia e da comédia que é o filme, pode servir para pontuar a relação de Dorothy com o pai de Julie, funcionando ao contrário. Ela seria porta voz do pensamento do pai que também sofre de solidão e está à procura de alguém desde que sua esposa faleceu.

A inversão que aparece aí é o fato de um homem (Les) estar interessado por uma mulher (Dorothy) que é um homem (Michael). A inversão é sempre cômica e *It might be you* neste sentido é uma canção de amor de verdade que atua nas relações invertidas. Dessa forma a canção é o próprio pensamento de Dorothy/Michael em relação a Julie e de Les em relação a Dorothy.

2. 1.10.30-1.10.35 (.05)-Intervenção instrumental- It Might be you

A próxima intervenção musical de *It might be you* dura apenas 5 segundos e é executada em forma instrumental em teclado na cena do quarto onde Julie vai dormir. Dorothy é obrigada a dormir na mesma cama que ela. Dorothy afaga os cabelos de Julie o que a faz lembrar de sua mãe. Novamente, a versão instrumental da canção atua como um pensamento, mesmo sem letra. A canção é a voz do personagem (Dorothy) e substitui o texto falado. É uma esperança de que Julie “*Might be you*” e possa fazer parte da vida de Michael.

3. 1.45.32-1.49.19 (2.47)-Metamorphosis Blues - Intervenção Instrumental em “blues” de It Might be You.

Dorothy, cansada de tanta mentira em sua vida, revela repentinamente a todos que é um homem. Michael tira a peruca e a roupa em público no set de filmagem onde trabalha. Julie fica furiosa e o pai revoltado por ter tentado beijá-lo(a) e vê-se num papel ridículo. A versão em blues/funk de *It Might be you* toca no momento em que Michael anda pelas ruas, retomando sua vida original. É executada em sax tenor com acompanhamento de baixo, bateria e teclado. Enquanto ele passeia pelas ruas, observa um artista que é um mímico. Este artista tenta equilibrar-se e Michael o empurra. Exatamente como vinha fazendo em sua vida: tentando equilibrar-se sobre tantas mentiras. Ao empurrar o mímico, assume que não suportou mais a situação. A cena segue num bar onde Michael encontra Les. A música toca suavemente enquanto Michael tenta explicar-se a Les. Michael mantém uma conversa com o pai de Julie e termina o diálogo aceitando uma cerveja oferecida por Michael como um pedido de desculpa. Enquanto conversam a música some em *fade out*.

4. 1.49.18 –1.49.36 (.18)- Versão instrumental em blues de It Might be you

A versão em blues instrumental da canção começa no exato momento em que Michael pergunta a Les se Julie perguntou por ele. Les dá-lhe um soco de leve no braço. O tema é executado brevemente em sax tenor. Os acordes do piano em dissonância, lembrando um blues dá o tom de ironia. A música prossegue para a próxima cena em que Michael está na rua e termina quando Julie aparece e encontra Michael.

5. 1.52.47 – 1.55.55 (3.08) – It Might be you

A música inicia-se quando durante o diálogo de Julie e Michael, ela pede o vestido de Michael (Dorothy) emprestado. O ar de leveza e de que tudo está bem entre eles prevalece indicando o final do filme. A música prossegue e permanece durante os letreiros finais enquanto eles seguem pela rua durante todos os créditos finais, sugerindo um possível romance entre os dois (ou não). A letra da canção *It “might” be you*: poderia ser você (assim como poderia não ser você) indica esta possibilidade. *Might=*Poderia. Fica em aberto para o público se eles ficam ou não juntos.

A música executada no final, junto com os letreiros é um “*walk-out*” music; para as pessoas saírem do cinema (comprarem o disco) e que possam cantarolar a melodia. Enfatiza-se assim, ainda mais o *hit It might be you*, identificada como “a música do Tootsie”. Esta canção amarra o final da estória e nos faz pensar se foi ela mesma a responsável por tanto sucesso e indicação a prêmios. Será que a mesma estória com um elenco tão poderoso não bastaria para ser sucesso total?

It Might be you certamente contribuiu para o sucesso do filme, visto a enorme vendagem de discos. Neste sentido, a música com letra possui um grande poder de manipulação e vinculação à imagem.. De qualquer forma, é um bom exemplo de como a música pode ajudar a ressaltar uma emoção através da informação da letra sem o convencional uso do diálogo.

Para finalizar, apenas alguns dados referentes à forma da canção.

It Might be You apresenta a seguinte forma musical:

INTRO 1 : 8 Compassos de introdução instrumental (ou 4 compassos com repetição)

INTRO 2: 4 Compassos de introdução instrumental com acordes arpejados apresentando tema melódico a partir desses arpejos;

A – **Letra 1**: 12 Compassos com letra 1: “*Time , I’ve passing time...*” Tonalidade: Sol
Maior

CHORUS – 4 Compassos : “*Something is telling me it might be you...*”

A – **Letra 2** : 12 Compassos com letra 2 : “*Looking back as lovers go...*”

CHORUS – 4 Compassos : “*Something is telling me it might be you...*”

B – 16 Compassos : “*So many quiet walks to take...*” – Tonalidade: Mi menor

CHORUS – 4 Compassos : “*Something is telling me it might be you...*”

A – **Letra 3** – 8 Compassos: “*I’ve been saving love songs...*”

CHORUS – 4 Compassos : “*Something is telling me it might be you...*”

CODA- 2 Compassos extras de chorus com outra letra: “*I’m feeling it’ll just be you...*”

FINAL – 8 Compassos com repetição à vontade (ad libitum) com a letra:

*“May be it’s you/May be it’s you
I’ve been waiting for all of my life”*

FORMA RESUMIDA:

Intro 1 e 2
A
Chorus
A
Chorus
B
Chorus
A
Chorus
Chorus
Final

FORMA SIMPLIFICADA:

Intro
A A B A

Podemos verificar que na segunda parte da música (**B**) , a tonalidade se encaminha para mi menor (Em) que é a relativa menor de G maior³². Há uma mudança também na letra “*So many quiet walks to take, so many dreams to take...*” A letra trata de um possível projeto conjunto, de planos a dois ,de um devaneio, de sonhos: “*Tantos sonhos para sonhar, tantos passeios a realizar , tanto tempo que iremos precisar ...*”

No geral, a letra da canção fala de esperança, da possibilidade, de expectativa. Parece que a mudança de tonalidade para *Em* sugere uma melancolia e expressa sentimentos tais como solidão, sonhos perdidos e guardados. A letra em conjunto com a música fala do quanto é difícil sentir-se só. Este sentido transcende para o público além do filme, sendo esta letra adequada a vários momentos da vida de todos nós. Há esperança, mas pela tonalidade nota-se uma melancolia, uma lembrança do que poderia ter sido, do que ainda pode ser , a dúvida sobre a possibilidade da concretização deste encontro amoroso. É novamente o pensamento de Michael em relação a sua própria vida e seu desejo em relação a Julie.

Recorrendo novamente à Retórica Musical e à tonalidade como expressão dos afetos, podemos descrever a tonalidade de Em: traduz um estado pensativo, profundo, emocionado e triste (como a figura de Dorothy ou a figura de Les que também vive em solidão), Porém, nota-se uma esperança na possibilidade do encontro amoroso através da volta à tonalidade original.

*Amat moestitiam & dolorem*³³

³² Toda tonalidade maior possui uma relativa menor que se encontra a um tom e meio abaixo dela mesma.

³³ Ama a tristeza e a dor.

Podemos dizer que a dor faz parte do amor. Seja em sua presença ou em sua falta. A frase acima resume a tonalidade de mi menor³⁴

“Nobody’s perfect !”

A famosa frase acima que aparece no filme “*Some like it Hot*”³⁵ de Billy Wilder, no momento em que a personagem Daphne diz que é um homem, tornou-se um clichê dos anos 80 quando se trata do tema Travestismo³⁶ ou *Cross-Dressing*. No Brasil estes dois termos foram traduzidos como “aquela pessoa que usa roupas e maquiagem procurando mostrar de forma caricata ou não , como se pertencesse ao sexo oposto ao seu.”³⁷ Sem alterar seu sexo, o travesti altera seu corpo para viver um papel de gênero social do sexo oposto.

Tootsie é um filme sobre o Travestismo (*Cross-Dressing*). Assim como muitos outros da década de 80: *Victor ou Victoria* (1982), *Yentl* (1983) e *Torch Song Trilogy* (1988) tratam do “*Cross-Dressing*” , um termo que passou a ser considerado uma escolha de estilo de vida e não uma patologia. Neste sentido *Cross-dressing* representa uma inversão; ao pé da letra seria “vestir-se de forma invertida”. A inversão é sem dúvida um elemento de comédia e de todos os filmes com esta característica na década de 80, *Tootsie* (1982) foi o que mais captou o imaginário popular. Foi objeto de discussões feministas que já vinham acontecendo na mesma época, embora não seja um filme feminista e muito menos sobre o feminismo.

Tootsie é um filme em que o ator principal se coloca como um feminista, preservando sua visão masculina da mulher. Porém, o discurso feminista de Dorothy/Michaels nada mais é que um instinto masculino, uma reação , uma defesa por estar sendo tratado como uma mulher e mais, como uma forma de se esquivar de cenas constrangedoras em seu trabalho na novela, como beijar um outro homem (na cena em que o diretor manda um dos médicos beijá-lo(a)).

A mensagem principal do filme é: “As mulheres são melhores que o homem”. Dorothy Michaels é muito mais sensível, perceptiva, companheira e uma profissional de sucesso que Michael Dorsey, um ator desempregado que desesperadamente assume o papel de mulher para conseguir o emprego na novela. Um homem vestido de mulher pode ser melhor que uma mulher real – ele consegue o emprego dispensando outras candidatas do sexo feminino, por exemplo. O sucesso do filme vem da idéia da força masculina disfarçada numa roupa feminina. A tentativa de imitação de todo gestual feminino por um homem ressalta a comicidade do filme. Curioso é que Dustin Hoffman baseou seus trejeitos em Jack Lemmon no filme “*Some like it hot*” e o que há de comum entre os dois filmes , além de um enorme sucesso de bilheteria (*Some like it hot* em primeiro, *Tootsie* logo em seguida) é que ambos são hilários. Nos dois filmes, os atores travestem-se de mulher para conseguir um emprego.

Dorothy Michaels diferencia-se no filme de outras mulheres por carregar malas pesadas sem nenhuma dificuldade, por defender-se fisicamente de situações constrangedoras, de impor sua vontade como na cena em que chama um taxi com voz suave feminina e por não ser ouvida, pela terceira vez grita :

³⁴ Segundo Athanasius Kircher (1602-1680)

³⁵ “Quanto mais quente melhor” (1959) com Jack Lemmon e Tony Curtis

³⁶ O termo em inglês Travestism não encontra tradução em português , sendo Travestismo adaptado literalmente.

³⁷ Definição encontrada no Site Brazilian Cross-dresser Club

- “Taxi!” com vozeirão de homem ao que o taxista atende de imediato.

Tootsie passa uma mensagem às mulheres mas estas são menos ameaçadoras quando vindas de um homem. Não representa a agressividade das feministas militantes que exigem igualdade de direitos, inclusive o de ser igual ao homem. *Tootsie* ao contrário, não é um filme sobre mulher ou sobre um homem querendo ser mulher. É sobre um TRAVESTI. A figura principal Dorothy/ Michael/ Dustin Hoffman trabalha dentro dos padrões hollywoodianos estabelecidos do que é um comportamento feminino e de como reproduzi-lo por um homem. A verdadeira natureza do filme é ressaltar a força de Dorothy que vem de um gênero nebuloso, invertido e engraçado.

Ela não representa o feminismo e neste caso o travestismo é uma fantasia, uma piada, um fator de comicidade onde o riso não vem do fato de ele ser uma mulher ou um homem. Aliás, muitas das cenas mais engraçadas vem de Dorothy como homem.

De uma forma geral, o filme retrata uma imagem positiva da mulher. O discurso de Dorothy nas primeiras cenas de gravação é feminista no sentido em que não se submete às ordens aleatórias do diretor, como as outras mulheres do filme que são por ele seduzidas e enganadas. Este assunto traz também um interesse comercial bastante significativo para o filme. É um homem porta-voz do “sexo frágil”. Toda a parafernália para a transformação de Michael em Dorothy tem um aspecto cômico: o excesso de maquiagem que disfarça o “bigodinho” (justificado por Dorothy como excesso de hormônios masculinos), as compras intermináveis de vestidos, meias especiais, as sobancelhas delineadas, as unhas feitas, acordar às quatro e meia da manhã para depilar-se...

No sentido da subordinação, poderíamos dizer que todo ator é como uma mulher. O ator deve submeter-se a ordens e exigências de Hollywood seja como Dustin Hoffman ou como Michael dentro do contexto do filme. Neste sentido, Hoffman está representando subliminarmente um ator em *Tootsie* e um *cross-dresser* ou seja, aquele que se veste para o sucesso.

E este é o ponto principal do filme: Hoffman é um homem que faz o papel de um homem representando uma mulher. Não o faz como protesto gay ou feminista mas pelo mesmo motivo que encontramos em *Some Like it hot*: **O sucesso**. Tanto Hoffman quanto Tony Curtis e Jack Lemmon travestem-se de mulher por questões econômicas: Querem conseguir um emprego! É uma estratégia apenas.

Vale lembrar o diálogo inicial de Michael com seu diretor George (Sidney Pollack):

- “Preciso do emprego! Meu último papel foi de um tomate!”

Ou ainda no final quando se revela um homem a Julie e a Les:

- *“Por que voce fez isso?”*– pergunta Les
- *“Eu não queria magoar ninguém . Fiz para conseguir trabalho!”* diz Michael

Já no final do filme, há um diálogo entre Michael e Julie cujo tema é a roupa:

- *“Voce me empresta aquela sua roupa amarela?”*diz Julie
- *“Qual delas?”* diz Michael
- *“The Halston”*
- *“The Halston? Oh, não... você vai arruiná-la!”*

Este diálogo parece ser uma brincadeira sobre o tema. É um “papo de mulheres!”

Julie diz sentir falta de Dorothy ao que Michael responde:

- *“Ela está aqui, apenas sem o vestido!”*

Michael admite que Dorothy foi a melhor parte dele e que ele foi melhor homem sendo mulher do que sendo homem. Ele pode sentir na pele como as mulheres são tratadas pelos homens como no discurso do diretor de Julie com Dorothy :

- *“Eu apenas minto para Julie para não magoá-la.”*

Michael pode rever-se como homem sendo Dorothy em sua relação com a ex-namorada Sandy por exemplo.

Finalmente vemos em Tootsie discussões a respeito de gêneros: homem sendo mulher, mulher que sente saudade da mulher representada por outro homem, homem vestido de mulher que atrai outros homens e assim por diante. Porém , é uma comédia romântica que ainda causa risos, indignações e discussões. Rico em detalhes, não é uma crítica aos papéis realizados pelos gêneros mas um filme que despreziosamente dá margem a várias discussões.

“When you meet a human being , the first distinction you make is: male or female? and you are accustomed to make the decision with unhesitating certainty”
Freud, “Femininity”³⁸

Traduzindo literalmente a citação acima , entendemos que :

“Quando encontramos um ser humano , a primeira distinção que fazemos é : homem ou mulher? E estamos acostumados a fazer esta distinção sem hesitação”

Será que nos idos do século XXI podemos fazer a mesma afirmação sem nenhuma sombra de dúvida?

³⁸ Marjorie Garber, *Vested Interests –Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York & London,1992,pag 1.

Capítulo 6

THE FABULOUS BAKER BOYS (Susie e os Baker Boys, 1989)

O artista e o trabalhador da arte

Escrito e dirigido por Steve Kloves, *“The Fabulous Baker Boys”* (1989) é um drama que envolve música, romance e apresenta a estória de dois irmãos pianistas que trabalham juntos em Seattle. Os “Baker Boys” são Jack (Jeff Bridges) e Frank (Beau Bridges) e ganham “uns trocados” atuando em vários clubes em Emerald City onde trabalham há quinze anos. Frank é a figura do produtor musical, responsável, que possui família e filhos e administra o espetáculo que apresentam juntos. Frank não tem uma preocupação artística maior com seu trabalho a não ser o que dele possa vir para prover o necessário para a sua sobrevivência e de sua família. Jack, ao contrário, é mais envolvido com sua música e não atua em questões comerciais contentando-se com o mínimo que o possibilite viver com um certo grau de dignidade. A questão de Jack é com a música, com o jazz. Nas noites em que não trabalha com o irmão, costuma ir até os *night clubs* onde possa tocar à vontade e percebe que ele, ao contrário do irmão, precisa mais deste tipo de relação com a música e com sua arte do que a simples apresentação comercial. Dentro dele há um conflito, pois Jack tem um desejo enorme de partir para uma carreira solo, mas o problema é que ele faz dupla com o irmão há anos e desde que eles ganham a vida com isso, não há como romper o laço de dependência entre eles. A menos que algo surpreendente aconteça, não há como seu sonho tornar-se realidade. Mas é no momento em que o clube onde eles se apresentam regularmente não os contrata novamente para outra temporada que eles começam a repensar sobre o trabalho musical que vêm fazendo. Percebem que ele não é mais tão interessante e portanto não atrai a atenção do público. É neste momento que eles decidem contratar uma cantora para integrar a dupla como um novo atrativo. Após uma série de testes com os mais variados tipos de cantoras, Susie Diamond (Michelle Pfeiffer) é contratada após cantar de uma forma espetacular a canção *“More than you know”*¹ surpreendendo os dois irmãos. Ela então passa a integrar a dupla e começa a apresentar-se com eles. Porém resiste por vezes a interpretar o repertório imposto pelos irmãos: *“Does anyone really want to hear ‘Feelings’ again?”*². Susie representa o impulso que sempre faltou a Jack para mudar sua vida e este desejo agora mais presente em Jack, o deixa desassossegado, em conflito, tornando evidente que não deseja mais atuar apenas por dinheiro: *“We’ve*

¹ De Edward Eliseu, Billy Rose e Vincent Youmans

² “Será que o público quer mesmo ouvir ‘Feelings’ de novo?”

*never been clowns before!*³ diz Jack ao irmão após uma apresentação num programa de TV em que são completamente humilhados.

Kloves apresenta neste roteiro um interessante estudo de relações humanas e os efeitos da lealdade e da negação de seu próprio desejo e, em outras palavras, a importância de seguir o impulso que vem do coração. Quando Jack senta-se ao piano num bar esfumaçado onde ele pode apresentar-se com sua música verdadeira, ele sabe que é aquilo o que ele mais gosta de fazer e que é a mais pura verdade que vem de seu íntimo.

Este tema é bastante antigo e comum na vida de músico. Quem é o verdadeiro artista? Aquele que vai cumprindo as propostas de trabalho que lhe são oferecidas apenas por sobrevivência, sem se incomodar com o que se toca, para quem se toca e quantas vezes se toca a mesma música ou aquele que nega certos trabalhos por serem contrários ao seu critério artístico, mesmo que haja perda financeira com essa decisão? Afinal, quem é mais artista? Jack ou Frank? A meu ver, a questão não passa pelo fator talento. Ambos são talentosos, mas Frank é muito mais medroso que Jack. Optou por uma vida segura. Proporciona o sustento de sua família sem muitos questionamentos usando a arte para isto. Jack, um solitário, introspectivo, rancoroso e frustrado que vive num apartamento sem conforto, parece não ter nada a perder. Não abre mão de sua arte, causando verdadeiro “estragos” em situações em que não é valorizado como artista. Ambas as formas de viver da arte não devem ser desmerecidas. O fator sobrevivência não pode ser descartado. Frank é “artista” na administração de seus shows e de sua vida. Jack, embora mais artista no sentido de sua relação com a música, é um coitado que vive sem dignidade. Quantas vezes nós músicos já não nos deparamos com situações profissionais constrangedoras? Viver como músico não é fácil. Sobreviver de sua própria arte menos ainda. Descartar o mundo material em que vivemos e suas exigências é uma ilusão. Quem, como músico não gostaria de abstrair este mundo real e viver compondo, tocando, interpretando? O próprio Dave Grusin como *jazzman*, deve ter sofrido um bocado nos trabalhos exaustivos em TV como declara no capítulo 1. Mas foi a mola que o impulsionou para uma carreira dentro do cinema, afirma. Qual é a verdadeira medida da arte? Pelo número de tarefas que vão sendo cumpridas, ou pela existência de um sentimento interno verdadeiro que deve ser expresso também a partir de uma necessidade interna? Afinal, o que fez uma artista talentosa como Susie no final do filme direcionar sua carreira para um trabalho em que cantava jingles anunciando comida para gatos? Será que se cansou de cantar “*Feelings?*”

³ “Nunca havíamos sido palhaços antes!”

“*The Fabulous Baker Boys*” foi filmado em Seattle (EUA) e apresenta trilha original de Dave Grusin além de famosos standards do jazz como: “*Do nothing till you hear from me*” com a Orquestra de Duke Ellington⁴; “*Moonglow*”⁵ com o quarteto de Benny Goodman e dentre outras, a famosa “*My funny Valentine*”⁶ interpretada por Michelle Pfeiffer cuja gravação impressionou a muitos inclusive ao próprio Dave Grusin que duvidava de sua habilidade musical. Em trecho de uma entrevista feita por Reese Erlich ao *San Jose Mercury News : Jazz Perspectives* em 1999, Grusin comenta a respeito da performance de Michelle Pfeiffer como cantora no filme:

*“Ela tornou-se uma cantora e isto é um exemplo extraordinário do que um bom ator pode fazer. Ela dedicou horas de seu tempo à pesquisa, ouviu muitas cantoras e estudou a maneira como elas cantavam. Estudou tudo sobre a linguagem corporal e tudo o mais sobre esse assunto, mas vocalmente falando, quando entramos no estúdio e ela cantou a versão de “My funny Valentine”, confesso que ela quase me matou!”*⁷

Late night jazz

“*The Fabulous Baker Boys*” apresenta uma trilha musical de Dave Grusin no estilo *cool jazz* e embora o tempo de música no filme seja de pouco mais de uma hora (63 minutos) as composições originais precisaram ser no mínimo interessantes para fazer frente aos grandes standards compostos por nomes consagrados do jazz que fazem parte do filme.

A dedicação de Grusin para a composição desta trilha foi enorme. Foi mais uma vez indicada ao Oscar e ao Golden Globes (ambos em 1989) como Melhor Trilha Original, tendo sido vencedor do Grammy no mesmo ano como Melhor Trilha Instrumental para o filme. Isto aconteceu um ano após ter recebido o Oscar pela trilha do filme “*The Milagro Beanfield War*”.

Como jazzista que é, Dave Grusin enfatizou o estilo *cool jazz* no filme o que foi bem apropriado para ambientar o cenário dos *night clubs* e a vida de músico.

Assim, a atmosfera musical criada por Grusin retratando o “*late night jazz*” acaba sendo de uma certa forma suave e bastante sensual dentro do contexto da narrativa, não sendo muito adocicada, depressiva ou banal o que facilmente poderia acontecer num roteiro dramático como este.

As trilhas de Grusin não são definidas como jazzistas mas é num filme como este que notamos através da instrumentação semelhante à dos pequenos grupos de jazz centrados em seu piano, que Grusin parece se sentir mais à vontade. Além disso, assinou todos os arranjos para as canções que Michelle Pfeiffer e Jeff & Beau Bridges interpretam.

⁴ De Edward Kennedy Ellington e Bob Russell

⁵ De Will Hudson, Eddie de Lange e Irving Mills

⁶ De Lorenz Hart e Richard Rodgers

⁷ “*She became a singer and it was an extraordinary kind of example of what a good actor can really do. She spent a lot of research time, she went around and heard singers and studied what they did. Everything from, of course, all the body language and all that stuff, but vocally we went in the studio and she sang a version of “My funny Valentine”, that, I mean, it killed me!*”

Cool jazz

O jazz é a grande contribuição americana à música do século XX. Presente em praticamente toda a música produzida nos Estados Unidos nos últimos cem anos – salas de concerto, teatro, na canção popular - passou a ter lugar também no cinema. Nos anos 50, os primeiros traços do jazz começaram a se fazer notar na música dos filmes já que faziam parte dos musicais de uma forma habitual. Os filmes *Um Bonde chamado desejo*⁸ e *O Homem do Braço de Ouro*⁹ são exemplos da incorporação do jazz no cinema desta década.

A utilização do jazz pelo cinema pode dar-se de três formas:¹⁰

1. Em filmes com ou sobre artistas do jazz em que estes aparecem ou são ouvidos diegeticamente (pelos personagens do filme e pelos espectadores da sala de cinema) na execução de sua música como Louis Armstrong em *Pennies from Heaven* (1936); o trompetista Red Nichols em *The five pennies* (1959); *High Society* (1956) com composições de Cole Porter e como fazem os músicos de jazz que tocam jazz no cinema no exemplo de Charlie Parker em *Bird* (1988);
2. Em filmes cuja música escrita por compositores não exatamente do universo jazzístico, inclui elementos deste para criar climas, definir personagens. É o caso de trabalhos de John Barry, Henry Mancini e até mesmo do próprio Grusin.¹¹
3. Em filmes cuja música de fundo - não diegética (ouvida apenas pelos espectadores)– é escrita em idioma jazzístico, por autênticos músicos de jazz.

O jazz é uma forma de expressão artístico-musical que nasceu nos Estados Unidos em consequência do encontro do negro com a tradição musical européia.¹² Ritmo, fraseado, sonoridade e a harmonia-blues são de origem africana e o jazz apresenta elementos básicos que o identificam tais como: a relação especial com o sentido de tempo caracterizado pelo *swingue*; a espontaneidade e vitalidade de sua criação e execução instrumental e vocal onde a improvisação ocupa um papel de extrema importância; pela sonoridade e seu fraseado onde se espelha as características e a contribuição individual do intérprete.

Neste sentido, podemos notar no final do filme a belíssima interpretação de Michelle Pfeiffer de “*My funny Valentine*” de Rodgers e Hart na qual podemos perceber que, apesar da existência de uma melodia escrita pela dupla, a

⁸ *A Street Car Named Desire*, EUA, 1951 com música de Alex North

⁹ *The Man with the Golden Arm*, EUA, 1955. De Otto Preminger. Com Sinatra e Kim Novak

¹⁰ Máximo, João . *A Música do Cinema – Os 100 primeiros anos*, RJ, Ed. Rocco, 2003- p. 90

¹¹ Embora este seja um autêntico músico de jazz, não compõe exclusivamente neste estilo.

¹² Berendt ,Joachim . *O Jazz- do jazz rag ao rock*, Ed. Perspectiva, SP, 1987

interpretação jazzística de Michelle é absolutamente livre, ocorrendo variação melódica, de tempo e de fraseado transparecendo uma sensualidade que faz parte de seu personagem criando uma peculiaridade em sua maneira de cantar. O jazz permite esta liberdade e no caso do filme isto é evidente.

A trilha de Grusin para este filme apresenta elementos do *cool jazz* e podemos recorrer à história do jazz para melhor compreender este termo. No fim da década de 40, o nervoso e agitado estilo *bebop*¹³ começava a ceder lugar a uma música aparentemente tranqüila e meditativa. O primeiro toque desta música foi dado em 1945 por um jovem trompetista de 18 anos que fazia parte do quinteto de Charlie Parker: Miles Davis¹⁴. O solo que Miles executou em 1947 em *Chasin' the bird* e o solo de piano que John Lewis realizou em *Round Midnight* num concerto dado em Paris pela Orquestra de Dizzy Gillespie constituem os dois primeiros sinais de *Cool jazz* da história. Este novo estilo de tocar passou então a ser assim. A música neste estilo é natural, com longas e lineares conduções melódicas e diferentemente do que se pode pensar, cool não significa uma música intelectual, fria, mas tranqüila, sem a afobação do bebop.

Ecoss de um trompete solitário

Jack



O filme começa com uma cena em que Jack deixa uma mulher sozinha em seu quarto após ter dormido com ela e vai para o trabalho. No momento em que sai de sua casa à noite, inicia-se a música em piano solo como uma introdução ao *Tema de Jack* que é na verdade, o *Main tittle*, ou seja, a música de abertura que atua como prenúncio estória. A música toca durante os créditos iniciais:

Tempo aproximado:
.45-3.00 (2.15)

Ex.26-Intro/Jack's Theme

Piano Solo

¹³ Estilo tocado em ritmo sempre acelerado com muita melodia e improvisação *up tempo* cujo maior representante foi o saxofonista Charlie Parker (1920-1955).

¹⁴ Trompetista e compositor nascido em 1926, marcou o surgimento do cool jazz com o disco *Birth of the Cool* (1949)

MAIN TITLE- JACK'S THEME

1

Grand Piano

The score for Grand Piano is in 6/8 time. It begins with an 'intro' marked with a '3' over a triplet of eighth notes. The piece is divided into four measures, each starting with a measure rest. The first measure has a '1' above it, the second a '2', the third a '3', and the fourth a '4'. The bass line features sustained chords and moving lines, while the treble line has a melodic line with slurs and accents.

Enquanto Jack anda pelas ruas de Seattle até chegar ao bar para tocar, ouvimos o *Jack Theme*:¹⁵

Ex.27- Jack's Theme

JACK'S THEME

1

Trompete com surdina

Trumpet

The score for Trompete com surdina is in 6/8 time. It starts with a 'DRUM FILL' in measure 5. The piece is divided into measures 5 through 24. Chord symbols are provided above the staff: Dm (7), Eb7/D (11#), F/D (9), D7 (9b), G/B (11), Bbm6 (12), Dm/A (13), Dm/C (14), Bm5b (7) (15), E7 (11#) (16), Am5b (7) (17), D7 (9#) (18), C#m5b (19), Ab/C (20), F7 (4) (21), D7/F (22), F7 (4) (23), and F7 (9b) (24). The melody consists of eighth and quarter notes with various slurs and accents.

Obs:A instrumentação é : piano, baixo, bateria, sax tenor, trompete e cordas.

O tema interpretado em trompete com surdina¹⁶ é uma referência imediata a Miles Davis, o representante maior do *cool jazz*. Basta ouvir sua

¹⁵ A transcrição foi feita a partir do Cd e a escrita está aproximada à forma da execução original . Além disso, foi feita em clave de sol (Concerto) e para a escrita e/ou leitura em trompete deve ser transposta um tom acima.

¹⁶ Dispositivo usado em instrumento de sopro (trompete e trombone) para reduzir o volume do som e modificar seu timbre.

gravação de *Round Midnight* de 1956¹⁷ com John Coltrane (sax tenor), Red Garland (piano), Paul Chambers (baixo) e Philly Joe Jones (bateria) e notar a semelhança de atmosfera criada por Grusin nesta composição com aquele arranjo. A formação instrumental é a mesma com exceção de cordas usadas em alguns trechos por Grusin. *Round Midnight* refere-se à madrugada e deu título a um filme em 1986 cujo roteiro abordava temas como a vida de músico, as drogas, as apresentações de músicos de jazz em bares noturnos, suas angústias e aflições.

O trompete é usado aqui para identificar Jack . Ele é o próprio trompete que ecoa solitário na madrugada. Jack é introspectivo, rancoroso, indiferente e duro com as pessoas com quem se relaciona, resultado de sua insatisfação pessoal. O estilo *cool-jazz-bluesy* de *Jack's Theme* combina com o estilo de seu personagem : as notas longas e esparsas são metáforas de seu andar perdido pelas ruas na madrugada e de seus sonhos desperdiçados ao longo da vida. A música tema nos possibilita uma certa empatia com o personagem de Jack que tenta aparentar auto-suficiência, mas no fundo é frágil, agressivo , incapaz de envolver-se afetivamente e frustrado por ter desperdiçado seu talento. A fragilidade que faz parte de sua personalidade, está muito bem representada musicalmente pela surdina , que “enfraquece” o som do trompete(O trompete sem a surdina é um instrumento de muita vitalidade e força). A última nota do compasso 23 (um fá sustenido) é executada num *diminuendo* , ou seja, um decrescendo de intensidade. Isto traz uma sensação de desistência característica do personagem, além de uma melancolia profunda que lhe é característica. A repetição das duas notas de sol sustenido no compasso 22 dá uma sensação de afirmação de que “é mesmo assim”, uma constatação da impossibilidade de mudança, “minha vida é mesmo essa”.

A sensualidade do sax tenor

Logo na seqüência ao término da exposição do tema pelo trompete, temos um novo tema melódico executado ao sax tenor:¹⁸

Ex.28-Susie's Theme

¹⁷ *Round Midnight* de Hanighan-Williams-Monk-CBS-Coleção Gigantes do Jazz –Abril Cultural-1980

¹⁸ A escrita em clave de sol, sem transposição para o sax tenor foi feita com base na gravação e interpretação sem a precisão absoluta das divisões rítmicas.

SUZIE'S THEME

1

SAX TENOR Lively

Tenor Sax

25 Bbm 26 F7 27 Bbm 28 F7

29 Abm 30 Eb7 31 Abm 32 Eb7 33 Dbm

34 Abm 35 Dbm 36 Bm 37 G7 38 C7

39 Fmaj.7 40 Eb7 41 Fmaj.7 42 A7

IMPROVISO

A entrada do sax tenor na música aponta para o personagem de Susie. Ela é o saxofone tenor assim como Jack é o trompete. A melodia acima é executada com a dinâmica *lively*¹⁹, ou seja, forte, pulsante e acima de tudo sensual como Susie. Porém, Susie é bastante vulnerável e essa imprevisibilidade de comportamento pode estar representada musicalmente nos compassos livres para a improvisação concebidos por Grusin (compassos 40 a 42).

Jack's Theme funciona como uma anúncio, um letrero musical que indica a aparição dos personagens principais, no caso Jack e Susie e sugere o romance entre eles quando os dois instrumentos se interpolam no decorrer da música como duas pessoas que se relacionam.

Susie



O Instrumento como personagem

¹⁹ Com vivacidade

Como vimos, o trompete é usado no tema de abertura para representar musicalmente o personagem de Jack assim como o sax tenor, Susie. Não se trata portanto da técnica de *leitmotiv*, onde o motivo musical identifica a presença (ou ausência) do personagem. Neste caso, é o instrumento tocado que se refere ao personagem independentemente da linha melódica ou da construção musical que ele executa. Embora no filme haja um *leitmotiv*, ele é mais livre, com linhas improvisadas e interpretações diversas como o jazz.

Tomemos como exemplo, duas obras musicais criadas neste molde: *Pedro e o Lobo* (1936) de Serge Prokofiev (1891-1953) e *O Carnaval dos Animais* (1886) de Saint-Saëns (1835-1921). Ambas, criadas para crianças.

Em fevereiro de 1936, o novo "*Central Children's Theatre*" foi inaugurado em Moscou. Natalia Saz que era a diretora de teatro local, procurava uma obra que pudesse familiarizar as crianças com os sons da orquestra através de uma história de fácil assimilação. Prokofiev foi consultado por esta diretora a quem deu a idéia do roteiro: "*Temos que achar personagens que possam ser facilmente associados com o som dos diferentes instrumentos. A primeira coisa que aparece em minha cabeça é uma flauta representando um pequeno pássaro.*"²⁰ Após o surgimento desta idéia, Prokofiev passou a preocupar-se de que forma o "humano" poderia ser representado: não com uma simples melodia (ou por um instrumento), mas por uma massa sonora que representasse a complexidade da natureza humana. A idéia foi representa-lo por um quarteto de cordas . Então, a base para a composição foi a idéia dos opostos: lobo-pássaro; bom-ruim; pequeno-grande. O objetivo era criar um contraste entre os personagens através dos sons e cada um deles teria seu *leitmotiv*. Depois da primeira apresentação, uma criança de dez anos de idade chamada Volodya fez o seguinte comentário: "Eu gostei muito da música do Pedro, do pássaro e do lobo. Enquanto eu ouvia a música , eu podia reconhecê-los todos."²¹

É o reconhecimento do personagem que uma técnica como esta possibilita ao espectador. *Pedro e o Lobo* apresenta uma interpolação de texto e música. Na exposição , os temas são apresentados na íntegra sendo que cada personagem é um instrumento: o pato é representado pelo oboé, o avô pelo fagote, etc. A apresentação segue da seguinte forma: Pedro, pássaro, pato, gato e avô. Além disso, o texto indica ação: o gato tenta caçar o pássaro , o lobo aparece e persegue o pato e todos esses movimentos também são representados musicalmente através de mudanças de andamentos, execuções em fortíssimo etc.

Vejamos como cada personagem da história é representado musicalmente pela orquestra através de cada instrumento:

²⁰ "We have to find characters that could be easily associated with concrete sound of different musical instruments. The first thing that came into my head was ths flute as a little bird"-In *Peter and the Wolf* Op.67, Ernst Eulenburg,1985.

²¹ "I liked the music of Peter, the bird and the wolf very much.As I listened I could recognize it all" . *Ibid.*, p. 7

Partitura 8-Pedro e o Lobo/Prokofiev

Птичка · The Bird · Der Vogel
(o pássaro) Flauto *Allegro*
mf

Утка · The Duck · Die Ente
(o pato) Oboe *Andantino*
mf espr.

Котика · The Cat · Die Katze
(o gato) Clarinetto *Moderato*
p con eleganza

Дедушка · The Grandfather · Der Großvater
(o avô) Fagotto *Andante*
f pesante

Волк · The Wolf · Der Wolf
(o lobo) Corni *Andante molto*
mp

Выстрелы охотников · The hunters' shots · Die Schüsse der Jäger
(tiros dos caçadores) Timpani *Allegro moderato*
Gran Cassa *p* *ff*

Петя · Peter
(Pedro) Violino I *Andantino*
Violino II *p*
Viola *mf*
Violoncello



Uma curiosidade: antes da apresentação da obra *Pedro e o Lobo* em salas de concerto, cada instrumento, assim como as melodias principais são apresentadas às crianças.

Outro exemplo clássico em que instrumentos representam personagens é *O Carnaval dos Animais* de Saint – Saëns para Dois pianos e Orquestra como já foi citado acima e cuja primeira apresentação foi em 1922. Saint-Saëns declara ter composto esta obra quase como uma “brincadeira” e originalmente apenas para piano. *O Carnaval dos animais* inicia-se com a *Marcha Real do Leão* (*The Royal*

March of the Lion). A instrumentação utilizada para representar o rugido dos leões são dois pianos e cordas. Para o tema das tartarugas (*The Tortoises*), por exemplo, Saint-Saëns utilizou o *Can-Can* que faz parte da Ópera *Orpheus in the Underworld* de Offenbach e reduziu o seu andamento de forma a representar o andar vagaroso das tartarugas

Ex.29-French Can-Can

Tema original:

CAN- CAN

1 =120

Grand Piano

Ex.30 – The Tortoises

Reduzindo o andamento:

Tema das tartarugas

1 =80

Grand Piano

O Elefante (*The Elephant*) teve seu tema inspirado na melodia do *Scherzo* do *Midnight Summer Night Dream* de Mendhelson , originalmente executado pela flauta e adaptado para piano e seção de contrabaixos. A execução de arcos é brilhante e nos possibilita quase que enxergar a manada dos elefantes.

Source Music

O filme apresenta vários momentos musicais em que podemos ouvir os personagens tocando seus instrumentos. Toda música que não só os espectadores mas também os personagens do filme podem ouvir é chamada de *Source music* como veremos adiante.

Quando vemos Frank e Jack tocar a música “*People*”²² logo no início do filme seguido pelo seguinte diálogo, trata-se de *source music*:

“- Faz 15 anos que Jack e eu pisamos num palco profissionalmente, mas apesar de que tocamos nos lugares mais finos e elegantes, há um lugar que sempre foi muito especial para nós. E esse lugar é aqui, o salão do Star Fire. Por que? Acho que deve ser simplesmente pelas pessoas.”

E imediatamente começam a tocar a conhecida melodia:

Ex.31- “People” (fragmento)

People

1

Grand Piano

1 Bb 2 F7 3 Bb 4 Cm F7 5 Eb 3 Bb 6 Bb 7 Dsus

8 D7

cuja letra correspondente é:

*People, people who need people
Are the luckiest people in the world*²³

Esta é uma situação de *Source Music*: todos ouvem. No caso, a música é uma referência direta ao público, daí uma música com título de “*People*” (Pessoas). É uma homenagem à platéia que está no clube ouvindo a dupla tocar.

Também chamada de Música diegética²⁴ possui correspondentes em vários idiomas: *source music*, *musique de source* ou *musiche di origine*. Outros

²² Composta por Styne e Merrill, 1963

²³ Pessoas, pessoas que precisam de outras pessoas ; são as pessoas mais felizes do mundo – Tradução literal

exemplos de *source music* podem ser lembrados quando Al Pacino dança *Por uma cabeça* com Gabrielle Anwar no filme *Perfume de Mulher*(1992) ou quando Frank Sinatra canta “*All the way*” num clube em Chicago no filme *Chorei por você*(1957). *Source* significa fonte, procedência, origem. Este é o tipo de música em que todos ouvem: espectadores e personagens. Seja o concerto do pianista, o tango que se dança, os dois pianistas tocando no filme “*The Fabulous Baker Boys*”. Mesmo que a música saia de um rádio, disco, televisor, vitrola, faz parte da ação que vemos na tela. Alguns desses “*sources*” podem ser vistos ou não: Um saxofonista que toca seu instrumento no prédio ao lado sem que o vejamos é considerado *source music*, por exemplo. O público não precisa ser necessariamente informado de onde vem a música, mas esta informação está implícita. Acontece naquela ação em que ele vê. A música diegética pode ser original ou conhecida do público. É usada para criar um clima, marcar um tempo ou lugar. Pode ser ouvida em uma única cena ou atuar como tema recorrente durante o filme. *Source Music* geralmente se integra ao restante da trilha dando à mesma continuidade e uniformidade. Um exemplo disso é a canção “*As time goes by*” no filme *Casablanca* executada numa cena ao piano pelo personagem de Sam (Dooley Wilson). Steiner incorporou este tema à trilha integral do filme para que esta obtivesse mais unidade e força emocional.

A *source music* que acontece em “*The Fabulous Baker Boys*” compreende o jazz original interpretado “ao vivo” e gravações originais de orquestras de jazz. Desta forma, há várias situações em que podemos ouvir os temas sendo interpretados diegeticamente como Michele Pfeiffer cantando “*Making Woopy*”, “*Feelings*”, “*My funny Valentine*” e preciosidades musicais como “*Moonglow*” através de gravação feita por Benny Goodman (1936) , “*Do Nothing till you Hear From me*” pela Duke Ellington Orquestra com regência de Mercer Ellington e “*Lullaby of Birdland*” de George Shearing interpretada por Earl Palmer Trio.

MUSIC CUES:

.45-3.00 (2.15)

Jack´s Theme (Ex.26,27,28)

3.53- 3.55 (.02)

Source Music: Um *glissando* no piano quando Frank apresenta Jack à platéia.

4.34- 5.09 (1.05)

Source Music: A música “*People*” (Ex.31)

²⁴ Máximo, João. *A música do cinema*, vol.II, RJ,2003,pg.78

6.32-6.43 (.11)

Source Music:A aluna de piano de Jack (Nina) toca “Jingle Bells” em seu apartamento.

7.37- 8.14 (.37)

Source Music:Os irmãos Baker tocam “Garota de Ipanema”²⁵ num bar numa festa com motivos tropicais.

9.55-11.02 (1.07)

Depois que os irmãos saem do evento e recebem o pagamento pelo show, são demitidos pelo gerente. Durante a conversa entre os dois irmãos no carro sobre o fracasso que tem sido suas apresentações , Frank sugere a contratação de uma cantora. Durante o diálogo , ouvimos uma linha melódica em trompete solo com surdina retratando a frustração e a angústia de Jack. Este tipo de intervenção musical é a não-diegética (*background music*) que, ao contrário da diegética, é feita exclusivamente para nós que estamos sentados na poltrona do cinema e portanto não são ouvidas pelos personagens. Atua como um comentário ou como uma mensagem subliminar a respeito de algum personagem. Às vezes ela não é tão evidente e em algumas vezes nem notamos sua existência . Neste caso é o que costumamos denominar de Música inaudível. A força dramática da cena ou de um diálogo está à frente da composição musical. Nesta cena, a melodia executada em trompete com surdina é uma referência imediata ao estado de espírito de Jack, mesmo que não seja notada em primeiro plano.

Este tema poderia ter como título:*Jack's Lament*:

Ex.32-Jack's Lament

²⁵ De Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes

Jack's Lament

Trompete c/ Surdina

1

Fade Out

Obs- O tema melódico acima não está transposto para trompete. Foi transcrito a partir do filme e a leitura das notas é real (Concerto), ou seja, está soando exatamente o que está escrito. Para execução em trompete a partitura deve ser transposta um tom acima.

É a frustração de Jack que está sendo retratada neste tema ao trompete que se inicia exatamente no momento e que o dono do bar entrega-lhes o último pagamento. Nota-se que a linha melódica deste tema é diferente do *Jack's Theme* ressaltando a técnica de identificação do personagem com o instrumento e não com a linha melódica apenas. Nos compassos 12 , 13 e 14 nota-se uma referência à melodia dos compassos 18 ,19 e 20 do *Jack's Theme* . A melodia segue a partir do compasso15 em *fade out* e torna-se inaudível pois o diálogo se sobrepõe à música.

12.16-12.53 (.37)

Source Music: A primeira candidata a fazer o teste proposto pelos irmãos Baker canta "*Candy Man*" de uma forma caricata acompanhada de Jack ao piano. Segue cantando até que Frank grita "Blanche!" (o nome da personagem) para que ela pare de cantar.

13.08-13.59 (.51)

Source Music: Podemos ver várias candidatas a integrar a dupla cantando em sequência, todas acompanhadas por Jack ao piano: “*My way*”(.11); “*Up Up and Away*” (.11); “*Tiny Bubbles*” (.04); “*I go to Rio*”(03); “*Feelings*”(04); “*I Want to Love You*” (.02); “*I’m Going Back*”(03); “*I’m so Excited*” (.13).

16.36-18.04 (1.28)

Suzie apresenta-se como candidata cantando a canção “*More than you know*”.

18.15-19.25 (1.10)

Source Music – Muzak Music²⁶ no lobby do hotel onde os dois irmãos aguardam por Suzie.

Neste caso, a música que toca no lobby do hotel ao fundo (*muzak music*) é um exemplo de *source music* não vista, isto é, não se nota de onde ela vem (se é um músico tocando ao vivo ou de uma rádio ou de um aparelho de cd), mas inconscientemente esperamos ouvi-la. Um outro exemplo clássico é na cena de um filme em que haja um patinador num *rink* de patinação praticando. Assim que vemos uma cena como esta, esperamos ouvir música mesmo que não se possa ver de onde ela vem.²⁷

19.26-10.40 (1.14)

Suzie chega atrasada para a sua estréia com os irmãos Baker. Frank nota que ela não está vestida de forma adequada para o palco. A toma nos braços e os três correm em direção a uma loja para comprar um vestido para Susie. Há pouquíssimo tempo para isso e toda a cena dentro da loja tem como música o tema: “*Shop Till You Bop*” de Dave Grusin. A composição é ouvida durante toda a cena de compras na loja e acaba quando os três estão finalmente no palco. É um jazz composto em *up tempo*, ou seja, em tempo bastante acelerado como o *bebop*. O contrabaixo faz a linha em quatro tempos e a música dá uma idéia de pressa como a situação em que os três se encontram. A instrumentação é de um jazz combo típico: piano, baixo acústico, bateria, trompete com surdina (Jack) e sax tenor (Suzie). Há improvisação de trompete e sax tenor como se fossem falas dos personagens. Esta técnica em que a música acompanha a cena – e neste caso a composição de Grusin é uma verdadeira obra de arte! Absolutamente

²⁶ Muzak Music é a música tocada em lugares públicos tais como lobby de hotéis, elevadores, shopping centers, aeroportos. É o som característico desses ambientes – Burt, George-*The Art of Film Music* –p.70

²⁷ Ibid.,p.70

adequada para acompanhar a cena – é chamada de *mickeymousing* (já explicada no capítulo 3).

Neste caso, a composição de Grusin ilustra perfeitamente a pressa de todos e a urgência da situação e deixa a todos (inclusive os espectadores) literalmente sem fôlego.

21.15 - 21.39 (.24)

Source Music: Frank toca a introdução da canção “*Ten Cents a Dance*”²⁸ e apresenta Susie. Frank para de tocá-la quando Susie já no palco não consegue ligar o microfone.

22.06-24.09 (2.03)

Source Music: Susie e os irmãos Baker cantam juntos a canção “*Ten Cents a Dance*”.

25.00-26.00 (1.00)

Source Music: Susie canta a canção “*Can’t take My eyes off You*”²⁹ com os irmãos pianistas para uma platéia entusiasmada.

27.06-28.08 (1.02)

Source Music : A belíssima música de George Shearing “*Lullaby of Birdland*” começa a ser ouvida numa cena de rua e depois dentro de um jazz clube onde é executada ao vivo por trio de jazz enquanto Jack conversa com o proprietário do bar. A música termina em *fade out* na cena do apartamento de Jack.

29.47- 32.04 (1.17)

O tema romântico “*Soft on me*” de Dave Grusin é apresentado aqui para ilustrar a cena entre Jack e Susie. As primeiras notas do sax tenor (referência a Susie) começa no exato momento em que Jack a vê na rua procurando seus cigarros. Jack aproxima-se e começa a conversar com ela . Neste momento, a música torna-se um fundo (*underdialogue* – sob o diálogo dos dois personagens). Interessante notar que a canção através de seus instrumentos retrata novamente os dois personagens. O tema inicia-se em sax tenor (Susie) e segue ao trompete com surdina:

²⁸ De Lorenz Hart e Richard Rodgers

²⁹ Composta por Bob Crewe e Bob Gaudio

Ex.33-Soft on Me

Soft on Me

Sax Tenor

Ad Libitum

A Tempo =90

6 Trompete c/ Surdina

interlúdio²⁴

The musical score is written for Saxophone Tenor in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (Bb and Eb). The piece is divided into several sections: an initial melodic line, an 'Ad Libitum' section, a section marked 'A Tempo =90', a '6 Trompete c/ Surdina' section, an 'interlúdio' section, and a final melodic line. The score includes various chord voicings such as Fm, G7, Cm, A7, and Bb7, along with melodic lines with triplets and slurs. Measure numbers 8, 16, 24, 32, and 40 are indicated at the start of their respective lines.

Chord voicings: Fm, Fm, G7⁹⁺, G7⁹⁺, Cm, Cm/B¹, A⁵⁺, A^b, A^b/G, Fm, Fm/E^b, A^b⁴, G7⁵⁺, Cm, B^b/C, A^b, B^b, Cm, B^b/C, A^b, B^b, Fm, B^b⁷, E^b⁷⁺, A^b⁷⁺, D⁷⁺, G7^{5+(b9)}, Cm, Cm/B^b, Am, D⁷, Bm, Em, Cm, Cm/B^b, A^b⁵⁺, A^b, Gm7^{b5}, C7^{b9}, Fm, E^bm, A^b⁷, G7⁹⁺, Cm.

Obs: A melodia é o som real . Não está transposta para os dois instrumentos de sopro. Foi transcrita a partir da trilha do filme em CD³⁰

A conversa entre eles é banal, conversam sobre cigarros e no exato momento em que Susie encontra seu cigarro em sua bolsa e Jack vai acendê-lo, o tema é executado em trompete com surdina(compasso 24). Pela interpretação musical notamos um “apelo” , um pedido de afeto implícito por parte de Jack ao querer acender o cigarro de Susie (ao que ela rejeita). Há um indício de que Jack está se apaixonando por Susie. A interpretação melancólica do trompete com surdina ilustra muito bem este sentimento. O agudo do compasso 26 da nota fa pode representar um desejo forte por parte de Jack, um “grito silencioso” em relação a Susie. Frank aparece durante a cena vestido de Papai Noel e vai embora. Susie , defensiva adverte a Jack : -“É melhor não começar a ficar sentimental demais!” .
A música termina com a mudança de cena.

33.46-35.18 (1.32)

Source music: Música vinda da televisão no apartamento de Jack

35.45-37.08 (1.23)

A composição de Grusin “*Welcome to the Road*” acompanha a cena em que os irmãos, Susie e o cachorro de Jack (que ele insiste em levar) viajam para um hotel fora da cidade em razão de uma apresentação para uma festa de Ano Novo. A música é bem viva e cria uma atmosfera musical positiva retratando um clima de viagem e aventura. A música acompanha toda a cena enquanto Frank dirige na estrada e acaba quando os irmãos Baker já estão no hotel dentro do quarto.

37.47-39.18 (1.31)

Source Music: A gravação da obra de Duke Ellington “*Perdido*” é ouvida pelos irmãos Baker vinda do quarto de Suzie em som bem alto , no meio da madrugada.

39.18- 40.46 (1.28)

Source Music: Suzie canta “*The look of love*”³¹ no hotel . A música inicia-se enquanto a música anterior (“*Perdido*”) desaparece em *fade out*.

³⁰ CD – “The Fabulous Baker Boys” 1989, GRP Records- faixa 6.

³¹ Composta por Burt Bacharach e Hal David

40.47- 42.03 (1.16)

Source Music : “*Prelude to a Kiss*”³² é tocada enquanto Susie conversa com os dois irmãos no quarto do hotel onde eles estão. Na verdade, é muito difícil de ouvir este tema , é quase inaudível , a menos que prestemos muita atenção. De qualquer forma, é possível identificar um instrumento de sopro tocando a melodia. O título é bastante sugestivo diante da situação em que se encontram Susie e Jack. Há um desejo entre eles e a música sugere algo, uma situação que antecede um beijo, um prelúdio, como o título da música.

42.05- 46.07 (4.02)

Source Music: Ouve-se “*Moonglow*”³³ em gravação com a Orquestra de Benny Goodman³⁴. A música aparece na cena em que os três estão no terraço da suíte do hotel olhando o céu e conversando sobre o passado. O título da canção sugere a localização deles “à luz da lua” . A canção é tocada em sua versão instrumental onde notamos solos de piano, vibrafone e o clarinete de *Benny Goodman* executando a melodia principal.

O trecho inicial da canção sugere o encontro entre Jack e Susie e embora seja executada em sua forma instrumental, há uma mensagem implícita na letra:

<i>It must have been moonglow</i>	<i>Deve ter sido a luz da lua</i> ³⁵
<i>Way up in the blue</i>	<i>que apareceu no céu azul</i>
<i>That led me straight to you</i>	<i>que me levou até você</i>
<i>I still hear you saying:</i>	<i>Eu ainda ouço você dizer:</i>
<i>“Dear one, hold me fast”</i>	<i>“Querido(a), me abrace logo”</i>
<i>And I start in praying</i>	<i>E eu começo a rezar:</i>
<i>“Oh, Lord, please let this last”</i>	<i>“Oh, Deus, faça com que isso dure”</i>

Frank, bêbado e perdido em suas memórias do passado, dança rapidamente com Susie. Durante o solo de piano e de vibrafone, Jack a toma nos braços e ambos dançam, mas Susie justificando-se ter tomado muito champagne , o deixa. A música termina no momento em que Susie pára de dançar com Jack e vai para o seu quarto.

³² Composta por Edward Kennedy Ellington, Irving Gordon e Irving Mills .Gravação feita pela Duke Ellington Orchestra

³³ Composta por Will Hudson, Eddie De Lange e Irving Miller (1934)

³⁴ Clarinetista nascido em 1909 . Liderou o movimento do swing na década de 30.

³⁵ Tradução literal

47.01- 48.21 (1.20)

Source Music: Jack toca sozinho durante a tarde no hotel onde estão hospedados. Essa é a única cena em que Jack (Jeff Bridges) não é dublado por Dave Grusin. Ele realmente toca o *Jack's Theme* (Ex.27) ao piano. Susie aparece e o ouve com admiração.

52.34 – 55.35 (3.01)

Source Music: Ouve-se a gravação de “*Do nothing till you hear from me*”³⁶ na cena em que Jack e Susie estão “rodando” em seus próprios quartos, contidos em seus desejos, observando objetos pessoais um do outro. Eles não conseguem se aproximar. A interpretação do trompete nesta canção é cômica assim como a situação em que se encontram. O trompetista faz uso da surdina e interpreta a melodia como se fosse uma “risada” ou um comentário jocoso da situação. A surdina possibilita este efeito em instrumentos de sopro. A música é bastante adequada à cena e o título é bastante sugestivo: “ Não faça(m) nada por enquanto”.³⁷

56.16 – 58.53 (2.37)

A música “*Making Whoopee*”³⁸ é interpretada por Susie que desliza sensualmente sobre o piano no qual Jack toca. É a cena mais famosa do filme. Há muita sensualidade e sedução de Susie em relação a Jack (pois no palco, não há como haver rejeição!). Mesmo que seja só uma interpretação musical, é visível que ela usa da situação para seduzi-lo.

59.35 – 1.00.26 (.51)

Susie beija Jack depois que anuncia a chegada do Ano Novo ao público através da tradicional contagem regressiva. O tema no trompete com surdina de “*Soft on me*” (Ex.33 – compasso 24 ao fim) é ouvido na íntegra com acompanhamento de cordas. O tema termina em *fade out* quando se inicia um diálogo entre eles.

1.03.19 – 1.05.51 (2.32)

O tema “*Soft on me*” é executado ao piano agora um tom abaixo do original da página 15. Há compassos em branco, a melodia é exposta de forma alargada, sem pressa. A cena correspondente é Jack abraçando Susie e massageando suas costas no palco vazio após a festa de Ano Novo. Ouve-se cordas quando Jack a beija. O tema de Susie (Ex.28) é ouvido ao piano como Jack a “toca” após tanta resistência e defesa entre os dois. O tema é bastante sensual e a interpretação ao piano sugere a união dos dois já que o tema melódico não é exposto no trompete (Jack) ou no sax (Susie) e sim ao piano.

1.06.43 – 1.07.48 (1.05)

³⁶ Composta por Edward Kennedy Ellington e Bob Russell. Executada pela Duke Ellington Orquestra.

³⁷ Tradução de sentido e não literal.

³⁸ Composta por Walter Donaldson e Gus Kahn

Ouve-se um novo tema ao trompete com surdina quando Jack deixa Susie na cama e vai embora de volta ao seu apartamento. A conversa matinal entre eles parece um pouco áspera mas a melodia indica que ainda não é o fim (nem o começo) do relacionamento entre eles. Há um nítido desconforto entre os personagens. A melodia é disforme, passa por vários acidentes num curto espaço de tempo (ao longo de 16 compassos) causando sensações de dissonância, indicando os sentimentos internos de Jack : confusos , perturbados, medrosos. Os acidentes são indicados pelos bemóis na armadura de clave (o tom é La bemol menor) .É a primeira vez em que este tema é ouvido no filme. É acompanhado de piano e cordas numa exposição melódica quase sem ritmo, lânguido, *bluesy*, ou seja, triste, esvaziado. Poderíamos batizar este tema de “*Empty Theme*” (*tema vazio*)

Ex.34- Empty Theme

EMPTY THEME

Muted Trumpet

The musical score for 'Empty Theme' is written for Muted Trumpet in 4/4 time. It consists of 16 measures across three staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The melody is characterized by dissonance and a 'bluesy' feel. Measure 1 starts with a whole rest. Measures 2-6 contain a series of notes with various accidentals and articulations, including a triplet in measure 2 and another triplet in measure 6. Measures 7-12 continue the melodic line with more dissonant intervals and a triplet in measure 11. Measures 13-16 conclude the phrase with a final triplet in measure 16. The score is marked with measure numbers 1 through 16.

1.11.07 – 1. 11.19 (.12)

Source Music: “*Jingle Bells*” é tocado ao piano por Nina no apartamento de Jack. Nina é uma menina vizinha de Jack que é sua aluna e costuma freqüentar seu apartamento.

1.11.27 – 1. 13.04 (1.37)

Source Music : Jack toca num bar com baixo e bateria o mesmo tema que tocou no hotel durante o dia sob os olhares de Susie. Desta vez o tema (*Jack’s Theme, Ex.27*) é exposto de forma bastante improvisada não sendo reconhecível a melodia

principal. Susie entra no bar e o ouve com a mesma admiração com que o ouviu no hotel. A música termina na próxima cena quando Susie o aguarda sentada nos degraus da entrada de seu apartamento.

1.13.10 – 1.14.02 (.52)

A melodia em sax tenor de *Susie's Theme* (Ex.28) é ouvida na cena em que Susie encontra-se no apartamento de Jack. Eles têm uma noite de amor e a melodia permeia cenas variadas onde são vistos navios partindo e o mar à noite. É um momento de bastante sensualidade e beleza e a melodia acaba no momento em que Susie está vestindo-se para sair e depara-se inesperadamente com Nina.

1.14.37 – 1.14.52 (.15)

Na sala do apartamento de Jack, enquanto Susie vê umas fotos dele com o irmão, Jack acorda e começa a contar a ela sobre sua estória com Frank. A cena tem um piano delicado ao fundo.

1.16.53 – 1.17.30 (.37)

Susie diz a Jack que vai deixar o trabalho com os irmãos. Logo após o seguinte diálogo:

- “Não quero deixar o microfone abandonado”, diz Susie
- “Sempre haverá uma outra garota!”, diz Jack com muito rancor.

dá-se início a um tema ao trompete com surdina que é uma referência ao “*Empty Theme*” (Ex.34). O tema é exposto com cordas e o sentimento é de uma melancolia profunda. Jack está sendo abandonado por Susie e seus sentimentos são descritos na seguinte melodia:

Ex.35-Empty Theme 2

EMPTY THEME 2

Muted Trumpet

Podemos dizer que este é um tema recorrente do *Empty Theme* (Ex.34) com variações. Assim como o sentimento de vazio de Jack que se amplia neste novo tema. Os três primeiros compassos são de efeitos realizados com cordas e timbres esquisitos de sintetizador causando uma sensação de estranheza.

1.17.32- 1.18.25 (.53)

Source Music: Susie aparece cantando “*Feelings*”³⁹ com os irmãos Baker. A música acaba com Jack e Suzie andando pela rua.

1.21.27-1.22.59 (1.32)

Começando com uma nota longa feita por cordas, a intervenção musical dá um tom dramático à cena em que Jack vê uma mulher que se parece com Susie. Ele vai ao seu encontro mas se decepciona com a falsa impressão. É o tema do trompete em “*Soft on me*” (Ex.33) é executado em piano e sua melodia é a mesma do compasso 24 e seguintes.

1.22.35 – 1.23.33 (.58)

Source Music: O tema “*Sweet Georgia Brown*”⁴⁰ é ouvido na cena em que um garoto joga basketball num programa de TV no qual os irmãos Baker irão apresentar-se. A melodia da famosa canção é feita em assovio.

1.24.26 – 1.24.41 (.15)

Source Music: Novamente o tema “*Sweet Georgia Brown*” é executado depois que os irmãos são interrompidos abruptamente em sua apresentação pelo apresentador do programa. Jack fica irado e interrompe a transmissão ao vivo e agride fisicamente as pessoas do estúdio. O tema termina quando os irmãos são colocados para fora da TV.

1.28.34 – 1. 29.14 (.40)

Jack sai furioso do estúdio, tem uma discussão com Frank e o agride machucando suas mãos, torcendo-lhe os dedos. O tema “*Jack’s Lament*” (Ex.32) originalmente escrito para trompete (Jack) é ouvido agora curiosamente ao som do sax tenor. Parece que Jack está “tomado” de paixão por Susie que ocupou seu lugar na melodia principal. Agora o lamento de Jack parece ser descrito por Susie, como um pensamento, daí a melodia ser executada em sax tenor. Por não saber lidar com suas próprias emoções, Jack acaba se tornando agressivo com todos os que o rodeiam, escondendo na verdade uma grande fragilidade e um medo enorme da entrega afetiva. A música é um lamento e as cordas utilizadas na instrumentação é uma constatação dramática da desintegração da relação pessoal e profissional dos dois irmãos. Termina com Jack acordando num café onde Blanche canta novamente “*Candy Man*”.⁴¹

1.30.42 – 1.31.45 (1.03)

Novamente ouvimos o *Jack’s Lament* em sax tenor (Tema recorrente) no momento em que Blanche diz a Jack que ela tem uma última passagem para ir

³⁹ Composta por Louis Gaste e Morris Albert

⁴⁰ Composta por Ben Bernie, Maceo Pinkard e Kenneth Casey

⁴¹ Composta por Leslie Bricusse e Anthony Newley

para casa e ele, ao invés de sair com ela, muda de idéia e simplesmente a adverte para ir embora com cuidado. O tema que identifica Jack, sendo aqui executado em sax tenor (que está novamente relacionado a Susie) mostra o quanto Jack está com Susie no pensamento, obcecado e doente de paixão por ela. Há uma mudança de cena : Jack chega em seu apartamento e encontra Nina brincando com uma raquete e uma bolinha , fazendo um barulho irritante. Nesta cena não há música. Jack a trata com agressividade e Nina sai correndo em direção ao telhado.

1.32.14 – 1.33.55 (1.41)

Jack vai atrás dela para conversar e pedir-lhe desculpas. A cena é permeada de uma música sentimental ao piano baseada na melodia de “*Candy Man*” . A música toca durante toda a conversa entre os dois . O título sugere que Jack se torne menos rancoroso e seja um pouco mais “doce” (*candy*) em suas relações humanas.

1.33.59 – 1.34.19 (.20)

Um tema em piano tem início assim que Jack oferece a Nina uma aula de piano. Ela sai e o deixa sozinho no telhado brincando com a raquete e a bolinha .

1.34.21 – 1.35.13 (.52)

Source Music: Jack está sozinho num bar improvisando em piano solo o *Jack’s Theme (Ex.27)* da mesma forma que tocou no *resort* durante o dia. Está submerso em sua própria solidão. O bar está vazio e Jack toca exclusivamente para ele próprio.

1.35.37 – 1.37.05 (1.28)

Source Music : A canção “*Solitude*”⁴² interpretada por Tony Bennett é ouvida vindo de um rádio ou de uma vitrola na casa de Frank. Jack aparece na porta da frente e pretende conversar com o irmão.

Interessante observar o que diz o início da letra da canção de Ellington:

In my solitude you haunt me ⁴³

Em minha solidão você me persegue

With reveries of days gone by

Com os sonhos de dias que se foram

In my solitude you taunt me

Em minha solidão você me tortura

⁴² Composta por Edward Kennedy Ellington, Eddie de Lange e Irving Mills (1934)

⁴³ Tradução não literal , mas de sentido.

A letra descreve exatamente a situação em que se encontram os dois irmãos: Ambos sozinhos, em busca de memórias, da velha amizade, dos sucessos obtidos e dos dias felizes. Nota-se que o sentido da palavra *Solitude* refere-se ao “estar só” sem uma companhia, diferente de *Loneliness* que é solidão num estado de infelicidade por não se ter ninguém. A escolha da inclusão desta canção foi muito feliz e perfeitamente adequada à situação.

1.37.06- 1.39.02 (1.56)

Enquanto os irmãos conversam, ouvimos “*Susie’s Theme*” (Ex.28) sob o diálogo (*underscoring/underdialogue*) cuja melodia é executada em guitarra. Mais uma vez a música justifica as ações de Jack que tem Susie no pensamento (representada pela melodia). Ele vai até a casa do irmão para formalizar a separação musical entre eles. Eles conversam amigavelmente enquanto a guitarra dá o “motivo” (Susie) do rompimento artístico, acompanhada por cordas. A música dá um sentido de término, de final, de desapontamento diante da vida, delineando um estado de melancolia em sua interpretação. Susie só ressaltou em Jack a sua verdade interna, seu desejo de buscar a arte e a si próprio, desprendendo-se do mundo do *showbusiness* imposto a qualquer preço pelo irmão. E é neste sentido que a frase de Jack ao irmão surge como justificativa:

- “*Não posso mais continuar. Já menti demais para mim mesmo!*”

1.40.17- 1.41.01 (.44)

Source Music: Frank não tem o temperamento rancoroso como o de Jack. É mais prático diante da vida, não tem um envolvimento artístico tão à flor da pele quanto Jack. Neste reencontro, Frank parece ter se esquecido da mágoa causada pelo irmão e o convida a tocar (e a cantar) a música “*You’re sixteen, You’re beautiful and You’re mine*”⁴⁴. Os dois tocam e cantam juntos numa busca da infância, da adolescência como sugere o título (*You’re sixteen*- você tem dezesseis anos) e uma tentativa de trazer de volta a velha amizade entre eles. Ambos se divertem anunciando que tudo está bem entre eles.

1.41.27 –1.43.43 (2.16)

Jack procura por Susie. “*Susie’s Theme*”(Ex. 28) é ouvido ao piano de forma bem espaçada, livre e lenta. A música toca durante o diálogo entre os dois que conversam amigavelmente na rua. Nota-se um olhar de desilusão muito evidente em Susie e uma esperança patética por parte de Jack em relação a ela.

Isto se evidencia no diálogo final entre os dois :

- “*Vou voltar a vê-la?*” pergunta Jack

⁴⁴ Composta por Robert e Richard Sherman.

- “O que você acha? Responde Suzie com ironia .
- “Que sim! Intuição”

Susie vira as costas e não olha para trás. É o final do filme.

1.43.42- 1.46.43 (3.01)

Neste momento ouvimos a belíssima gravação de “*My Funny Valentine*”⁴⁵ com interpretação de Michelle Pfeiffer que impressionou a todos inclusive o próprio Dave Grusin que gravou a canção com a atriz.

<i>My Funny Valentine</i> ⁴⁶	<i>Meu namorado engraçado</i>
<i>Sweet, comic valentine</i>	<i>Doce e cômico namorado</i>
<i>You make me smile</i>	<i>Você me faz rir</i>
<i>With my heart</i>	<i>Com o coração</i>

Embora esta seja declaradamente uma canção romântica que fala de amor entre namorados, podemos entender o seu uso na cena final como uma resposta de Susie à pergunta de Jack. Ao sair andando sem olhar para trás e ao ouvirmos sua belíssima interpretação entoando as frases acima, podemos deduzir que a pergunta de Jack a fez rir, foi “cômica” demonstrando uma impossibilidade de reaproximação entre os dois. Desta forma, podemos concluir que a música dentro

⁴⁵ Composta por Lorenz Hart e Richard Rodgers .

⁴⁶ Tradução literal

da narrativa do filme pode ter vários sentidos. Uma outra possível interpretação é que Susie ao dar de costas , tenha esquecido o seu passado de dor com Jack e tenha reconsiderado a aproximação, estando subentendido que Jack é mesmo “cômico” e a fez rir novamente . A canção é ouvida durante os letreiros finais e sugere várias possibilidades. Citamos apenas duas visões. Normalmente , o diretor opta por deixar em aberto um momento final como este para que o próprio espectador conclua por si só.

1.46.43 – 1.148.54 (2.11)

Após o término da canção, ouvimos o Tema recorrente “*Welcome to the Road*” de Dave Grusin utilizada na cena em que os irmãos Baker e Susie estavam na estrada indo para o trabalho num hotel para comemoração do Ano Novo. Isto pode indicar a hipótese da não reaproximação entre Jack e Susie. Ambos estão novamente “na estrada”, em suas próprias vidas, buscando seus ideais (ou não – já que Susie agora trabalha para uma empresa cantando melodias que anunciam comida para gatos). Mas novamente, é apenas uma interpretação. Qual seria a sua?

A música inicia-se em *fade in* logo após *My funny Valentine* e desaparece juntamente com o término do letreiro.

The End

A canção *Susie and Jack* composta por Dave Grusin faz parte do Cd “*The Fabulous Baker Boys*”, faixa 4 e não é ouvida na íntegra em nenhum momento do filme. Isto nos remete à chamada febre da canção (já mencionada no capítulo 5) em que estrategicamente, só era possível ouvir a música na íntegra (e muitas vezes em várias versões) através da compra do disco.

Suzie and Jack

Chord progression for **Sax Tenor** (measures 1-24):

Intro Instrumental (measures 1-4): Cm, B^b/C, A^{b7+}, B^b

Measures 5-8: Cm, B^b/C, A^{b7+}, C^{b9} (1)

Measures 9-12: Fm, Fm/E^b, D⁹⁺, G⁷ (5+(b9)), Cm, Cm/B^b, A^{b5+}, A^b/G, Fm, Fm/E^b (8)

Measures 13-16: A^{b4}, G⁷, Cm, B^b/C, A^b, B^b, Cm, B^b/C, A^b, C⁷ (3)

Measures 17-20: Fill... Fm, Fm/E^b, D⁹⁺, G⁹⁺, Cm, Cm/B^b, Am, D^{b9}, G⁷⁺, G⁷⁺ (16)

Measures 21-24: Fill... Interlúdio (24) Trompeta s/ Surdina

Measures 25-28: Fm, B^{b7}, E^{b7+}, A^{b7+}, D^{b7+}, G⁷ (3), Cm, Cm/B^b (3)

Measures 29-32: Am, D^{b9}, Bm, Em, Cm, Cm/B^b (3), A^{b5+}, Gm^{b5}, C^{b9}, Fm, E^bm (32)

Measures 33-36: A^{b7}, G⁷, Cm, B^b/C, A^b, B^b, Cm, B^b/C

Final measure: Ao %

A música acima em jazz lento, sensual e romântico cristaliza as emoções de duas pessoas que não sabem como “baixar suas guardas” , entregar-se às emoções e ao próprio desejo de um pelo outro. O sofrimento por esta contenção é enorme e visível em ambos os personagens. A melodia ao sax tenor demonstra as qualidades de Susie , dentre elas uma enorme vulnerabilidade e imprevisibilidade representada pelos compassos para improvisação livre. É somente nesta gravação que faz parte do Cd ⁴⁷ e não do filme , que podemos ouvir o trompete sem surdina, ou seja, um Jack que tem voz , tem força interna mas muito medo da entrega afetiva. O tema é repetido várias vezes com improvisações de trompete e sax tenor e acompanhamento de piano elétrico, baixo, bateria e cordas. “*Susie and Jack*” parece ser a forma que mais fielmente reproduz o diálogo verdadeiro entre os dois personagens (e que talvez nunca tenha existido entre eles). Neste caso, a comunicação sem palavras os compromete menos e a música sendo a linguagem que vem e vai diretamente ao coração parece não encontrar muitas barreiras, nem defesa. São dois instrumentos que se relacionam e “falam” de uma forma absolutamente livre e espontânea.

⁴⁷ The Fabulous Baker Boys- GRP Records, New York, 1989- Música de Dave Grusin.

Capítulo 7

EXEMPLOS FINAIS

AND JUSTICE FOR ALL (Justiça para todos,1979)
ON GOLDEN POND (Num lago Dourado,1981)
CLARA'S HEART (Clara's Heart,1988)

7. And Justice for All

O tempo passa?

Escrito por Barry Levinson e Valerie Curtin , dirigido por Norman Jewison e trilha de Dave Grusin , o filme mostra o drama do jovem e idealista advogado Arthur Kirkland (Al Pacino) que por acaso é designado para defender um famoso juiz (John Forsythe) acusado de ter violentado e abusado de uma jovem. Devido às pressões que passa a sofrer, Arthur embora acredite que o juiz seja culpado, vê-se envolvido numa dramática escolha: sua carreira ou sua integridade moral.

Toda a trilha do filme é composta por Dave Grusin inclusive a música da canção "*Something funny going on*" em parceria com Alan e Marilyn Bergman¹. A dupla assina também a parceria com Grusin na canção "*It Might be You*" do filme *Tootsie* (Capítulo 5).

O exemplo a ser destacado do filme refere-se a uma cena em que Arthur, em meio a toda a pressão que vem sofrendo devido ao complicado caso que assumiu como advogado do já mencionado juiz, resolve espiares fazer uma visita ao seu avô que se encontra num asilo. A relação entre eles é de muita afetividade e o Avô (*Lee Strasberg* no papel de *Sam Kirkland*) recebe o neto e enquanto passeia com ele pelo asilo, apresenta-o a seus amigos com orgulho de avô. Sam parece não ter a dimensão do tempo e a todo momento pergunta ao neto:

- Então, já passou uma semana?

No momento em que caminham para a cantina do asilo, podemos ouvir os primeiros acordes de uma valsa executada em piano solo. Ambos sentam-se numa mesa. O avô toma um iogurte com canudo e o neto, um café. Ao fundo, podemos ver algumas

¹ Marilyn Bergman é letrista de várias canções para TV e Cinema. Seu marido Alan Bergman é também letrista e seu parceiro mais comum. Dentre suas parcerias podemos destacar: "Moonlight" do filme *Sabrina* (1995), "Yentl" do filme de mesmo nome (1983), "I believe in love" do filme *A Star is Born* (1976), "What are you doing for the rest of your life" com música de Michel Legrand do filme *The Happy Ending* (1969) dentre outras.

senhoras fazendo ginástica típica para a terceira idade com movimentos lentos como a própria valsa.

Há muita ternura neste encontro do neto com o avô. A valsa que podemos ouvir serve tanto à ginástica das senhoras como também para pontuar a conversa entre os dois. A música nesta cena “embla” a conversa entre os dois atuando como um acalanto.

Ex. 37- Dear Grandfather Waltz²

DEAR GRANDFATHER WALTZ

1

Grand Piano

Moderato

1 2 Ab 3 Eb 4 Ab 5 Eb 6 Ab/C 7 F7 8 Bbm

9 Bbm 10 Db 11 Ddim 12 Ab 13 F7 14 Bbm 15 Eb 16 Ab 17 Eb7

18 Ab 19 Eb 20 Ab 21 Eb 22 Ab 23 Ab 24 Eb7 25 Eb7 26 Eb7

FIM

27 Eb7 28 Bbm 29 Bbm 30 Bb7 31 Bb7 32 Eb 33 Eb7

ao c. e FIM

² O título da valsa foi criado e a transcrição da mesma foi feita a partir do vídeo do filme.



Al Pacino (Arthur) em cena de “Justiça para Todos” com Lee Strasberg (Sam Kikland) no papel de seu avô.

O diálogo segue assim:

- *Então...(diz o avô enquanto Arthur olha para a ginástica das senhoras ao som da valsa) ...é um bom advogado? É honesto?*
- *Não sei. Ser honesto não combina com ser advogado, vovô.*
- *Se não é honesto, não consegue nada. Seus pais precisavam vê-lo agora.*
- *Que se danem! Nunca se preocuparam! Por que o fariam agora?*
- *Eles ainda são seus pais!*
- *Você me educou, me pôs na Escola de Direito.Você é maravilhoso mas seu filho é uma merda!*
- *Ele nasceu com cólica.*
- *Sam...eu amo você.*
- *Olha para você! Um homem feito. Logo parecerá um advogado e será um advogado.*
- *Sou um advogado, Sam, há 12 anos!*
- *Então já passou outra semana?*

A conversa entre os dois é tão intensa que por vezes, sem querer deixamos de notar a existência da música que permeia todo o diálogo. Ela torna-se inaudível em alguns momentos e no caso desta cena trata-se de música não diegética (música de fundo, *underscoring* ou *background music*) . Isto significa que podemos ouvi-la, mesmo que eventualmente ela “desapareça”. A esse respeito vale a afirmação seguinte: *“It’s just impossible to hear the music- cause you’re listening to the dialogue, which is why you’re watching the movie in the first place”*³ Agnes Goodmanson, espectadora.

Há durante o diálogo, alguns momentos de silêncio. É quando podemos notar que a música aparece em primeiro plano. Em outros, porém , como já dissemos, a narrativa é tão significativa que nem percebemos a sua existência.

Notamos no fim do diálogo que o avô não tem a dimensão da passagem do tempo: não tem muita certeza se seu neto cresceu, se passou uma semana, se ele é ou não é ainda um advogado. Pode ser uma doença senil , mas é interessante observar que isto normalmente acontece nas relações afetivas próximas, principalmente entre avô e neto em que para o primeiro, o neto é “sempre criança”. O uso de canudo para tomar iogurte pode ser uma referência à infância: o velho sendo “criança” novamente.

A música “*Dear Grandfather Waltz*” é executada apenas em piano. Este instrumento alcançou no século XIX sua máxima popularidade⁴ e adequa-se perfeitamente para a expressão individual do sentimento como o Romantismo. A valsa é

³ “É impossível ouvir a música porque você está ouvindo o diálogo que é o motivo pelo qual você está assistindo ao filme” Em Karlin,Fred.*Listening to Movies*, New York, 1994.p.67

⁴ Atlas de Música II, Alianza Editorial, Ulrich Michels 1985

uma forma de expressão clássica surgida no final do século XVIII originalmente em forma de dança em $\frac{3}{4}$ muito popular na Áustria e Sul da Alemanha⁵. Foi difundida por toda a Europa na primeira metade do século XIX. Nem todas as valsas são para a dança, mas seu ritmo induz ao movimento (assim como a ginástica das senhoras). É curiosa a escolha do estilo “Valsa” sempre que procuramos nos referir a pessoas de idade, aos nossos avós. Seria a valsa uma referência ao século passado, à idade, ao passar do tempo? Época de nossos avós que romanticamente dançavam juntos? De qualquer forma, a valsa tem uma melodia fluente, com acentuação nítida no primeiro tempo. Vários compositores escreveram valsas não necessariamente para a dança. Exemplos são as 14 valsas de Chopin, *La Valse* (1920) de Ravel dentre outros.

Um exemplo interessante são as valsas escritas pelo compositor francês Erik Satie⁶. Sua música é marcada pela clareza de harmonia e equilíbrio melódico. Seu estilo de composição faz parte do Movimento Impressionista que se iniciou no final do século XIX e começo do século XX e que, juntamente com Debussy, Ravel, Manuel de Falla entre outros, marcaram uma época através de uma forma de composição que sugere atmosferas e situações através de um vocabulário musical completamente novo que faz uso de escalas de tons inteiros, dissonâncias e harmonia modal, o que veio a influenciar enormemente o jazz e a música popular do século XX. Satie atuou como pianista em cafés em Montmartre (Paris) onde se encontravam escritores, pintores e outros artistas. Sua contribuição para o mundo do entretenimento popular foi substancial e por volta de 1900 ele compôs uma série de músicas denominadas “*café-songs*”, apresentadas de uma forma bastante acessível ao público.

Erik Satie compôs uma valsa para piano solo denominada “*Je te Veux*”⁷ (“*Eu quero você*”) cuja atmosfera musical é bastante semelhante à valsa que ouvimos no filme. Vale observar a tradução do título da valsa: “Eu quero você” que transponto para a cena do avô e do neto, poderia adequar-se perfeitamente. Aliás, se trocássemos o *Dear Grandfather Waltz* por *Je te Veux*, o efeito seria o mesmo.

Partitura 9: Je te Veux/Erik Satie (fragmento)

⁵ The Oxford Junior Companion to Music

⁶ Erik Satie-1866-1925.

⁷ Je te Veux(1900) faz parte da série de composições para os cafés em Paris.

a Madame Pauline DARTY
JE TE VEUX

Valse pour Piano

ERIK SATIE

Modéré VALSE

PIANO

Copyright 1904 by Reflex, Fonotone et C^{ie}
RODART, LEROLLE & C^{ie},
Éditeurs SALABERT, 22, rue Chateaub. Paris.
(Collection RODART, LEROLLE)

R.L. 9571 x

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'arrangement réservés pour tous pays.

R.L. 9571 x

Podemos observar que nas duas composições a melodia é bastante definida por semínimas (praticamente uma semínima por tempo) durante a música toda, com uso eventual de semicolcheia (compassos 3, 15, 19, 23 e 27 na valsa do avô) enfatizando o aspecto rítmico que induz ao movimento. O acompanhamento de acordes se dá da mesma forma em ambas as valsas, ou seja: Tônica (no 1^o. Tempo) e sua 3^a. e 5^a. no 2^o

e 3^o tempos respectivamente no estilo: “Um-pah-pah” sugerindo novamente movimento. Em ambas há uma fluência rítmica e melódica bastante regular e há o eventual uso da melodia em 8as (exemplo: último compasso da Pg 1 de *Je te veux*).

Outro exemplo de composição no mesmo estilo é *Poudre D’or*⁸ (1901) composta por Satie . Ambas as valsas compostas por ele, são exemplos do gênero melodia-acompanhada compostas para o período do *café-concerto*.

Partitura 10- Poudre D’or/Erik Satie

22 *à Mademoiselle Stéphanie NANTAS*

POUDRE D’OR
GOLD DUST

VALESE ERIK SATIE

Modéré

INTRODUCTION *f*

rall.

Le chant très en dehors

VALESE *p*

© 1967 by Musique Contemporaine, Paris
Internationales Copyright secured all rights reserved
EDITIONS SALABERT, S. A. 22 rue Chauchat, PARIS R.L. 9871 A

Tous droits d'exécution de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays

Abaixo, um fragmento de composição de minha autoria no mesmo estilo⁹

Composição 1- A Valsa

⁸ Tradução: “Pó de ouro”

⁹ Para Partitura integral, ver Anexos.

A VALSA
Christianne Neves

1

Grand Piano

The musical score is for a piece titled "A VALSA" by Christianne Neves. It is written for Grand Piano in 3/4 time and consists of 17 measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four systems. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-9, the third system contains measures 10-13, and the fourth system contains measures 14-17. Measure 2 begins with a piano (*p*) dynamic marking. Measure 16 features two triplet markings over the right-hand staff. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

Música não diegética

“The score also called underscoring or background score is all music on the soundtrack except that which is coming from a source on or off screen”¹⁰

A afirmação acima sugere que toda música que aparece num filme que não é aquela cuja fonte possamos identificar (*source music*; *música diegética*) é música de fundo (*background music*), *underscoring* ou ainda não diegética.

Diegética tornou-se sinônimo de outras expressões sem correspondentes em português: *source music*, *musique de source* ou *musiche di origine* e corresponde a toda música em que não só os espectadores, mas também os personagens do filme estão ouvindo.¹¹ São por exemplo, músicos que tocam na cena ou o som que sai de um rádio, como vimos no Capítulo 6.

A música não diegética, a de fundo, é “aquela feita exclusivamente para nós, os que estamos sentados nas poltronas do cinema”¹². É por exemplo, a música que ouvimos durante uma cena de perseguição em que uma cavalaria de cowboys atravessa um deserto atrás de índios. Outro exemplo são as canções que Frank Sinatra canta em *off* para Olympia Dukakis em *Young at Heart (Surpresas da vida, 1995)*. Não o vemos, a música está no fundo, é não diegética, diferentemente de outros filmes em que o cantor aparece para nós com orquestra (diegética).

O adjetivo “diegética” corresponde ao substantivo “diegese” não encontrados no dicionário. Do grego “*diegesis*” significa: “di”:dois,duplo; “ege”:guiar,dirigir; e “sis”: sufixo usado na terminação de certos substantivos.

A música sempre mantém uma relação com a narrativa do filme. Ela comenta ou contradiz a ação ou dá o tom da atmosfera da ação dramática. Como já foi dito, a Valsa nesta cena “embla” o diálogo, afirmando a afetividade e o passar do tempo de forma suave e terna. Claudia Goberman em seu livro “*Unheard Melodies*”¹³ sugere que a relação música-imagem e música-narrativa poderiam ser sintetizadas em duas palavras: “*mutual implication*” ou seja, a narrativa diz respeito à música e vice-versa; uma implica a outra. Qualquer música que seja colocada num segmento do filme, causará um efeito.

¹⁰ Karlin, Fred, *Listening to the Movies*, New York 1994, p. 6

¹¹ Ver capítulo 6 para exemplos.

¹² Máximo, João., *A Música do Cinema*, vol.II.,RJ,2003,Ed.Rocco, p. 78

¹³ BFI Publishing-London-1987,p.15

Aaron Copland define “*background music*” como a música que não é feita para ser ouvida, mas ajuda a preencher os espaços vazios entre pausas durante um diálogo.¹⁴ Podemos aplicar esta definição para a situação do filme em que durante o diálogo entre o avô e o neto há pausas e a música aparece em primeiro plano. Ela serve como uma textura sonora que permeia o diálogo e em alguns momentos onde a narrativa se impõe, a música não é percebida.

Existem alguns critérios para se colocar música coexistindo com um diálogo. Laurence Rosenthal por exemplo, compositor da trilha da mini série *Mussolini: The Untold Story* afirma a esse respeito:

*“One of the ways of scoring dialogue while at the same time keeping the music interesting is to utilize the transparence of the strings. I used to think it was a matter of the tone color itself, and it is, to certain extent. But I now think that it has also to do with being out of the way of the register of the voices in the scene. In addition, some voices can really absorb more music than others”*¹⁵

Transpondo esta idéia para o filme, vemos que a escolha do piano como já mencionado é bastante adequada por ser um instrumento cuja textura e “cor” não atrapalham o diálogo.

¹⁴ Em Prendergast, Roy .*Film Music, a Neglected Art*, p. 217 : “*This is really the kind of music one isn’t supposed to hear, the sort that helps to fill the empty spots between pauses in conversation*”

¹⁵ “*Alguma das formas de se musicar um diálogo e ao mesmo tempo manter a música interessante, é utilizar cordas . Eu costumava pensar que é uma questão de cor, e é até certo ponto. Mas agora eu sei que é tentar não “competir” com o registro das vozes que estão dialogando. Algumas vozes podem absorver mais música que outras.*” Ibid.,. p.171- tradução não literal.

7.1. On Golden Pond

Este filme mostra o lirismo musical de Grusin apresentando o *Main title*¹⁶, ou seja, o Tema de abertura (*On Golden Pond*) através de uma melodia delicada, esparsa e lenta em piano solo, retratando a fragilidade dos atores já idosos que passam o verão juntos numa casa de campo em frente a um lago no estado de Maine (EUA). Os atores são Henry Fonda e Katherine Hepburn. Durante sua estada, ele recebe a visita de sua filha neurótica (Jane Fonda) com seu noivo e seu neto. O cenário é belíssimo e teve 10 indicações ao Oscar.¹⁷ O neto fica com os avós por duas semanas de férias.

Grusin comenta a respeito da composição musical para este filme que havia espaço para música. O tema de abertura bastante singelo serviu de prólogo para a chegada do elenco ao lago. É um comentário musical impressionista a respeito da geografia da estória.

Partitura 11-On Golden Pond-Pág. Inicial

2

ON GOLDEN POND
(Main Theme)

Very freely Music by DAVE GRUSIN

p very delicately, as though from far away

Andante rubato*

G C/G G D/G G C

*Not fast and somewhat freely rit.

© 1981 ATV MUSIC CORP.
All Rights Reserved. Reprinted by permission
of Blackwood Music Inc. under license from
ATV MUSIC CORP.

Este tema inspirou a composição de minha autoria: “Poema para nós”

¹⁶ Para Partitura Integral, ver Anexos

¹⁷ Ver Ficha Técnica em Anexos para detalhes.

Composição 2: Poema para nós¹⁸

INTRO
Lento e appassionato

POEMA PARA NÓS
Christianne Neves

Grand Piano

1 2 3

4 5 6 7

8 9

10 11 12

13 14 15

¹⁸ Para partitura integral, ver Anexos



Capa do DVD do filme 'Num Lago Dourado'

Há um momento do filme em que Mckean, o neto de Norman (Henry Fonda) dispara no lago dirigindo uma lancha . A composição *New Hampshire Hornpipe* foi composta por Grusin para representar a alegria da criança em completa liberdade , longe dos pais. O excesso de melodia representada pelo *piccolo* fazendo o tema principal atua como uma metáfora da velocidade e do estado de espírito do menino:

Partitura 12- New Hampshire Hornpipe

Pg.1

From ON GOLDEN POND
NEW HAMPSHIRE HORNPIPE

By DAVE GRUSIN
Arranged by PAUL MURTHA

PICCOLO

Brightly

4400068
New Hampshire Hornpipe - 1

Pg.2

PICCOLO

To Coda

D.S. al Coda

Coda

4400068
New Hampshire Hornpipe - 2

7.2. Clara's Heart

Baseado na novela de Joseph Olshan, com Whoopi Goldberg no elenco²⁰, o filme conta o drama de uma mãe que perde uma filha e permanecendo apenas seu irmão. A relação deste com a babá é a tônica do enredo. A cena de abertura do filme é o enterro de uma criança e a trilha de Grusin para piano solo com instrumentação de cordas dá o ar de melancolia e profunda tristeza da situação. Grusin utiliza acordes esparsos e melodias “solitárias” executadas na região aguda do piano.

Ex.38-Clara's Heart (fragmento)

CLARA'S HEART

Lento e doloroso

Grand Piano

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19 20

21 22

Movido ♩ = 80

²⁰ Ver Ficha Técnica em Anexos

Este tema comporta mais uma comparação com o estilo composicional de Erik Satie. Em *Trois Gymnopédies no. 1*²¹ para piano solo, por exemplo, podemos encontrar a mesma indicação de interpretação : “*lent et douloureux*” (lento e doloroso). Além disso, ele utiliza acordes esparsos dando uma idéia de tristeza e conforto simultaneamente. É fácil notar uma semelhança e uma freqüente recorrência a obras impressionistas no trabalho de Grusin . Compositores tais como Erik Satie , Debussy e Ravel certamente contribuíram para a sua obra composicional.

Partitura 13- Trois Gymnopédies no. 1

Trois Gymnopédies

1

Erik Satie
(1866-1925)

Lent et douloureux

pp

pp cresc.

dim.

p cresc.

cresc.

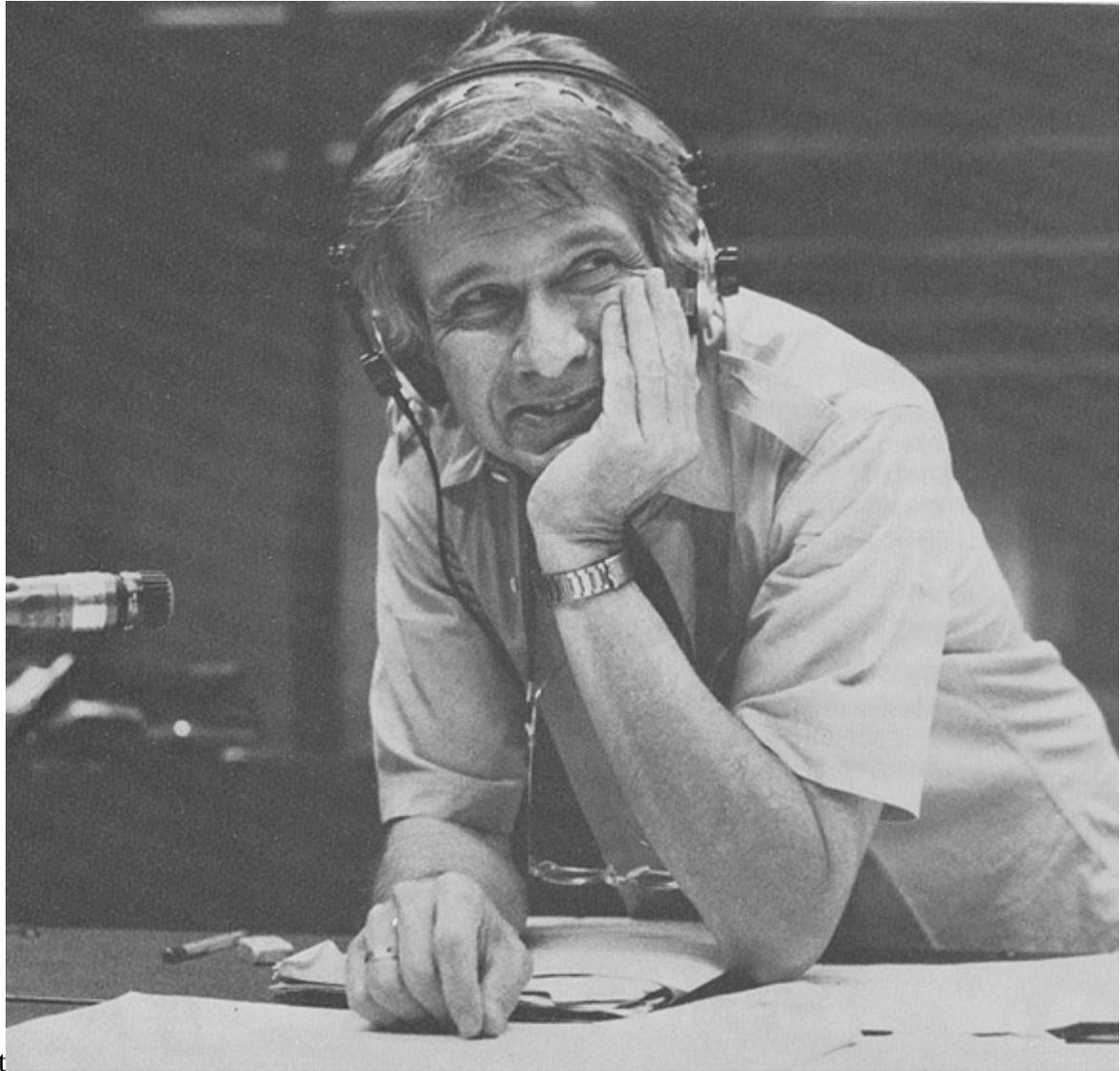
dim.

This arrangement © Copyright 1978 Dorsey Brothers Music Limited, 78 Newman Street, London W1P 3LA.

²¹ Para Partitura Integral ver Anexos.



Capa do Vídeo do Filme "Clara's Heart"



“Music should always keep moving and always keep evolving”

Dave Grusin

CONCLUSÃO

“É o fim do caminho...é um pouco sozinho”¹

Antes de optar por um curso de Mestrado em Música, pairavam dúvidas sobre se seria este mesmo o caminho para quem pretendia desenvolver-se na área da composição musical. Após cursar uma Faculdade de Direito e um rápido trânsito por cursos de Graduação em Música (na Unicamp e na Faculdade Santa Marcelina), porém com uma vida profissional em música já bastante ativa, resolvi freqüentar aulas na Pós Graduação da Unicamp como aluno especial. A primeira matéria que freqüentei foi a do meu orientador Ney Carrasco: “A Formação da Poética Musical do Cinema” no primeiro semestre de 2000. Encantou-me o assunto e a forma como a aula era exposta parecia ir de encontro ao que eu buscava para meu aprimoramento como músico. As freqüentes exposições de vídeos e as análises posteriores dos filmes em aula; o exercício que pude realizar executando ao vivo uma trilha improvisada ao piano para um filme mudo de Charles Chaplin (*The Circus*); os exemplos de *leitmotiv* em “E o Vento Levou”...Tudo era fascinante e divertido ao mesmo tempo. Ao final de cada aula, perseguia o professor e solicitava uma orientação: Qual seria o caminho, afinal? Ao que o Ney pacientemente respondia: *“Estudando o trabalho de composição de um autor que você goste, inevitavelmente vai fazer com que você componha melhor.”*

Esta afirmação permaneceu comigo durante muito tempo e a idéia de partir para um Mestrado já era quase definitiva. Mas qual seria o tema? Sempre gostei muito de Teatro Musical e tendo trabalhado com Direção Musical em peças por doze anos na Cultura Inglesa e no exterior, tentei pensar num tema que pudesse abordar este tipo de espetáculo no tocante às composições. Tudo era muito geral e eu ainda não conseguia encontrar o foco.

Mas foi somente quando li esta frase mágica no livro de Umberto Eco²: *“A questão é ter um ponto de apoio. Os medievais com seu exagerado respeito pela autoridade dos*

¹ Citação da canção “Águas de Março” de Tom Jobim (1974)

² Eco, Umberto. *Como se faz uma Tese*. São Paulo, Perspectiva, 1977, p.12,13

autores antigos, diziam que os modernos, embora ao seu lado fossem “anões”, apoiando-se neles tornavam-se ANÕES EM OMBRO DE GIGANTES”... É melhor subir aos ombros de um gigante qualquer. Haverá sempre ocasião de caminhar por si mesmo , mais tarde” que tudo se iluminou. Era isso: Achar um gigante e subir em seu ombro.

E foi aí que elegi Dave Grusin como meu gigante. Caminhando em seu ombro , pude descobrir muitas coisas. Outras porém, ficaram escondidas, embaçadas , longínquas, misteriosas, talvez muito grandiosas para o olhar de um anão.

Ney tinha razão. Depois de eleito o gigante, tudo ficou mais fácil. Dave Grusin não é um autor acessível. Há muito mistério e magia em sua obra o que tornou o trabalho um grande desafio. A cada filme que eu assistia vinha uma inspiração. Não só me encantava a sua forma de adaptar a música à narrativa, mas a música em si.

Sempre admirei o trabalho de Dave Grusin. Adoro sua maneira de tocar e compor. Além do mais , sua versatilidade profissional é fascinante: é maestro, arranjador, compositor e um excelente pianista. Gigante demais!

Não obtive nenhuma resposta de todas as tentativas de contato com ele que ainda é vivo e ativo profissionalmente. Quem sabe um dia...

Como disse, a cada filme que eu via, a cada composição sua que eu apreendia, surgia dentro de mim um impulso para criar minhas próprias composições. Mais uma vez a afirmação do Ney fazia sentido.

E foi a partir desses impulsos constantes que gravei meu segundo disco autoral: “Duas Madrugadas”³ que terminei concomitantemente com este trabalho.

Das 13 composições instrumentais autorais que fazem parte do Cd , as seguintes foram decorrência direta do trabalho de Grusin:

1. *17 St. Thomas Road* : Inspirada em New Hampshire Hornpipe (On Golden Pond);
2. *Farewell*: Inspirada no belíssimo tema: The Death of Love and Truth (The Firm);
3. *Poema para nós*: Inspirada no *Main Title* de On Golden Pond;
4. *A Valsa*: Inspirada no Dear Grandfather Waltz (And Justice for All).

³ Para maiores detalhes , consulte o site: www.christianneneves.com.br

Lembrando-me novamente do conselho do Ney, eu diria que o conhecimento da obra composicional de um autor que você admire, acaba gerando impulsos para a criação de seus próprios temas, não importando se são melhores ou piores que os antigos. O importante é seguir criando. Um gigante pode inspirá-lo e muito!

Através de todos os capítulos expostos, pretendi entrar numa viagem misteriosa sobre as possíveis e variadas interpretações da relação música e imagem. Envolvi-me com todos os personagens. Ora sentia-me Jack, ora Susie , ora Frank em *The Fabulous Baker Boys*. Sinto saudades de Dorothy , sentimento este que compartilho com o próprio Dustin Hoffman em *Tootsie* . Ele, ao final do filme declarou que se tornou melhor homem sendo mulher em Dorothy. Isto me remete a um trecho da letra da canção Super Homem⁴ de Gilberto Gil: “*Minha porção mulher que até então se resguardara; é a melhor porção que trago em mim agora*” .

Para aqueles que pretendem desenvolver-se na música seja em qual área for, o caminho que sugiro é este: a escolha de um gigante. Em seu ombro , você terá o prazer de ver um cenário que daqui de baixo muitas vezes não se alcança.

E repetindo as palavras de Eco, finalizo dizendo que “*fazer uma tese significa divertir-se. A tese é como um porco: nada se desperdiça*”.⁵

Dave Grusin apresenta uma obra musical muito extensa. Interessantes são seus discos de Tributos e Arranjos de Temas do Teatro Musical. Um possível desdobramento deste trabalho seria adentrar neste outro mundo musical que não se vincula ao cinema.

De qualquer forma, é bom ser um anão no ombro de um gigante.

Eleja o seu e boa viagem!

⁴ Super Homem, de Gilberto Gil, 1979.

⁵ Ibid., p.169.

ANEXOS

1. Ficha Técnica dos filmes

1.1. THE FIRM (A FIRMA)

EUA, 1993
GRP Records MGD #2007
Baseado na novela de John Grisham “A Firma”
Diretor: Sidney Pollack
Drama/Suspense
Música: Dave Grusin
Editor Musical: Ted Whitfield
Consultor Musical: Joel Sill
Consultor de Piano: David Labell
Gravado por: Don Murray

Indicado ao Grammy e ao Oscar pela trilha musical

Elenco: Tom Cruise, Jeanne Tripplehorn, Ed Harris, Holly Hunter, David Strathairn, Gary Busey, Hal Holbrook, Gene Hackman, Wilford Brimley, Paul Sorvino.

SINOPSE:

Sidney Pollack dirige Tom Cruise neste *fast-paced* (acelerado) suspense baseado na novela de John Grisham. Seduzido por uma oferta de trabalho com um salário monstruoso, o jovem e ambicioso advogado da Universidade de Harvard resolve assumir um posto num pequeno mas valiosíssimo escritório em Memphis. O advogado é Mitch (Tom Cruise) e alucinado com a oferta, ignora os pressentimentos de sua esposa Abby (Jeanne Tripplehorn) quanto ao excessivo paternalismo exercido pelos advogados da firma. É somente quando dois de seus colegas advogados morrem misteriosamente, empregados da firma, que Mitch se dá conta de algo estranho. Ele dá início a uma investigação acerca da real natureza do escritório e descobre que ele se encontra de frente a uma complexa e sinistra rede de crime organizado da qual nenhum advogado conseguiu escapar com vida. Mitch envolve-se na descoberta desta rede e com ajuda de várias pessoas consegue escapar com vida de toda a trama.

LOCAÇÕES: Filmado em Memphis, Tennessee, Grand Cayman Islands, Washington DC, Boston e Massachusetts.

1.2. THE MILAGRO BEANFIELD WAR (REBELIÃO EM MILAGRO)

EUA, 1988

Diretor: Robert Redford

Drama

Roteiro: John Nichols/David S. Ward

Obra original: John Nichols(livro)

Fotografia: Robbie Greenberg

Montagem: Dede Allen/Jim Miller

Som: Else Blangsted/Kay Rose

Música: Dave Grusin

Cenografia: Thomas L. Roysden

Figurino: Bernie Pollack

Produtor: Moctesuma Esparza/ Robert Redford

Elenco: Rubén Blades, Richard Bradford, Sonia Braga, Julie Carmen, James Gammon, Melanie Griffith, John Heard, Daniel stern, Chick Vennera, Christopher Walken, Freddy Fender, Tony Genaro, Jerry Hardin, Ronald G. Joseph e outros.

Prêmio: Oscar de Melhor Trilha sonora (Dave Grusin)

SINOPSE:

Um grupo de cidadãos de uma pequena cidade tenta melhorar o seu modo de vida. Mas na cidade de Milagro, no Novo México, o desvio das águas de um riacho prejudica a plantação de feijão e acaba provocando um grande conflito entre camponeses e exploradores da terra.

Localização: Novo México

Duração: 117 min.

1.3.TOOTSIÉ (TOOTSIÉ)

EUA, 1982

Título Original: Tootsie

Gênero: Comédia

Tempo de Duração: 112 minutos

Tempo de música: Aproximadamente 49 minutos

Estúdio: Columbia Pictures Corporation / Delphi / Mirage / Punch Productions

Distribuição: Columbia Pictures

Direção: Sydney Pollack

Roteiro: Murray Schisgal e Larry Gelbart, baseado em estória de Larry Gelbart e Don McGuire

Produção: Sydney Pollack e Dick Richards

Música: Dave Grusin

Editor Musical: Else Blangsted

Direção de Fotografia: Owen Roizman

Desenho de Produção: Peter S. Larkin

Figurino: Ruth Morley

Edição: Fredric Steinkamp e William Steinkamp

Sinopse:

Michael Dorsey (Dustin Hoffman) é um ator perfeccionista que não consegue emprego devido ao seu temperamento. Quando George Fields (Sydney Pollack), seu empresário, diz que ninguém vai contratá-lo por causa de seu gênio difícil, ele então resolve se vestir de mulher e, com o nome de Dorothy Michaels, consegue um papel em uma novela diurna que se torna um grande sucesso. Mas existe um problema: ele está apaixonado por Julie (Jessica Lange), uma das atrizes da novela em que trabalha, e se ele se declarar a ela revelará que é um homem.

Elenco:

Dustin Hoffman (Michael Dorsey / Dorothy Michaels)

Jessica Lange (Julie Nichols)

Teri Garr (Sandy)

Dabney Coleman (Ron)

Charles Durning (Les Nichols)

Bill Murray (Jeff)

Sydney Pollack (George Fields)

George Gaynes (John Van Horn)

Geena Davis (April)

Doris Belack (Rita)

Ellen Foley (Jacqui)
Andy Warhol

Premiações:

- Ganhou o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante (Jessica Lange), além de ter recebido outras 9 indicações, nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (Dustin Hoffman), Melhor Atriz Coadjuvante (Teri Garr), Melhor Fotografia, Melhor Edição, Melhor Canção Original ("It might be you"), Melhor Som e Melhor Roteiro Original.

-Ganhou 3 Globos de Ouro, nas seguintes categorias: Melhor Filme - Comédia/Musical, Melhor Ator - Comédia/Musical (Dustin Hoffman) e Melhor Atriz Coadjuvante (Jessica Lange). Foi ainda indicado nas categorias de Melhor Diretor e Melhor Roteiro.

- **Tootsie figura dentre as 100 Maiores bilheterias da história :**

TOOTSIE	1982	177,200,000
---------	------	-------------

(arrecadação em dólares)

Outra fonte:

BILHETERIA - U\$ Milhões de Dólares - Valores corrigidos para os dias atuais.

56	Tootsie	1982	-	316.1
----	---------	------	---	-------

1.4. THE GRADUATE (A Primeira Noite de um Homem)

EUA, 1967

Comédia

Diretor: Mike Nichols

Argumento de Calder Willingham e Buck Henry

Produção de Lawrence Turman

Elenco: Anne Bancroft, Dustin Hoffman, Katarine Ross, Murray Hamilton, William Daniels

Canções de Paul Simon

Interpretação de Simon e Garfunkel

Música adicional de Dave Grusin

SINOPSE:

Um dos clássicos do cinema e indicado para Sete Oscars, “A primeira Noite de um Homem” conta a história do jovem Benjamim (Dustin Hoffman), tímido, recém formado, pensativo e introspectivo e pertencente à elite americana. Ele vive pressionado pela família e amigos a continuar sua vida encorajado a encontrar um bom emprego , casar-se e tornar-se um clone de seus pais. A Sra. Robinson (Anne Bancroft) é frequentadora de sua casa , amiga de seus pais. Apesar de alguns anos mais velha e de ser casada, ela o seduz. Ben, no entanto se apaixona pela filha da Sra. Robinson , Elaine (Katharine Ross) e fica numa posição de ter que manter os relacionamentos com a mãe e a filha. Ele finalmente opta por Elaine, apesar de a Sra. Robinson colocar- se totalmente contra o casamento. Elaine decide casar-se com uma outra pessoa, mas momentos antes de a cerimônia terminar, Ben invade a igreja e foge com Elaine, deixando a família e amigos perplexos.

CURIOSIDADE:

Este é um dos filmes mais importantes dos anos 60. Robert Redford deveria fazer o papel de Dustin Hoffman mas não tinha o tipo ingênuo. A trilha composta por Paul Simon foi feita após saber do assassinato do Presidente Kennedy em novembro de 1963. Demorou 4 meses para terminá-la e a concluiu em fevereiro de 1964 (há 40 anos atrás)

1.5.THE FABULOUS BAKER BOYS (Susie and the Baker Boys)

EUA, 1989

Direção: Steven Kloves

Drama/Romance

Música Original: Dave Grusin

Elenco: Jeff Bridges, Michelle Pfeiffer, Beau Bridges, Ellie Raab, Xander Berkeley, Dakin Matthews, Ken Lerner e outros

Engenheiro de Gravação: Don Murray,

Sideline Piano Supervisor: John E. Oliver,

Preparação Musical Jo Ann Kane,

Supervisão Musical: Windswept Pacific

Gravado por: Sunset Sound

Produção:Paula Weinstein

SINOPSE:

Dois irmãos de Seattle, Frank e Jack Baker, tocam piano juntos desde a infância. Eles são cada vez menos chamados para tocar, pois seus shows em bares de hotel estão perdendo público. Para tentar reerguer o show, eles procuram uma cantora. Depois de testar 37 candidatas, contratam Susie Diamond, uma *ex-call-girl*. Sensual, desbocada e agressiva ela se envolve amorosamente com Jack durante uma excursão e traz à tona antigos ressentimentos entre os irmãos, além de levar Jack a encarar de frente a prostituição de seu talento.

CURIOSIDADES:

Enquanto Michele Pfeiffer interpreta as canções no filme, os personagens de Jack e Frank Baker dublam os pianos gravados por Dave Grusin e John F. Hammond através de uma técnica chamada *sidelining* que consiste em tocar um piano silencioso. Jeff and Beau Bridges estudaram vídeos que mostravam as mãos dos pianistas que gravaram a trilha. Jeff Bridges é pianista e gravou seu próprio álbum e Beau Bridges costumava acordar às cinco horas da manhã para praticar. No filme há um momento em que Jeff Bridges realmente toca: quando Suzie o encontra tocando sozinho no hotel durante o dia.

1.6. AND JUSTICE FOR ALL (Justiça para Todos)

EUA, 1979

Direção: Norman Jewison

Roteiro: Valerie Curtin e Barry Levinson

Música de Dave Grusin (inclusive as canções)

Produção Executiva: Joe Wizan

Drama

Elenco: Al Pacino, John Forsythe, Lee Strasberg

SINOPSE:

Em um mundo onde os criminosos consistuem impunes, onde a justiça e os advogados se organizam para escondê-los, onde os inocentes não têm proteção, um jovem advogado, Arthur Kirkland (Al Pacino) começa a perguntar-se se a justiça, de fato, existe. Arthur é um advogado honesto, idealista, que por acaso é designado para defender um famoso juiz (John Forsythe), acusado de ter violentado e abusado de uma jovem. Arthur está certo de que o juiz é culpado. Al Pacino tem a simpatia de Jack Warden que interpreta um excêntrico

juiz com manias suicidas e que está convencido de que Arthur conhece e respeita “as regras do jogo”. No momento do processo, Arthur se verá diante de uma dramática escolha: a sua carreira ou sua integridade moral. A cen final, no tribunal, é um grande momento.

1.7 ON GOLDEN POND (Num Lago Dourado)

EUA, 1981

Drama

Direção: Mark Rydell

Roteiro: Ernest Thompson

Música de Dave Grusin

Produção: Terry Martin Carr, Bruce Gilbert, Martin Starger

Fotografia: Billy Williams

Duração: 109 min.

Estúdio: AFD/ IPC Films/ ITC/Films/Universal

Elenco: Katherine Hepburn, Henry Fonda, Jane Fonda, Doug McKeon, Dabney Coleman.

SINOPSE:

Henry Fonda está no papel de Norman Thayer, um professor aposentado de 80 anos que todos os anos passa algum tempo em sua casa de campo com a esposa (Katharine Hepburn). Desta vez eles recebem lá a visita da filha que não vêem há anos, Chelsea (Jane Fonda), e ela pede um favor: que tomem conta de McKeon, filho de seu noivo, por algumas semanas. No início Norman e o garoto não se dão bem, dando a impressão de que o verão seria terrível, mas a amizade que surge entre os dois serve também para aproximar Norman e sua filha. Vencedor dos Oscars de Melhor Ator (Henry Fonda), Melhor Atriz (Katharine Hepburn) e Roteiro Adaptado.

1.8.CLARA´S HEART (Clara´s Heart)

EUA, 1988

Direção: Robert Mulligan

Novela de Joseph Olshan

Diretor de Fotografia: Freddie Francis

Música : Dave Grusin

Produção:Martin Elfand

Edição: Sidney Levin

Produção Executiva: Marianne Moloney

Elenco: Whoopi Goldberg, Michael Ontkean, Kathleen Quinlan, Spalding Gray

SINOPSE:

A filha de um casal morre. É uma criança e deixa o irmão que é confiado a uma nova babá (Whoopi). A relação dos dois é conturbada e no final imprescindível. A babá também perdeu o filho e este fato torna o enredo bem interessante porque direciona de forma inconsciente a relação entre eles.

2. Discografia

- 1961- SUBWAYS ARE FOR SLEEPING
- *1966- THE GIRL FROM U.N.C.L.E (Lp)
- *1967- THE DIVORCE AMERICAN STYLE (Lp)
- *1967- WATERHOLE N. 3 (Lp)
- *1968- THE GRADUATE (Lp).Música incidental .Trilha de P. Simon & Garfunkel
- *1968- THE HEART IS A LONELY HUNTER (Cd- 1996)
- *1969- WINNING(Lp)
- *1975- W.W AND THE DIXIE DANCEKINGS(Lp)
- *1975- THREE DAYS OF CONDOR(Lp; Cd-1977)
- 1976- DISCOVERED AGAIN
- *1977- BOBBY DEERFIELD(Lp)
- 1977- ONE OF A KIND
- 1978- HEAVEN CAN WAIT – one theme
- *1979- THE CHAMP
- *1979- THE ELECTRIC HORSEMAN
- 1979- MOUNTAIN DANCE
- 1979- OUT OF THE SHADOWS
- 1980- GRP ALL STARS LIVE IN JAPAN
- *1981- ON GOLDEN POND (Lp)
- *1981- REDS. Co-autoria de Stephen Sondheim
- 1982- ST. ELSEWHERE –TV SERIE-*main title*
- *1983- TOOTSIE
- 1984- THE LITTLE DRUMMER GIRL-two themes
- 1984- FALLING IN LOVE-one theme
- 1984- HARLEQUIN
- 1984- DAVE GRUSIN AND THE NY-L.A. *DREAM BAND*
- 1985- THE GOONIES
- 1987- CINEMAGIC
- *1988- TEQUILA SUNRISE-two themes
- 1988- THE MILAGRO BEANFIELD WAR-suite
- 1988- DAVE GRUSIN COLLECTION
- 1988- MIGRATION
- *1989- THE FABOULOUS BAKER BOYS
- *1990- HAVANA
- *1990- THE BONFIRE OF VANITIES
- 1990- NIGHT-LINES
- 1990- OUT OF SHADOWS
- *1991- FOR THE BOYS-(Lp e Cd)- Apenas uma música de Grusin
- 1991- THE GERSHWIN CONNECTION
- 1993- HOMAGE TO DUKE
- *1993-THE FIRM
- 1993- DAVE GRUSIN PRESENTS GRP ALL STAR BIG BAND

- 1994- THE ORCHESTRAL ALBUM
- *1995- THE CURE
- *1996- MULLHOLAND FALLS
- 1996- TWO FOR THE ROAD-The Music of Henry Mancini
- *1997- SELENA
- 1997- WEST SIDE STORY
- 1998- PRICELESS JAZZ
- *1998- HOPE FLOATS
- *1999- RANDOM HEARTS
- 2000- TWO WORLDS
- 2001- DINNER WITH FRIENDS (TV)
- 2002- THE VERY BEST OF DAVE GRUSIN
KALEIDOSCOPE
STICKS AND STONES com Don Grusin
PIANO , STRINGS AND MOONLIGHT
*CANDY

*Discografia referente aos filmes

2.1.Cds dos filmes mencionados nos capítulos:

Capítulo 3: THE FIRM

Todas as composições de Dave Grusin exceto as indicadas por outros compositores

GRP MGD 2007

Faixas:

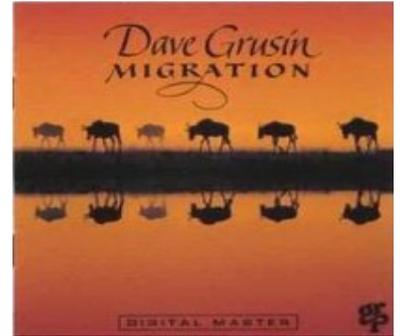
- 1.Main Title "The Firm"
- 2.Stars On The Water - Jimmy Buffett
- 3.Mitch & Abby
- 4.M-O-N-E-Y - Lyle Lovett
- 5.Memphis Stomp
- 6.Never Mind - Nanci Griffith
- 7.Ray's Blues
- 8.Dance Class - Dave Samuels
- 9.The Plan
- 10.The Blues: Death of Love & Trust,
- 11.Start It Up - Robben Ford & The Blue Line
Mud Island Chase
- 12.How Could You Lose Me? (End Title)

Capítulo 4: REBELIÃO EM MILAGRO

Não há um Cd do filme. A Suíte *Milagro Beanfield War* é encontrada no Cd “Migration”:

SUITE FROM “MILAGRO BEANFIELD WAR”:

- LUPITA (1:08)
- COYOTE ANGEL (3:29)
- PISTOLERO (1:47)
- MILAGRO (2:35)
- FIESTA (2:24)



Com: Michael Fisher (percussion), Branford Marsalis (percussion), Harvey Mason, Sr. (drums), Omar Hakim (drums), Abraham Laboriel (bass), Marcus Miller (bass), Mike Fisher (tenor & soprano saxophone), Hugh Masekela (flugelhorn), Carlos Rios (guitar), Don Grusin (synthesizer)

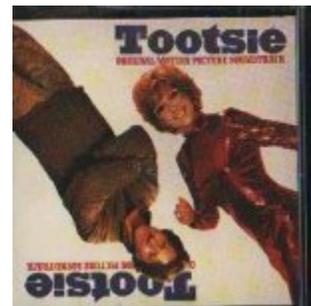
Concert Masters: Gerald Vinci
Arranged by Dave Grusin
Produced by Dave Grusin & Larry Rosen

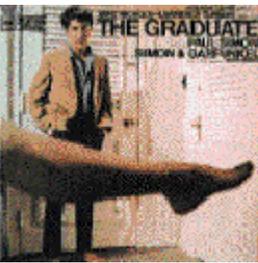
Capítulo 5 : TOOTSIE

Warner Bros. - 23781

Faixas:

1. It Might Be You (Theme from Tootsie")
(vocal Stephen Bishop)
2. An Actor's Life (Main Title)
3. Metamorphosis Blues (It Might Be You) Instrumental
4. Don't Let It Get You Down
5. Montage Pastorale (It Might Be You)
6. Tootsie (vocal Stephen Bishop)
7. Working Girl March
8. Sandy's Song
9. Out of the Rain
10. Media Zap





5.1-THE GRADUATE

FAIXAS:

The Sounds Of Silence – *Paul Simon*
Singleman Party Foxtrot -*Dave Grusin*
Mrs. Robinson- *Paul Simon*
Sunporch Cha-Cha-Cha -*Dave Grusin*
Scarborough Fair/Canticle (interlude) -*Paul Simon e Garfunkel*
On The Strip -*Dave Grusin*
April Come She Will-*Paul Simon*
The Folks -*Dave Grusin*
Scarborough Fair/Canticle - *Paul Simon e Garfunkel*
AGreat Effect -*Dave Grusin*
Big Bright Green Pleasure Machine-*Paul Simon*
Whew-*Dave Grusin*
Mrs. Robinson-*Paul Simon*

Capítulo 6 – THE FABULOUS BAKER BOYS

SOUNDTRACK ALBUM

GRP - GRD 2002

Tracks:

Main Title (Jack's Theme) -*Dave Grusin*
Welcome to the Road -*Dave Grusin*
Makin' Whoopee –*Walter Donaldson e Gus Kahn*
Suzie and Jack -*Dave Grusin*
Shop Till You Bop -*Dave Grusin*
Soft On Me -*Dave Grusin*
Do Nothin' Till You Hear From Me –*The Duke Ellington Orchestra*
Moment of Truth - *Dave Grusin*
Moonglow (original recording) –*Benny Goodman Quartet*
Lullaby of Birdland –*George Shearing*
My Funny Valentine –*Richard Rodgers/Lorenz Hart*



Capítulo 7- AND JUSTICE FOR ALL (Não há disco do filme)

7.1- ON GOLDEN POND

Faixas:

1."On



Golden Pond"-Main Theme

2.First Call (Norman)

3.Career Opportunities/Back porch

4.Confessional (Norman and Ethel)

5.Illicit sex question (Norman and Bill Ray)

6.New Hampshire Hornpipe

7.Lake song

8.Early bird (Ethel & Chelsea)

9.Purgatory Cove (Norman and Billy)

10.Father-Daughter Relationship (Chelsea & Norman)

11.Season's End (Ethel & Norman)

12."On Golden Pond" –Epilogue

7.2-CLARA'S HEART (Não há disco do filme)

7.



7.7

3. Filmografia

3.1. Cinema:

	DIRETOR:
1967- DIVORCE AMERICAN STYLE	Bud Yorkin
1967- WATERHOLE NO. 3	William Graham
1967- THE GRADUATE	Mike Nichols
1968- WHERE WERE YOU WHEN THE LIGHTS WENT OUT?	Hy Averback
1968- THE HEART IS A LONELY HUNTER	Robert Ellis Miller
1968- CANDY	Christian Marquand
1969- WINNING	James Goldstone
1969- A MAN CALLED GANNON	James Goldstone
1969- TELL THEM WILLIE BOY IS HERE	Abraham Polonsky
1969- THE MAD ROOM	Bernard Girard
1969- GENERATION	George Schaefer
1970- ADAM AT 6 AM	Robert Scheerer
1970- HALLS OF ANGER	Paul Bogart
1971- SHOOTOUT	Henry Hathaway
1971- THE PERSUIT OF HAPPINESS	Robert Mulligan
1971- THE GANG THAT COULDN'T SHOOT STRAIGHT	James Goldstone
1972- THE GREAT NORTHFIELD, MINNESOTA RAID	Philip Kaufman
1972- FUZZ	Richard A. Colla
1973- THE FRIENDS OF EDDIE COYLE	Peter Yates
1974- THE MIDNIGHT MAN	Roland Kibbee
	Burt Lancaster
1974- THE NICKEL RIDE	Robert Mulligan
1975- THE YAZUKA	Sidney Pollack
1975- W.W AND THE DIXIE DANCEKINGS	John G. Avildsen
1975- THREE DAYS OF CONDOR	Sidney Pollack
1976- MURDER BY DEATH	Robert Moore
1976- THE FRONT	Martin Ritt
1977- MR. BILLION	Jonathan Kaplan
1977- THE GOODBYE GIRL	Herbert Ross
1977- FIRE SALE	Alan Arkin
1977- BOBBY DEERFIELD	Sidney Pollack
1978- HEAVEN CAN WAIT	Warren Beatty
1979- THE ELECTRIC HORSEMAN	Sidney Pollack
1979- THE CHAMP	Franco Zeffirelli
1979- AND JUSTICE FOR ALL	Norman Jewison
1980- MY BODYGUARD	Tony Bill
1981- ON GOLDEN POND	Mark Rydell

1981- ALL NIGHT LONG(only the songs)	J.Claude Tramon
1981- REDS(additional music)	Warren Beatty
1981- ABSENCE OF MALICE	Sidney Pollack
1982- AUTHOR!AUTHOR!	Arthur Hiller
1982- TOOTSIE	Sidney Pollack
1984- SCANDALOUS	Rob Cohen
1984- RACING WITH THE MOON	Richard Benjamin
1984- THE POPE OF GREENWICH VILLAGE	Stuart Rosenberg
1984- THE LITTLE DRUMMER GIRL	George Roy Hill
1984- FALLING IN LOVE	Ulu Grosbard
1985- THE GOONIES (Produzido por Steven Spielberg)	Richard Donner
1986- LUCAS	David Seltzer
1987- ISHTAR	Elaine May
1988- TEQUILA SUNRISE	Robert Towne
1988- THE MILAGRO BEANFIELD W	Robert Redford
1988- CASUAL SEX	Genevieve Robert
1988- CLARA´S HEART	Robert Mulligan
1989- THE FABULOUS BAKER BOY	Steve Kloves
1989- THE DRY WHITE SEASON	Euzhan Palcy
1990- HAVANA	Sidney Pollack
1990- THE BONFIRE OF VANITIE	Brian de Palma
1991- FOR THE BOYS	Mark Rydell
1993- THE FIRM	Sidney Pollack
1995- THE CURE	Peter Horton
1996- MULHOLLAND FALLS	Lee Tamahori
1997- SELENA	Gregory Nava
1998- HOPE FLOATS	Forest Whitaker
1999- RANDOM HEARTS	Sidney Pollack

3.2.TV: Seriados

1967- THE SCORPIO LETTERS -	RICHARD THORPE
1968- PRESCRIPTION MURDER -	RICHARD IRVING
1970- DEADLY DREAM -	ALF KJELLIN
1971- THE FORGOTTEN MAN -	WALTER GRAUMAN
1971- A HOWLING IN THE WOODS-	DANIEL PETRIE
1974- THE DEATH SQUAD -	HARRY FALK
1975- THE TRIAL OF CHAPLAIN JENSEN-	ROBERT DAY
1997- IN THE GLOAMING -	CHRISTOPHER REEVE
2001- DINNER WITH FRIENDS -	NORMAN JEWISON

3.3.Tv: Filmes

1970- THE INTRUDERS -	WILLIAM GRAHAM
1970- THE BADGET AND THE CROSS	RICHARD A.COLLA
1972- THE FAMILY RICO	PAUL WENDKOS
1974- ZANDY´S BRIDE(For Better,for worse)	JAN TROELL
1975- ERIC	
1976- THE OATH	
1979-ROOTS, PART II	
1989- THIS IS AMERICA, CHARLIE BROWN (Mini série em episódios)	

3.4. Tv: Diversos

1962-THE VIRGINIAN – Trilha integral
1965/66- THE FARMER´S DAUGHTER –*Trilha integral*
1965/66-GIDGET- *Trilha integral*
1966- WILD WILD WEST – Trilha integral
1966/67-GIRL FROM U.N.C.L.E – *Trilha integral*
1967/68- GOOD MORNING WORLD – *Tema*
1968/70-IT TAKES A THIEF – *Tema*
1968/70-THE GHOST AND MUIR –*Tema e trilha integral*
1968/71-NAME OF THE GAME – *Tema e trilha integral*
1969/72- THE BOLD ONES- *Tema*
1970/71- DAN AUGUST – *Tema*
1972/73- ASSIGMENT VIENNA-*Tema*
1972/78- MAUDE – *Tema*
1973/74- THE GIRL WITH SOMETHING EXTRA- *Tema*
1974/79- GOOD TIMES-*Tema*
1975/78- BARETTA-*Tema e trilha integral*
1984/91-ONE LIFE TO LIVE- *Tema*
1982/88-ST. ELSEWHERE –*Tema e Trilha piloto (É o episódio mais conhecido)*

4.Prêmios

4.1.Indicações ao Oscar/Golden Globes

Melhor triha original:

*Academy Awards:*1978- Heaven can wait

1979- The Champ

1981- On Golden Pond

1982- “It might be you” from Tootsie

1990- Havana

1993- The Firm

Golden Globes : 1988- The Milagro Beanfield War

1989- The Fabulous Baker Boys (também melhor álbum)

1990- Havana

1990- For the boys

4.2. Premiações

Melhor arranjo:

Grammy Awards: 1983- “Summer Sketches 82” do CD Orchestral Album

1985- “Early A. M. Attitude”

1989- “Suite from the Milagro Beanfield War”

1989- Melhor trilha instrumental de fundo do filme “The Fabulous Baker Boys”

1991- “Medley: Bess you is my woman/I loves you Porgy do Cd “The Gershwin Connection”

1993- “Mood Indigo” do Cd “Homage to Duke”

1994- “Three Cowboys Songs”

Melhor trilha:

Academy Awards : 1988- The Milagro Beanfield War

5. Sites sobre Dave Grusin

www.grusin.net : Principal e mais completo site sobre Grusin e sua obra
www.vervemusicgroup.com: GRP Records
www.soulwalking.co.uk
www.mfiles.co.uk
www.hollywood.com
www.cinemazone.dk
www.sheetmusicplus.com: Principal Site de Partituras disponíveis para compra
www.movies.go.com
www.filmmusic.com
www.moviemusic.com
www.musicfromthemovies.com
www.mainstreet.com
www.universal-music.co.jp
www.tvguide.com
www.arrakis.es
www.geocities.com/Hollywood/Academy/1201 : Site criado por Pedro Pacheco
www.davegrusin.com
www.google.com: Fornece listagem de sites sobre Dave Grusin
www.bn.com: Site da Barnes & Noble para compra de VHS , DVD e Cds de Grusin
www.newmedia.colorado.edu: Site da Universidade do Colorado com entrevistas
www.hollywoodawards.com/grusin
www.thesantafefilmfestival.com
www.geocities.com/BourbonStreet
www.allmusic.com
www.amazon.com : Disponibiliza Cds, DVDs e VHS para compra
www.musicplex.com

6. Partituras Originais (Dave Grusin)

6.1. Capítulo 3: The Firm – Main Title

2

THE FIRM - MAIN TITLE

(From The Paramount Motion Picture "THE FIRM")

By DAVE GRUSIN

Moderately, with a steady pulse

mf

Blues note

1 Gm7

R simile

3 4 5

6 7 8

9 10 11

Blues

Blues

4th (moving ascending) Gm

3 4 5

Ritard. 1 tom rubato

Copyright © 1993 by Famous Music Corporation and Roaring Fork Music
All Rights Controlled and Administered by Famous Music Corporation
International Copyright Secured All Rights Reserved

12 *Gm Am Gm 13 8va₇ 14*

15 *blue note 16 17 8va₇ 18 19 20*

21 *(F7) Eb/F 22 (10 invasão) Eb F6 Eb F6 Eb 23*

24 *25 26 Eb F6 Eb F6*

27 28 29 Gm7

mf

30 31 32 C Gm

mf

33 34 35 Gm7 (bloco)

mf

36 37 38 8va1

mf

39 40 41 8va1 Gm

mf

42 43 44

45 8va₁ 46 47

48 49 50

cadência Sub V
Db/B Bb/C (C¹)

f

51 52 53 8va-----

54 C⁴ 55 56

6 $B\flat^4$

57 $A\flat/B\flat$ 8va-----5 8va-----7

60 61 62 63

64 8va-----7 65 $Gm7$ 66 *mf*

67 68 69 8va₇

70 71 72

73 8va 74 75

76 77 8va-----78

79 8va-----80 81 8va-----

82 83 84 mp

85 86 87

88 89 8va----- 90

91 92 93

94 95 96 97

98 99 100 101

102 103 104 105

6.2. Capítulo 5: "It Might Be You"

IT MIGHT BE YOU
(Theme From Tootsie)
COLUMBIA PICTURES Presents a MIRAGE/PUNCH
Production of a Sidney Pollack Film "TOOTSIE"

Words by
ALEXAN and MARILYN BERGMAN

Music by
DAVE GRUSIN

Slowly with expression ♩. 92

The musical score is written in G major and 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows the piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piano part and introduces a synthesizer part in the right hand. The third system features a guitar accompaniment with chords and a melodic line in the right hand. The score includes various performance instructions such as *mp*, *(with pedal)*, *(Synthesizer)*, and *dim.*

Chord diagrams shown in the score:

- G
- G/B
- C
- D⁷sus⁴tr
- D/B
- G/B
- D/C
- G/C
- D⁷sus⁴tr

Printed by NoteStation, Los Gatos, CA Copyright © 1982 by Gold Horizon Music Corp. and Golden Torch Music Corp., Columbia Plaza South, Burbank, Ca. 91505
under license from CPP/Belwin, Inc.

International Copyright Secured Made In U.S.A. All Rights Reserved

6/07/95 5:08 PM

G G/B D/B G/B D/C C

1. Time; I've been pass- ing time watch- ing trains go by
 look- ing back as lov- ers go walk- ing past

C/D G G/B D/B G/B

all of my life; ly- ing on the sand watch- ing
 all of my life; won- d'ring how they met and what
 3. sav- ing love songs and

D/C C A/C# A7/C# Gmaj7/D 2nd

sea- birds fly, wish- ing there would be
 makes it last. If I found the place,
 lull- a- bies. And there's so much more

3rd time ()

Chorus:
 tell- ing me it might be_ you. 1.2. It's
 3. It's

To Coda
 1. All of mylife;
 2. All of mylife;

IT MIGHT BE YOU page 3 6/07/95 5:06 PM

Em⁷ D/E Bm⁷

So man- y qui- et walks_ to take._

Dm⁷ Am⁷ Cm⁷

So man- y dreams_ to wake._ And we've so much love_ to make_

G F#m⁷ Bm⁷ Em⁷ G/A A

I think we're gon- na need_ some time._

mp *f*

— May- be all we need — is time. — And it's

tell- ing me it might be — you — all of my life. — (Synth.)

(Vocal) 3. I've been

Coda

⊕

D/E Em⁷ Am⁷

and I'm feel- ing it- 'll just be_ you_

D C/D G Bm⁷

all of my life. May- be it's you, may- be it's you_

(Synth.)
mf

D/C G/C D⁷sus⁴_m

(Repeat ad lib and fade)

I've been wait- ing for all of my life.

6.3. Capitulo 7 : On Golden Pond (Main Title)

2

ON GOLDEN POND (Main Theme)

Very freely

Music by DAVE GRUSIN

p very delicately, as though from far away

The first system of musical notation for 'On Golden Pond' is written in G major and 3/4 time. It consists of a treble and bass staff. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass staff provides a simple accompaniment with a quarter note G3, a half note A3, and a quarter note B3. The dynamic marking is *p* (piano).

The second system continues the melody and accompaniment. The treble staff features a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff continues with a half note G3 and a quarter note A3. The dynamic remains *p*.

The third system concludes the first section. The treble staff has a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a half note G3 and a quarter note A3. The dynamic marking changes to *mp* (mezzo-piano).

Andante rubato*

G C/G G D/G G C

Ped. *Sva*-----

The fourth system is marked 'Andante rubato*'. It features a series of chords in the treble staff: G, C/G, G, D/G, G, and C. The bass staff has a simple accompaniment. The dynamic marking is *mp*. The system ends with a 'Ped.' (pedal) marking and a 'Sva' (sforzando) marking with a dashed line.

*Not fast and somewhat freely

© 1981 ATV MUSIC CORP.
All Rights Controlled and Administered by EMI BLACKWOOD MUSIC INC.
under license from ATV MUSIC CORP.
All Rights Reserved International Copyright Secured Used by Permission

Am E7(no 3rd)/A Am C/D D C/D G

Sua *U.H.* *HH* *Ped.*

Em D/F# G₄ G7

Cadd9 G/B Am7

Sua *Ped.* *

D D₄ G

Sua *Ped.* *

G G/B C *Sua*

poco animato *Ped.*

4

Andante

p

Ped

Ped

triss

L.H. quasi harp

Ped

Am D G D7 G D/F# Em Am7 G/B Cmaj7 C6 D4 D G Am D Am Em

5

C G A Eadd2(no 3rd)

D Am Dm Am

C F C/E C

D4 L.H.

G pedal

Ped. *Sua* *

6

Cmaj7 G/B Am

Ped.

D₄ Em

Ped.

Am7 G/B

Cmaj7 C6 D4 D G

Ped. al fine

ppp

0 73999 54726 9

HAILEY LEONARD CORPORATION
\$ 3.95
HL00354726

6.4. Capítulo 7 : Trois Gymnopédies/Erik Satie

Trois Gymnopédies

Erik Satie
(1866-1925)

1

Lent et douloureux



This arrangement © Copyright 1978 Dorsey Brothers Music Limited, 78 Newman Street, London W1P 3LA.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The piece is titled "Trois Gymnopédies 3".

Handwritten annotations above the first system include: *F#m*, *E*, *Am*, *D*, *G7*, and *D7*.

Dynamic markings and performance instructions include: *pp cresc.*, *p cresc.*, *dim.*, *pp*, *cresc.*, *dim.*, and *Em*.

Trois Gymnopédies 3

7. Composições Autorais

7.1. Capítulo 7: “A Valsa” de Christianne Neves (Composição 1)

A VALSA
Christianne Neves 1

Grand Piano

The musical score is for a piece titled "A Valsa" by Christianne Neves. It is written for Grand Piano in 3/4 time and B-flat major. The score consists of 17 measures, divided into four systems. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-9, the third system contains measures 10-13, and the fourth system contains measures 14-17. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. Measure 16 features two triplet markings over the right hand. The score concludes with a fermata over the final note in measure 17.

2 18 19. 20. 21 22 23 **B** *waltz feeling*

1. 2. *mf*

24 25 26 27 28

29 30 31 32

33 34 35 36

4 8a. acima

55 56 57 58 59

in loco

ff

60 61 62 63 64 65 66

p *p* *mf*

D.S. and

7.2. Capítulo 7: “Poema para nós” de Christianne Neves (Composição 2)

INTRO
Lento e appassionato

POEMA PARA NÓS
Christianne Neves

Grand Piano

The musical score is written for Grand Piano in 4/4 time. It begins with an introduction marked 'Lento e appassionato'. The score consists of 15 numbered measures. Measure 1 features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 2 has a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 3 contains a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 4 starts with a double bar line and a repeat sign, followed by a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 5 has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 6 features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 7 has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 8 contains a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 9 has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 10 features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 11 has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 12 contains a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 13 has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 14 features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 15 has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand.

Musical score for piano, measures 16-27. The score is written in treble and bass clefs. Measure 16 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 17 has a *mf* dynamic marking. Measure 21 has a *p* dynamic marking. Measure 24 has a *mf* dynamic marking. Measure 26 has a *p* dynamic marking. The score ends with a double bar line at measure 27.

7.3. Capítulo 7: “17 St. Thomas Road” de Christianne Neves(Composição 3)

17 ST THOMAS ROAD

Christianne Neves

1

INTRO *Live with celtic feeling*

Grand Piano

The musical score is written for Grand Piano in 4/4 time. It consists of 20 measures. Measures 1-8 are marked with a Gsus chord. Measures 9-16 are marked with C and F chords, with a 4-measure rest at measure 12 and a 4-measure G7 chord at measure 16. Measures 17-20 are marked with an Em7 chord. A double bar line with a repeat sign is placed before measure 9. The tempo/style instruction is 'Live with celtic feeling'.

1 Gsus 2 Gsus 3 Gsus 4 Gsus 5 Gsus 6 Gsus 7 Gsus 8 Gsus 9 C F C F 10 C F 11 C F 12 ⁴G7 13 C F 14 C F 15 C F 16 ⁴G7 **B** 17 Em7 18 Em7 19 Em7 20 Em7

21 Cmaj7 22 Cmaj7

23 Em7 24 Em7

25 Cmaj7 26 Cmaj7 27 Esus

28 Esus (Flauta) 29 Em

30 Esus 31 Em

32 C 33 Am 34 Esus

35 Em FILL FL 36 C 37 Am

38 Esus 39 Em 40 Esus 41 Em 42 4x Am 43 Am 44 Esus 45 Esus 46 Cmaj7

FIM **Improvise de piano**

47 Am

48 Esus

49 Esus 3

ao C para impro de flauta

50 Cmaj7

51 Am

52 E

53 Esus

54 E

55 Esus

56 Gsus

57 G7

AO ✂ E FIM

BIBLIOGRAFIA

- BELL, David. *Getting the best score for your film*. Los Angeles, Silman/ James Press,1994.
- BERENDT, Joachim. *O Jazz- do Rag ao Rock*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo, Ed.Ática, 2000.
- BRAHENY, John. *The Craft and Business of Songwriting*.Cincinnati,Ohio,Writer´s Digest Book, 1987.
- BROWN, Royal. *Overtones and Undertones-Reading Film Music*. London, University of California Press,1994.
- BUDD, Malcolm. *Music and The Emotions*.London/New York,Routledge,1985.
- BURT, George. *The Art of Film Music*. Boston, Northeastern University Press,1994.
- CARRASCO, Claudiney. *Trilha Musical e Articulação Fílmica*. São Paulo,Eca/USP,1993.
- A formação da poética musical do cinema*. São Paulo,Eca/USP,1998
- ECO, Umberto. *Como se faz uma Tese*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- GARBER, Marjorie. *Vested Interestes- Cross-dressing and Cultural Anxiety*.London/New York, Routledge, 1992.
- GODOY, Amilton. *Princípios de Harmonia Moderna no. 4*. São Paulo, Zimbo Edições Musicais, 1989.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*. London, BFI Publishing, 1987.
- GROUT & PALISCA. *A Histoy of Western Music*. New York/London, Norton& Company,1996.
- KARLIN, Fred. *Listening to Movies*. New York,Schimer Books,1994.
- KEMP, Anthony .*The Musical Temperament- Psychology and Personality of Musicians*. Oxford, Nova York, Tokyo, Oxford University Press,1996.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- MÁXIMO, João. *A Música do Cinema , Vols I e II*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.
- MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago/London, The University of Chicago Press, 1956.
- MAULÉON, Rebeca. *Salsa Guidebook for Piano and Ensemble*. USA, Sher Music, 1993.
- NACHMANOVITCH, Stephen. *O Ser Criativo - O poder da Improvisação na vida e na arte*. Summus, São Paulo, 1993.
- PRENDERGAST, Roy . *Film Music-A neglected art*. New York , Norton,1997.
- RONA, Jeff. *Scoring for Pictures*. San Francisco, Miller Freeman Books, 2000.
- SEVERINO, A. Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo, Cortez, 2000.
- STANISLAVSKY,Constantin. *A Preparação do ator*.Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira,1989.
- VOLTA,Ornella. *Erik Satie*.Paris, Éditions Hazan,1997.

WILK, Max. *They're Playing Our Song- Conversations with America's Classic Songwriters*. New York, Da Capo Press, 1997.

Livros de Referência:

ATLAS DE MUSICA, I e II. Alianza Atlas, Madrid, 1997.

DICIONÁRIO DE MÚSICA ZAHAR. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1985.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA-Edição Concisa. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editores, 1994.

DEARLING, Robert. *Encyclopedia of Musical Instruments*. New York, 1996.

LONGMAN DICTIONARY OF CONTEMPORARY ENGLISH. London, Pitman Press, 1978.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. USA, Kingsport Press, 1980.

THE OXFORD JUNIOR COMPANION TO MUSIC. London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1979.

OS PENSADORES, *História da Filosofia*, São Paulo, Nova Cultural, 1999.