

## A CRIAÇÃO DE TRILHA SONORA COMO ELEMENTO DE DESENVOLVIMENTO MUSICAL

Caio Silva e Souza<sup>1</sup>

Annibal José Roris Rodrigues Scavarda do Carmo<sup>2</sup>

Mônica de Almeida Duarte<sup>3</sup>

40

### RESUMO

Este artigo traz aos leitores uma nova reflexão a cerca da educação musical. Por meio de uma pesquisa qualitativa, é exposto um constante diálogo entre diferentes autores e, com isso, desenvolve-se uma nova proposta que tem como intuito unir a educação musical e a composição de trilha sonora aos princípios da Oficina de Música trazidos por Schafer em seu livro "O Ouvido Pensante". A partir desse princípio elaboram-se novos conceitos a serem trabalhados na criação de música de cena tais como: o planejamento, a pesquisa e a paisagem sonora. Ademais, elaboram-se três propostas de atividades a serem trabalhadas dentro de sala de aula as quais visam desenvolver principalmente a capacidade crítica, a autonomia na resolução de problemas, a criatividade subjetiva e a sensibilidade auditiva.

**Palavras-chave:** Ensino musical. Composição. Trilha sonora.

### ABSTRACT

This article brings a new discussion in the musical education field. A constant dialog between authors is exposed through a qualitative research, leading to a new purpose that unites music teaching, soundtrack composition and the Schafer's ideas presented in the book "The Thinking Ear." From this point, new concepts about the music for screen composition are debated. In addition, three educational activities are pointed in order to better develop the criticism capacity, the independency in solving a problem, the subjective creativity, and the auditory sensibility.

**Keywords:** Music teaching. Composition. Soundtrack.

### 1 INTRODUÇÃO

Há tempos sabe-se que o desenvolvimento musical ultrapassa as barreiras das salas de aula e que aprender é mais do que ler tratados de harmonia e contraponto. A relação

<sup>1</sup> Licenciatura em Música - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: caiopontocom@gmail.com

<sup>2</sup> Engenheiro de Produção Ph.D; Professor Adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro;. E-mail: annibal.scavarda@unirio.br

<sup>3</sup> Doutora em Educação; Professora Associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: monicaduarte33@gmail.com

entre os alunos e o conhecimento já não reside apenas nas mãos dos professores nem nos livros de teoria musical, vai muito além, ela está em praticamente todos os momentos em que se entra em contato com a música. Seja quando se ouve uma canção em um aparelho de MP3, como quando se vai um grande concerto, vai desde um momento de improvisação em uma *jam session*<sup>4</sup>, até a composição de uma grande obra. Segundo Ericsson (apud Afonso, 2009) atividades como compor, apreciar e improvisar músicas são chamadas de estudos deliberados, ou seja, participar de uma atividade musical (seja ouvindo, tocando ou até criando) também é considerado uma forma de se ganhar conhecimento e inevitavelmente vem a contribuir para o enriquecimento artístico.

Cavaliere (2002) defende a prática do estudo deliberado afirmando que para haver um ensino musical mais completo, os elementos citados devem ser trabalhados durante todas as etapas da aprendizagem, e ainda ressalta:

Composição, apreciação e performance são os processos fundamentais da música enquanto fenômeno e experiência, aqueles que exprimem sua natureza, relevância e significado. Esses constituem as possibilidades fundamentais de envolvimento direto com a música, as modalidades básicas de comportamento musical. (CAVALIERI, 2002, pg.8).

No âmbito acadêmico não faltam estudiosos que defendam as práticas aqui citadas como elementos de suma importância no desenvolvimento musical de cada indivíduo. Ao lado de Schafer e Swanwick há muitos outros que enaltecem a prática dessas atividades dentro e fora de sala de aula, porém, até hoje vemos que para pesquisadores como Fletcher e Elliott (apud Cavaliere, 2002) a criação musical não é válida a menos que seja praticada por algum dos grandes mestres da música.

Não cabe a este trabalho discutir se a apreciação contribui ou não para o desenvolvimento artístico dos alunos, muito menos verificar se a composição realmente deve ser exclusividade dos grandes mestres. Parte-se do pressuposto que o estudo deliberado deve sim existir como parte indissociável do ensino de música e tem como enfoque aspectos e particularidades da criação musical, tendo como delimitação maior o desenvolvimento de trilhas sonoras.

<sup>4</sup> Termo advindo do *jazz* americano para um improviso coletivo.

A escolha de restrição do tema a criação de música para filme<sup>5</sup> não se deu ao acaso, buscou-se aqui ir além dos ideais criativos da música autônoma, que para muitos se fundamentam principalmente a partir de questões como motivação espontânea e inspiração. Procurou-se trabalhar com a música como parte inerente de um contexto maior, no qual seu valor não recai somente sobre ela mesma, mas que seus elementos possam estar em constante diálogo com fatores extramusicais. Tem-se assim a composição não como mera consequência de um estudo ou trabalho proposto, mas sim como parte de um processo complexo, no qual a estruturação e o planejamento prévio são vistos como elementos vitais do ato de criação.

Carrasco (apud Hickmann, 2005) afirma que o discurso musical nas mídias áudio visuais não precisa e tampouco deve ser algo complexo. Desta forma, a criação de música para filme é algo possível de ser trabalhado com pessoas de diversos níveis de conhecimento musical, tornando o trabalho aqui proposto passível de ser aplicado em diversos contextos didáticos diferentes.

Tem-se como meta deste trabalho a elaboração de uma nova proposta de educação musical focada no desenvolvimento da sensibilidade auditiva, da autonomia na busca de resolução de problemas, da subjetividade expressiva e do julgamento crítico, dentre outros elementos não abordados no ensino da teoria tradicional. Em meio a um processo que valoriza o conhecimento a ser construído mais do que aquele previamente existente, busca-se criar uma maneira de trabalhar aspectos do ensino musical com estudantes de diferentes níveis em um mesmo ambiente.

Para cumprir com as ideias elaboradas acima, propõe-se responder as seguintes questões: de que forma o ensino sócio-construtivista auxilia o desenvolvimento da expressão criativa subjetiva? Como a utilização de conceitos como planejamento e pesquisa podem contribuir para o aprimoramento do processo composicional? Porque a criação de trilha sonora ajuda a expandir a capacidade crítica? De que modo a relação entre música e imagem permite desenvolver a sensibilidade auditiva?

Em nenhum momento este trabalho pretende denegrir ou rejeitar a prática do ensino da teoria tradicional da música. Muito pelo contrário, ressalta sua importância para o

---

<sup>5</sup> Qualquer produto audiovisual com certa duração.

desenvolvimento musical completo, construindo somente uma ideia de complementaridade associada ao estudo artístico musical.

Têm-se como principais elementos desta pesquisa o desenvolvimento sócio-construtivista do pensamento, no qual o acúmulo de conhecimento se dá a partir das experiências vividas por cada um, bem como sua multiplicidade realística clarificada por Guba (apud Mazzoti, 1998). Discutir-se-á também a ligação entre essas ideias, alguns elementos de criação e pesquisa sonora apresentados no livro “O Ouvido Pensante” de Schafer, o pensamento filosófico musical e suas relações com as outras artes também propostos pelo mesmo autor.

Na especificidade deste trabalho observa-se as implicações teóricas tanto no que se refere à educação musical, quanto ao processo de composição de música para imagem. Nota-se a carência de literatura existente que abranja a particularidade aqui apresentada. Atenta-se também à tendência da pouca bibliografia existente em ressaltar ora as características de análise da criação de músicas para filmes, ora o tema da composição aliada ao desenvolvimento musical. O trabalho em tela se desenvolve a partir do momento em que essa omissão de conhecimento é constatada e tem como intuito preencher tal lacuna, explicitando como esta prática pedagógica deve ser aplicada, e analisando as suas possíveis consequências.

## **2 CRIAÇÃO DE TRILHA SONORA: UMA NOVA MANEIRA DE PENSAR**

“Ao longo da nossa história, várias formas de arte incorporaram a música como elemento de expressão. Tirando partido de seu poder de sugestão, compositores procuraram, durante séculos, evocar ou simbolizar elementos da natureza” (Baptista 2007). Não é por acaso que até hoje a música tem papel fundamental nas diferentes manifestações artísticas. Quando aliada às artes plásticas, agrega mais um sentido a ser trabalhado na apreciação de uma obra, enquanto que na poesia transforma um verso em uma melodia cantada. Ela pode passar também pela dança, onde exerce papel fundamental para a elaboração e compreensão de uma coreografia, e chega até mesmo às grandes salas de cinema e teatro na forma da trilha sonora, enriquecendo o poder narrativo de uma história.

Música é emoção, é imprevisibilidade, é mais um estímulo sensorial incorporado a uma obra. Se um animal precisa de água para sobreviver, uma cena precisa de música para poder existir. Mais do que mero complemento a uma manifestação artística, ela é parte indissociável de seu processo criativo. Ela pode vir a aparecer nas suas mais variadas formas, materializando-se como uma grande orquestra clássica, ou até como um profundo silêncio, o qual “é a característica mais cheia de possibilidades da música” (Schafer, 1991, p. 71).

Esta música de cena<sup>6</sup> há anos vem sendo trabalhada e estudada por práticos e teóricos relacionados ao meio, não havendo ainda, todavia, uma certeza absoluta quanto ao como deve se desenvolver o seu processo criativo. Existem, na verdade, parâmetros que podem ou não ser usados na composição desse tipo de música. Diversos pesquisadores propõem manuais tentando explicitar o que deve ser feito em cada situação composicional de uma trilha sonora. Outros defendem que “a teorização da música de cena (de teatro, cinema, dança etc.) bem como de outros elementos da encenação (...) são de pouca utilidade e mesmo aplicabilidade com relação às práticas impostas pela realidade” (Tragtenberg 2008, p. 16).

O intuito desse artigo não é apresentar tais trabalhos, tampouco colocá-los em questão. Ele se baseia na proposta de uma ideia inovadora que, sem excluir as outras já existentes, procura dar uma roupagem diferente a esse processo, incorporando elementos já discutidos por outros autores a uma nova gama de conceitos e propostas ligados principalmente ao planejamento, imaginação e a pesquisa sonora.

Na seção a seguir serão apresentados novos parâmetros a serem incorporados ao processo composicional da música de cena. A partir daí surge um novo conceito, e não, como comumente é feito, um passo a passo. Dessa maneira fica aqui exposto uma nova maneira de se pensar o desenvolvimento de uma trilha sonora na qual a autonomia criativa aparece como elemento chave desse processo.

### **3 APRESENTAÇÃO DE NOVOS CONCEITOS**

<sup>6</sup>Tragtenberg (2008) usa o termo para caracterizar qualquer música associada a um discurso dramático, podendo ser cinema, teatro, dança e etc.

As formas e possibilidades de associar música e cena se apresentam nas mais variadas formas e são minuciosamente descritas nos principais manuais e trabalhos acadêmicos referentes ao tema. Entretanto, a psicologia humana mostra que as relações semióticas audiovisuais se desenvolvem de maneira diferente em cada indivíduo, e qualquer tentativa de padronização dessas relações é passível de questionamento.

Busca-se então, apresentar uma maneira de se criar trilha sonora sem seguir modelos rígidos que apresentem relações audiovisuais predefinidas. O fenômeno sonoro deve ser sempre posto em análise e deve aparecer como consequência de uma pesquisa e um planejamento prévio, e não pode deixar, em momento algum, de fazer um diálogo entre compositor, ouvinte e a dramaticidade cênica.

Serão apresentados a seguir os três principais pilares que sustentam essa nova realidade do fazer musical.

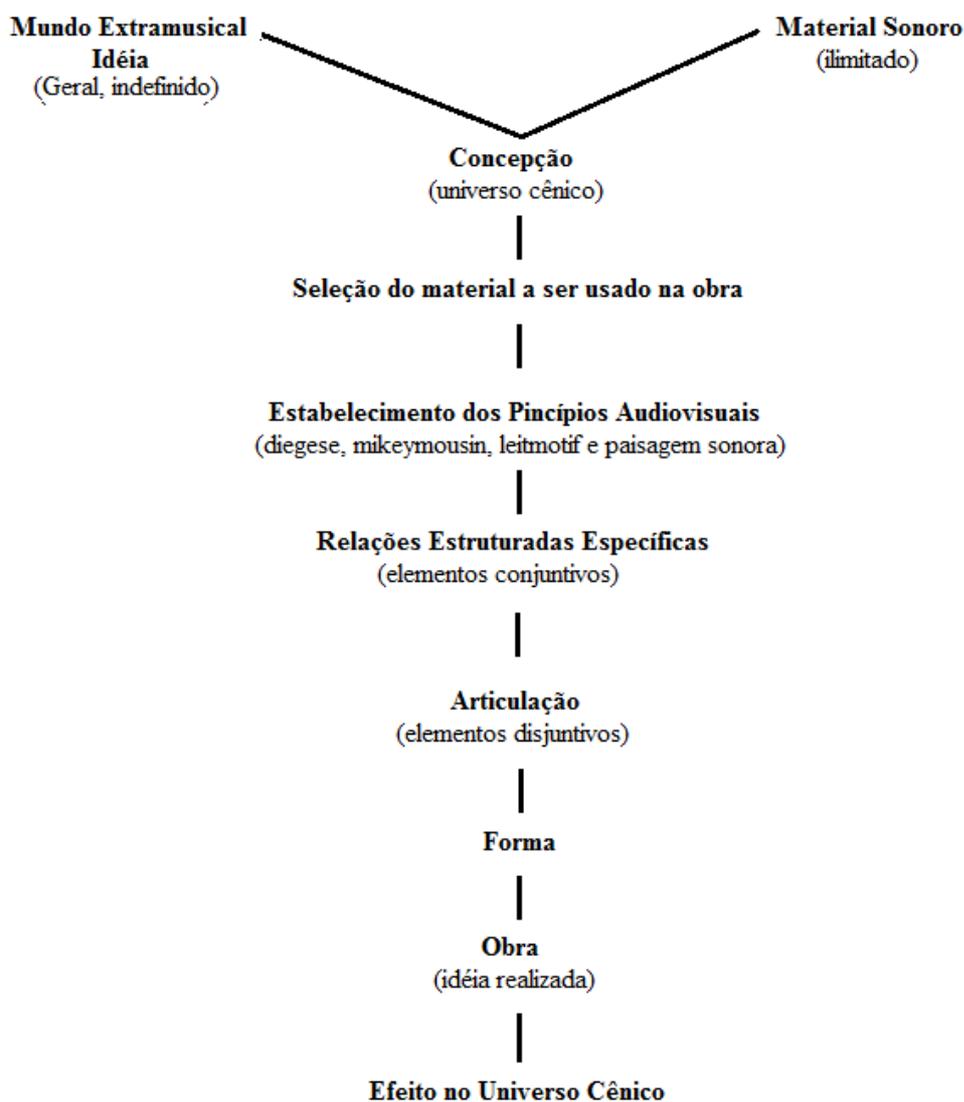
#### **4 PLANEJAMENTO**

Aquele que indaga sobre o “porque se escreve música?” naturalmente se depara com uma imensa diversidade de resposta. Os mais corajosos transitaram até pelos mais curiosos caminhos da música e da filosofia para tentar solucionar tal questão, porém a principal motivação para se criar qualquer tipo de arte é a tentativa de expressar algo. Inserido nesse âmbito, o campo da trilha sonora apresenta uma delimitação ainda mais específica. Não se busca apresentar uma ideia genérica, ou um sentimento qualquer. Ela está diretamente atrelada ao que se passa em cena e ao sentimento que pretende ser transmitido ao expectador. “A trilha sonora, então, participa da articulação e da organização da narrativa cinematográfica compondo um elemento de sua montagem” (Carvalho, 2012), tornando-se funcional, e estando diretamente ligada a uma composição ainda maior.

Em um processo como esse, o planejamento possui um papel fundamental. Tendo um parâmetro para se guiar a composição se dá de forma mais linear, sem jamais perder o foco principal, as relações audiovisuais com a cena, além de demarcar em que ambiente musical se está trabalhando.

Koellreutter apresenta um processo composicional perfeitamente adaptável ao tema vigente, o qual passa a atuar como uma possível forma de planejamento prévio.

FIGURA 1 - Planejamento criativo



Fonte: Koellreutter – Introdução à estética e à composição musical contemporânea (1987), p. 25

Ao fazer valer a proposta sugerida o compositor de cena passa a poder observar cada estágio composicional de seu trabalho. O domínio sobre a obra é fundamental para que o trilhado não se desvincule da semiótica preestabelecida e permaneça sempre atrelado as relações audiovisuais sugeridas pela dramaticidade dos acontecimentos em cena.

## 5 PAISAGEM SONORA

No campo da música de filme, Carvalho sustenta que:

Imaginar uma cena é imaginar também os sons nela contido. As imagens nos remetem, direta ou indiretamente, a todo o ambiente sonoro ali presente, seja na sua forma Representativa, que diz respeito à linguagem verbal, no seu estágio Figurativo que agrega todos os sons ambientais, e no seu modo Não-Representativo, que compreende todo o universo musical (CARVALHO, 2012).

47

Ao tratar de trilha sonora volta-se a atenção para os sons que se encaixam nas duas últimas classificações tendo como resultado o produto da junção de músicas e efeito sonoros. Sob esse olhar, o bom trilheiro não pode pensar apenas em como combinar notas ou harmonizar melodias, deve integrar a música ao ambiente em que se deseja inseri-la.

A paisagem sonora engloba a música e faz dela elemento fundamental assim como todos os sons naturalmente produzidos, tornando efeito sonoro e música de cena mutuamente complementares e dependentes. Imaginar a paisagem sonora de uma cena sem a trilha é como pensar num quadro expressionista sem cores.

## 6 PESQUISA

Todo compositor de trilha sonora se coloca como pesquisador em algum estágio de seu trabalho, seja estudando sobre as diferentes culturas presentes no roteiro em questão, ou entrando em contato com diferentes linguagens musicais a serem utilizadas em suas criações. Contudo, a proposta de pesquisa aqui apresentada foge do seu convencional caráter analítico para se tornar algo cada vez mais subjetivo.

O trabalho de pesquisa se volta principalmente para o desenvolvimento de uma relação entre o material sonoro que o compositor dispõe, ou com o qual ele pretende trabalhar, e resultado sonoro previamente desejado, ficando a cargo do trilheiro a busca pelo som mais adequado que ele possa encontrar para caracterizar uma realidade ou uma sensação sugerida em uma situação dramática.

De tal maneira o estudo composicional deixa de estar atrelado apenas aos conceitos harmônicos e melódicos da teoria da música tradicional e passa a ser uma constante busca por novos timbres e texturas musicais. O compositor não é um reproduzidor de técnicas pré-estabelecidas, ele é por essência um criador de novas ideias que usa de seus próprios valores para a elaboração de material sonoro.

## **7 CONSIDERAÇÕES**

Segue-se aqui uma proposta inclusiva a partir da qual diferentes olhares sobre a composição musical e a semiótica audiovisual colaboram para a criação de trilha sonora e servem de base para uma nova proposta educacional.

“Numa classe programada para a criação não há professores: há somente uma comunidade de aprendizes. O professor pode criar uma situação com uma pergunta ou colocar um problema; depois seu papel de professor termina.” (Schafer 1991, p. 286). Aquele que antes era visto como o único detentor de conhecimento dentro de sala passa a atuar apenas como auxiliar no processo criativo. Uma vez estabelecida a criação de trilha sonora como “problema” a ser resolvido em sala, fica a cargo do professor somente a contextualização de elementos da teoria e da prática musical às particularidades composicionais de cada turma.

## **8 TRILHA SONORA E EDUCAÇÃO MUSICAL**

### **8.1 MÚSICA DE CENA E MÚSICA AUTÔNOMA**

Analisando os elementos técnicos e práticos envolvidos na composição e a execução musical, vemos que a música erudita é uma das que apresenta maior grau de desenvolvimento e complexidade. Entretanto, no campo popular também podemos destacar gêneros rebuscados e que exigem alto nível técnico para se criar e tocar, como o *jazz* e a *rock* progressivo. Música de cena e música autônoma não podem ser consideradas gêneros musicais, e muito menos postos em discussão para definir qual é mais importante.

Neste artigo, pretende-se destacar como há ocasiões em que a composição de música de cena apresenta melhores aparatos educativos quando postos em debate com a composição de música pura, e como jogos e atividades envolvendo a criação de trilha sonora podem ser desenvolvidos em sala de aula.

O bom educador musical é aquele que não restringe o seu campo de ensino, não fala apenas de teorias ou técnicas específicas, ele contextualiza o conhecimento recém adquirido àqueles que os participantes da aula já possuem. Pesquisadores como Swanwick destacam a composição como elemento principal desse debate de conhecimentos, porém outros como Baptista e Freire vão ainda mais adiante e defendem que:

A prática da composição musical no contexto multimídia depende da compreensão de um universo teórico mais abrangente que o tradicional estudo de harmonia, contraponto, técnicas seriais, técnicas de orquestração, etc. Passa pela compreensão de uma série de fatores relacionados à semiótica, à linguística, a estudos da psicologia aplicada à música e a técnicas cinematográficas. (Baptista e Freire 2006)

Storr (1975) ressalta que a música autônoma tem a sua própria “lógica interna”, e não possui significado fora dela mesma, limitando assim o possível desenvolvimento artístico em cima do material trabalhado em seu processo criativo. Contudo, a associação do som a um elemento unificador, como acontece na trilha sonora, é por si só um limitador criativo que mantêm o compositor preso a uma ideia central. Na composição livre tem-se a possibilidade de seguir o caminho de preferência, gozando-se de total liberdade criativa e libertando-se de qualquer barreira imposta por um elemento externo a música.

Autônoma ou de cena, a composição musical é vital para o processo de aprendizagem. Basta que o professor atento saiba distinguir a melhor situação para utilizar cada principio criativo.

## 8.2 SOBRE MÚSICA DE CENA E EDUCAÇÃO

“Um dos problemas decorrentes do processo de aquisição de expertise musical, sob a orientação inadequada ou pela falta de orientação em níveis elevados, é que a resolução de problemas se torna automático, (...).” (AFONSO, 2009)

Tratando-se de trilha sonora, essa questão se torna algo simples de se contornar. Os problemas vivenciados pelo compositor são vistos de diferentes maneiras em cada trabalho, tornando assim cada problema encontrado algo particular. O trilheiro não automatiza suas resoluções, pois suas dificuldades não se repetem de forma integral. Embora a origem do problema se apresente de maneira similar nas diferentes situações, a realidade em que ela se expõe é sempre particular, visto que cada cena se desenvolve da sua própria maneira. Assim, ele tem a necessidade de desenvolver as suas próprias estratégias composicionais, criando um repertório particular de possíveis resoluções.

Enquanto busca novas soluções para as questões que se desenvolvem durante o trabalho, o compositor se vê constantemente obrigado a traçar ligações semióticas entre o drama cênico e a música composta, gerando mais uma fonte sensorial que dialoga com o âmagio humano. Gorbman (1988) defende que esse desafio do compositor de atingir as emoções dos observadores e inseri-las na obra aflora seu espírito crítico.

## **9 JOGOS E ATIVIDADES**

Essa seção é destinada a elaboração e crítica de três atividades propostas a serem utilizadas em sala de aula envolvendo a criação de música de cena. Destacam-se elementos referentes à técnica e à teoria musical e possíveis formas de desenvolvê-los em meio aos jogos, além de sugerir um público alvo a qual são destinados. Deve-se ressaltar que todas as atividades foram elaboradas a partir de uma realidade específica e são passíveis de mudanças para poderem atingir outros grupos ou trabalhar algum outro elemento musical.

### **9.1 MÚSICA PARA DANÇAR**

A elaboração dessa atividade é bem simples, serão distribuídos para os alunos vídeos de pessoas dançando, os quais devem, preferencialmente, ser bem diferentes, variando o número de integrantes, a indumentária utilizada e o cenário em que se passa. A partir do

vídeo os alunos devem criar uma música para acompanhar a dança, que pode ser gravada ou executada pelo compositor e seus colegas.

A aplicação dessa proposta não gera muitas complicações nem exige um aparato tecnológico muito específico, porém seu desenvolvimento levanta questões interessantes e abre caminhos para apresentação de diferentes componentes da teoria musical. Como o movimento da dança se baseia principalmente em questões rítmicas, o professor pode se utilizar dessa atividade para começar a apresentar as figuras musicais que representem som e silêncio, dando início aos conceitos de escrita musical, ou até mesmo se aprofundar em tal tema, trabalhando figuras e claves mais complexas.

Além disso, destaca-se a importância de exigir do aluno uma explicação do porque tal estilo musical foi escolhido para a *musicalização* do vídeo proposto, dessa maneira, os alunos se vêem impossibilitados de se apoiarem apenas no gênero musical que mais gostam e passam a ter que ampliar suas relações com o mundo da música. Eles expandem sua capacidade de julgamento e crítica ao terem que qualificar como e porque chegaram ao seu resultado composicional final, balanceando o trabalho com doses de empirismo e planejamento prévio.

Observa-se que tal jogo não pode ser desenvolvido com qualquer grupo de estudantes, os participantes devem ter alguma capacidade de executar um instrumento, porém ainda não devem ter sido introduzidos aos elementos básicos da teoria musical. Visto isso, acredita-se que o público alvo ideal dessa atividade seja um grupo de participantes autodidatas em um instrumento, ou que estejam dando início aos estudos musicais.

## 9.2 UMA HISTÓRIA CONTADA COM SONS

Contar uma história é algo corriqueiro na vida de todos. Diariamente as pessoas falam sobre os mais diversos acontecimentos, porém ao proibir o uso de palavras, tal tarefa se tornaria muito mais árdua e exige um planejamento muito maior. A atividade aqui apresentada se utiliza dessa reflexão para a criação e o desenvolvimento musical, e se destaca pela possibilidade de ser utilizada em uma diversa gama de realidades.

Para começar a atividade o professor divide a turma em pequenos grupos, com no mínimo três alunos, possibilitando que diferentes instrumentos sejam tocados simultaneamente e gerando, assim, camadas sonoras distintas, além de proporcionar uma maior continuidade caso haja troca de instrumentos durante a apresentação. Estabelecendo-se um máximo de cinco alunos por grupo, otimiza-se o tempo gasto na tomada de decisões e possibilita uma maior interação entre todos os participantes do conjunto durante o processo de criação e execução.

Em seguida, cada grupo recebe uma pequena história. A atividade criativa já pode começar nesse ponto, com a sugestão de que cada grupo desenvolva seu próprio drama, ou elabora-se um jogo de criação. Nesse ponto o importante é não deixar que os participantes saibam que terão que transformar a história em música, já que tal conhecimento pode comprometer o processo criativo, levando a história a ter sons que identifiquem demais um elemento sonoro. É importante ressaltar que os estudantes não devem trocar nenhuma informação sobre o tema ou desenvolvimento de cada história com participantes de outros conjuntos por motivos que serão expostos adiante.

Feito isso, pode-se dar início a o processo de composição sonora. O trabalho pode ser inteiramente livre, porém a sugestão de se sobrepor música e sonoplastia gera resultados interessantes. Dúvidas sobre o que deve ser colocado em evidência e como gerar os efeitos desejados naturalmente surgirão. O professor deve se utilizar dessas questões para tratar de conceitos como o de camada sonora e sua aplicação na música, podendo falar desde as mais antigas formas de orquestração, até o atual trabalho de arranjo para música popular.

Após concluído o processo composicional, os grupos apresentam suas obras para os demais. Com isso chega-se à parte final da atividade, em que os alunos tentam descobrir que história cada grupo pretendia contar. Dessa maneira os alunos podem por em debate o quão diferente a compreensão de um evento pode ser ao se utilizar apenas sons fora do universo da fala.

Essa atividade pode ser utilizada em praticamente qualquer grupo de alunos, no entanto ela ganha grande destaque por poder ser utilizada com um conjunto de participantes heterogêneos. O trabalho com diferentes camadas sonoras possibilita que músicos de alto nível técnico atuem ao lado de outros com grau de desenvolvimento menos

avançado, gerando uma troca de experiências ainda maior por parte de todos participantes do conjunto.

### 9.3 MUSICALIZANDO UMA IMAGEM

Numa prática que envolve a composição musical associada a acontecimentos cênicos em um determinado tempo, é comum questionar o porquê de se relacionar tal prática criativa a algo estagnado no tempo. É normal imaginar que uma imagem, por estar estática e imóvel, não pode transmitir ideias suficientes para que o trabalho de composição possa se desenvolver de maneira auto-sustentável, tal como nas atividades cênicas (como teatro e dança). Este trabalho não tem o intuito traçar uma comparação entre as formas de manifestação artística, muito menos discutir como uma imagem pode transmitir ideias. A proposta apresentada nesta atividade é de transformar uma matéria visual em fonte sonora, buscando dos participantes diferentes estratégias para dar sentido à imagem na música.

Para iniciar a atividade o instrutor<sup>7</sup> propõe uma “pré-atividade” para abrir a mente (e os ouvidos) dos alunos, e os quais são instruídos a compor sons completamente opostos uns aos outros. Questões surgirão, contudo deve-se evitá-las ao máximo para deixar que os alunos trabalhem o mais intuitivamente possível, tornando o jogo um trabalho de composição com total liberdade. Feito isso, inicia-se uma conversa sobre os resultados sonoros de cada participante e o quão antagônico eles realmente foram. Deixa-se como questão final dessa etapa a pergunta “Será que existem músicas ou sons opostos?”.

Após concluir essa iniciação, pode-se começar a atividade final. Nessa etapa é distribuída uma imagem para cada aluno e instrui-se que ninguém a compartilhe com qualquer outro estudante. Todas as imagens devem ter um par idêntico, dessa maneira sempre haverá uma dupla de alunos com a mesma imagem, eles, entretanto, não devem tomar tal conhecimento (em caso de número ímpar de alunos deve haver um trio, jamais deixando um participante sem par).

---

<sup>7</sup> Nota-se que não se fala mais em professor. O músico mais experiente que ministra a atividade atua comunicando aos participantes o que fazer, e não impondo mandamentos imutáveis. Esse instrutor aproveita as questões apresentadas pela turma para apresentar novos conhecimentos ao invés de injetar informações sem aplicação no imaginário de cada um.

As imagens devem sugerir ideias bem características, destacando-se para isso sentimentos tais como frio, calor, paz/tranquilidade, nervosismo, ou até cenas de ambientes como chuva, sol, nuvem, entre outros. O trabalho de composição se dá como uma pesquisa sonora, onde a realidade de cada um afetará na sua resultante sonora. Ao final as músicas são apresentadas. Neste momento o instrutor divulga que havia pares de imagens e abre uma discussão para tentar descobrir quais são eles. Por fim discute-se o que torna as obras tão diferentes umas das outras e porque surgem sons diferentes para caracterizar um mesmo elemento “não musical”.

É sugerido que todos os resultados dessa prática sejam gravados para que possíveis reapresentações não se influenciem pelas discussões finais. Destaca-se que não há um público alvo específico para o exercício de tal atividade, entretanto sugere-se que seja feita numa turma de pequeno ou médio porte, para que assim as apresentações e discussões não tomem um tempo exagerado e facilitando com que não haja excesso de influência por parte dos colegas no trabalho de cada participante.

## **10 METAS DE DESENVOLVIMENTO**

### **10.1 EXPRESSÃO CRIATIVA SUBJETIVA**

O fazer artístico é uma das expressões mais naturais daquilo que somos. Criamos por trabalho ou por lazer, mas criamos sempre a partir de alguma ideia primogênita que rege tudo aquilo que fazemos. Novas e velhas formas de arte são criadas a partir de informações que recebidas durante todo o desenvolvimento pessoal do artista, que é constantemente bombardeado por diferentes estímulos os quais afetam sua forma de praticar e sentir a arte. Toda vez que criamos, por mais inovadores que sejamos, o fazemos a partir de uma bagagem de conhecimentos prévios adquiridos ao longo da vida, ou seja.

Tal conceito se repete quando se trata de música. Tanto o grande compositor que escreve as mais elaboradas partituras para orquestra, quanto aqueles leigos que cantarolam ou assobiam uma melodia improvisada, se utilizam da bagagem cultural que possuem para

praticar o exercício criativo. O único fator que difere os dois processos é a quantidade de informação sobre o meio musical que cada um tem. Por ter um maior conhecimento das técnicas e teorias da música, o grande compositor é capaz de preparar um trabalho com um grau de desenvolvimento maior do que aqueles com pouco estudo musical.

Ao se criar uma música, o compositor naturalmente se depara com diferentes problemas. A utilização de manuais teóricos pode levar a um apoio vicioso a técnicas rígidas que acabam por automatizar a resolução de problemas, padronizando o resultado final obtido. Mesmo que as informações presentes nesses manuais eventualmente se incorporem à bagagem musical de cada um, acaba-se optando por abrir mão de um vasto leque de conhecimentos para usufruir da opção mais rápida e fácil para vencer uma barreira.

A composição de trilha sonora é uma boa alternativa para se trabalhar a fuga dessa rigidez na hora de resolver um problema. Na criação da música de cena elaboram-se sons a serem inseridos nas mais diversas situações, e por mais semelhantes que possam ser, estarão sempre inseridas em contextos distintos. Por isso, por mais que se procure, é impossível achar uma regra que forneça uma mesma solução para os diferentes problemas encontrados na composição de trilha sonora.

Storr (1975) afirma que “Se todas as suas respostas são reflexos você permanece rígido e limitado”<sup>8</sup>. Ao analisarmos a composição desse modo, podemos constatar que, por mais que a trilha sonora demarque um universo musical a ser trabalhado em conjunto ao contexto geral de uma obra, ela quebra as barreiras que limitam um pensamento criativo solidificado, dando maior poder de decisão ao compositor de cena e libertando sua criatividade subjetiva.

## 10.2 COMPOSIÇÃO ASSOCIADA A MEIOS VISUAIS

A criação musical pode ser um processo que acontece deliberadamente durante a o desenvolvimento artístico, tornado-se algo corriqueiro e até natural para alguns. Porém, são vários os motivos que deixam a capacidade criativa inerte, principalmente quando ainda não se atinge um nível de conhecimento musical avançado. Diferentemente das outras artes, tal

---

<sup>8</sup> If all responses are reflex you will remain both rigid and limited.

qual a pintura e o teatro, o estímulo à criação não se dá desde o início do aprendizado, o que decorre num excesso de autocrítica e pode conseqüentemente inibir nossos estímulos criativos.

Ao fugirmos do empirismo natural da livre composição, nos esquivamos também desse nosso bloqueio crítico, e assim abrimos as portas para o processo composicional poder acontecer. Dentre as possibilidades de evasão do empirismo criativo, tem-se a associação da música a um objeto de análise maior, tal como acontece na música de cena. Carvalho (2012) defende que “A trilha sonora, então participa de articulação e da organização da narrativa cinematográfica compondo um elemento de sua montagem.”, articulação que também se dá no teatro, na dança, e nas outras artes que integram a música a outro objeto artístico.

Ao tratar de situações em que a música não acontece sozinha, tal qual na trilha sonora, Carrasco (2005) aponta que

Construções extremamente complexas, que exijam uma atenção especial e uma atitude de audição consciente, em muitos casos não obterão do espectador essa atenção, ou a obterão pelo seu desvio para o discurso musical, prejudicando a compreensão de mensagem como um todo. (apud Hickmann, 2005, pg. 11)

Clarifica-se assim que a proposta de se trabalhar a composição associada à cena, não só é viável, como pode ser considerada ideal, no trabalho com pessoas de diferentes níveis musicais.

### 10.3 CAPACIDADE CRÍTICA

Se pararmos para lembrar nossas reações logo após sair de uma exposição ou de uma seção de cinema, podemos constatar que de imediato tentamos julgar aquilo que vivenciamos. Seja para enaltecer um trabalho, desconsiderá-lo, ou apresentarmos total indiferença, buscamos, mesmo que inconscientemente, criticar um trabalho artístico logo após ele nos ser apresentado, ainda que sejamos leigos aquela forma de arte.

Em um trabalho no qual o exercício criativo se dá a todo o momento estamos constantemente julgando aquilo que fazemos e em geral buscando o melhor resultado

possível. Dessa maneira, sem que de fato seja o principal intuito da atividade praticada, estamos exercendo e desenvolvendo a capacidade de criticar arte.

Tratando de criação musical pode-se observar que o desenvolvimento composicional caminha ao lado do aprimoramento da capacidade de julgar. Constatando que uma obra feita não está suficientemente adequada aos padrões desejados, buscam-se novas alternativas para melhorá-la, até finalmente chegar ao resultado procurado. Se um compositor está sempre buscando seu “resultado perfeito”, ele refina cada vez mais o julgamento de sua obra, e por consequência, desenvolve cada vez mais seu processo composicional.

A música de cena transpõe os conceitos expostos acima por, além de ser um trabalho de criação musical, exercer uma de ligação semiótica entre as diferentes ideias presentes na obra. Com isso o compositor trabalha constantemente seu poder de análise extra musical, relacionado à ideia musical aos diferentes signos existentes.

#### **10.4 SENSIBILIDADE AUDITIVA**

Tratando de composição musical, o contato com o material sonoro é sempre mantido, ou seja, deve-se estar frequentemente com os ouvidos atentos. Schafer (1986) instiga todos a “abrirem os ouvidos”, posicionando-se como audientes mais atentos da realidade à volta, aumentando a capacidade de notar aqueles ruídos que normalmente são ignorados e ouvindo tanto aqueles sons emitidos pelo ambiente quanto aqueles que nele são injetados pelo homem.

No exercício da composição de trilhas sonoras aprimoramos cada vez mais a capacidade de escutar os diversos sons do mundo. Para caracterizar musicalmente a cultura de um povo deve-se ir além do estudo das escalas mais utilizadas por aquele grupo específico de pessoas. O compositor completo não se atenta somente a conjuntos pré-estabelecidos de notas, ele volta seus ouvidos a todos os sons que identificam certa cultura.

Diferentemente da composição autônoma, a criação de música de cena estabelece uma relação entre os sons existentes numa música e a mensagem final que é passada pela

obra completa. Por isso o compositor de trilha sonora deve saber mais do que só escrever partituras, mas principalmente saber escutar os sons do mundo. Dessa maneira, após ele compreender a mensagem que a obra passa, ele pode virar seus ouvidos para os sons que caracterizam o conceito trabalhado, atentando a todas as particularidades daquela realidade.

Desenvolvendo a capacidade criativa, ficamos cada vez mais minuciosos com aquilo que fazemos e gradualmente mais atentos aos resultados obtidos. A consequência de um trabalho de criação musical se da na forma de representação sonora, por meio de partituras ou qualquer outra grafia musical, na execução imediata ou em ambas as alternativas. Indiferentemente à alternativa escolhida para se concluir o trabalho criativo, é possível constatar que ao expandir a capacidade de desenvolver e analisar um trabalho composicional amplia-se cada vez mais a sensibilidade aos diversos sons presentes no mundo.

### **10.5 TEORIA MUSICAL**

A teoria deve caminhar no mesmo andamento que as técnicas composicionais, e quem dita essa velocidade são os estudantes em sala de aula. A cronologia proposta pelos tradicionais livros de teoria musical pode ser levada em conta na apresentação de novas atividades, porém devem ser utilizada apenas como guia, sendo passíveis de mudanças e qualquer adequação necessária. No desenvolvimento das atividades composicionais diferentes questões relativas à teoria musical podem aparecer e o melhor momento para apresentar um conhecimento é hora em que uma dúvida se origina. A partir de uma questão apresentada pode-se expor um dado conhecimento teórico de aplicação imediata, consolidando ainda mais o novo fundamento adquirido.

Cada atividade criativa pode ter uma proposta teórica regente, porém é comum que se apresentem novos conhecimentos decorrentes das dúvidas surgidas durante o processo composicional. Cabe apenas ao ministrante da atividade ter discernimento o suficiente para

saber julgar se aquele é ou não o momento ideal para se apresentar mais um novo elemento da teoria musical.

## 11 CONCLUSÕES

O homem, e o universo a sua volta, emite sons até nos ambientes mais silenciosos. Desse constante bombardeio de sons, surge a necessidade de compreensão do universo sonoro, principalmente quando presente no seu estado artístico primogênito, a música. Quanto mais auditivamente sensível e mais erudito no estudo musical o homem se torna, mais ele fica capacitado a entender os sons que o envolvem.

A cada momento das nossas vidas somos bombardeados incessantemente por um complexo universo sonoro, seja próximo, ao redor, distante e mesmo dentro de nós. Esta riqueza de sons é percebida, em maior ou menor amplitude, conforme a capacitação e sensibilização de cada pessoa, sendo o somatório dos diferentes estímulos sonoros a que somos expostos conscientemente ou não em nosso dia-a-dia. (LEME, 2008, p.145)

Busca-se então conhecer tudo aquilo que esse universo apresenta diretamente, para depois expandir tal estudo. Ou seja, buscamos um melhor aprofundamento no que tange a música que nos rodeia, para enfim entrarmos num campo mais abstrato da análise dos demais sons aos quais não temos constante contato. Segundo Storr (1975) quanto mais conhecimento adquirimos sobre o mundo a nossa volta, mais adaptados nos tornamos. Usufruímos então da educação musical, nas suas diferentes formas, para desenvolvermos nossa capacidade adaptativa.

Ao associarmos música a outros elementos, apesar de colocarmos mais um objeto em análise, destacamos o papel do som nesse ambiente criando um constante diálogo entre as formas artísticas existentes e o observador/ouvinte daquela obra. Tanto no que tange a análise semiótica, quanto à criação musical, a trilha sonora se mostra como um importante objeto de estudo, já que trabalha sensibilidade artística e auditiva concomitantemente.

Fugindo da dependência tecnológica e do problema das turmas excessivamente diversificadas, a proposta aqui trabalhada é exposta de maneira polivalente, podendo ser

utilizada em diferentes ambientes e com o mais variado público. Desenvolve-se então um conceito diferente, atentando-se principalmente para a diversidade, elemento constantemente presente nas salas de aula de música no Brasil.

Nasce, assim, uma diferente proposta de ensino musical. Trazendo a quebra de paradigmas acerca da composição de música de cena, tem-se um novo conceito educativo que não busca negar as outras propostas existentes, prima somente por agregar mais conhecimento e gerar novas possibilidades para que possamos desenvolver ainda mais nosso conhecimento nos campos da música e da educação.

## REFERÊNCIAS

AFONSO, Felipe dos Anjos. **Pesquisa experimental sobre a influência da composição musical empregada como estudo deliberado, para a execução do estudo 1, de Leo Brouwer. 3º Simpósio de Violão da Embap**, out. 2009.

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema: contribuições para elaboração de estratégias composicionais**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música ). Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

CARRASCO, Ney. O Compositor Camaleão. **Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais**. Curitiba: Deartes, 2005

FRANÇA, Cecília Cavalieri; Swanwick, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. **Em pauta**, v. 13, n. 21, dez. 2002.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Edition.BFI Publishing.1988.

HICKMANN, Felipe. **Composição de trilhas sonoras para jogos eletrônicos**. Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Graduação II, bacharelado em Música, habilitação em Produção Sonora, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2005.

\_\_\_\_\_. Música de cinema e psicologia cognitiva: Uma breve revisão de conceitos. **Cognição e Artes Musicais**, v.3, n.1, Editora do Departamento de Artes da UFPR, 2008.

JESUS, Guilherme Maia de. **Elementos para uma poética da uma música do cinema**: Ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. 2007.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea**. 2. Ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

LEME, Gerson Rios. **Escutando o cinema**. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=145>>. Acesso em: 12 de Julho de 2011.

MAZZOTTI, Alda Judith Alves. **O Método nas Ciências Naturais e Sociais: Pesquisa Quantitativa e Qualitativa**. São Paulo: Pioneira, 1998.

SCHAFFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1991.

STORR, Anthony. Creativity in Music. *Psychology of Music*. **Sage Publications**, v.3, n.9, 1975.

TRAGTENBERG, Livio. **A Música de cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WHALEN, Zachary Nathan. **Play along: video game music as metaphor and metonymy**. 2004. A thesis presented to the graduate school of the University of Florida in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts, 2004.

*Artigo aceito em dez. 2014.*