# Produção Digital de Trilhas Musicais: Uma Proposta Metodológica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Eloi Fernando Fritsch*
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - 00099197@ufrgs.br

**Resumo**: Este artigo apresenta uma proposta metodológica resumida criada para orientar o processo de produção digital de trilhas musicais para filmes. O trabalho está fundamentado principalmente nos autores Karlin e Wright (1990), Baptista (2007), Matos (2014) e Burt (1995). A proposta metodológica consiste em doze etapas que abrangem diversas fases de criação da trilha musical apresentando conceitos, recomendações e orientações aos compositores interessados em utilizar o computador para realizar trilhas musicais.

**Palavras-chave:** Trilha musical. Composição musical. Processos criativos em música popular. Audiovisual. Cinema.

**Digital Production of Film Score: A Methodological Proposal**

**Abstract**: This article presents a brief methodological proposal designed to guide the process of digital production of film score. The work is mainly based on the authors Karlin and Wright (1990), Baptista (2007), Matos (2014) and Burt (1995). The methodological proposal consists of twelve stages that cover several phases of film scoring presenting concepts, recommendations and guidelines to composers interested in use the computer to create the film music.

**Keywords:** Film Score. Musical composition. Creative processes in popular music. Audiovisual. Cinema.

## 1. Considerações sobre a proposta metodológica

Este artigo apresenta uma proposta metodológica resumida para a criação de trilhas musicais através do computador, utilizando instrumentos virtuais. Esta proposta metodológica está baseada principalmente em conceitos e sugestões de autores como Karlin e Wright (1990), Baptista (2007), Matos (2014), Burt (1995) e na experiência do autor deste artigo como compositor, orientador e ministrante. Conforme afirma Burt (1995), a beleza do uso dos sons eletrônicos está na diferença do vocabulário em relação à música orquestral, podendo realizar coisas que a orquestra não pode. Os sons eletrônicos adicionados à orquestra resultam em uma sonoridade única. Com o advento das bibliotecas sonoras, que permitem a prática da orquestração virtual está sendo possível combinar a sonoridade sinfônica com sons sintetizados eletronicamente no computador. Diretores de filmes e compositores de trilhas

para o cinema continuam optando pela música sinfônica, entretanto, em muitos casos, a maior parte do trabalho de produção das obras musicais é realizado exclusivamente no computador. Essa prática recente requer um novo olhar buscando alternativas que auxiliem aqueles que utilizam os recursos digitais como ferramentas centrais no âmbito do processo criativo. Levando em consideração essa tendência na criação das trilhas musicais foi elaborada uma metodologia constituída por doze etapas que visa contribuir com a realização das produções, fornecendo conceitos e recomendações para estudantes e compositores iniciantes.

## 2. As etapas da proposta metodológica para a criação de trilhas musicais.

Este trabalho leva em consideração que a produção musical será realizada através dos recursos de uma *DAW* (*Digital Audio Workstation*) utilizando bibliotecas de amostras digitais de instrumentos e sintetizadores na criação e registro das composições. A seguir são apresentadas, resumidamente, as doze etapas da proposta metodológica.

**2.1 Conhecer o filme e a proposta do diretor.** Antes de iniciar a produção da trilha musical é preciso conversar com o diretor e estar ciente da proposta do filme. A sinopse costuma ser um bom instrumento para o compositor conhecer a história que será contada por meio do audiovisual. Nesse contato inicial o compositor deverá avaliar se a produção será de seu interesse e se poderá assumir o compromisso de realizar a trilha musical.

**2.2 Estabelecer prazos e orçamentos.** Dimensionar custos e prazos é essencial para realizar um planejamento aproximado do trabalho de composição. O diretor deve, com base no cronograma das atividades, informar o prazo para a criação da trilha e o montante que será investido na produção musical. O compositor deverá ter a noção da extensão e a complexidade do trabalho que virá para ter condições de avaliar prazos e recursos que estarão disponíveis para a concepção da trilha. O compositor precisa considerar que dificilmente irá conseguir prever quanto tempo será preciso para compor uma música e quantas versões serão necessárias até que o diretor faça a escolha definitiva.

**2.3 Escolher as referências musicais.** As referências musicais auxiliam a direcionar o processo de composição mantendo o foco no objetivo. Elas podem ser fornecidas pelo diretor e também propostas pelo compositor. Para facilitar a comunicação entre as partes envolvidas no projeto é recomendável que sejam realizadas audições de gravações das

referências musicais. Ao se aproximar da referência escolhida, o compositor deve estar atento para não correr o risco de cometer plágio.

**2.4 Definir o conceito musical do filme, dos personagens e escolher a função da música**. O diretor deve disponibilizar o roteiro e, sempre que possível, o primeiro corte do filme para que o compositor tenha acesso aos detalhes sobre a narrativa e diálogo dos personagens. Ao considerar o roteiro, o compositor irá conhecer particularidades da história que irão auxiliar na definição das escolhas musicais. Por exemplo, com base no roteiro poderá ser definido se a música de uma determinada cena será diegética ou não diegética, se o personagem principal terá sua melodia própria ou se a melodia será composta para representar um coletivo. Nesta etapa, com base nas referências e sugestões do diretor do filme serão feitas as escolhas musicais para conceituar os personagens e a música de abertura, que, geralmente, define o tema central da narrativa. Poderá ser usada uma trilha temporária para exemplificar o tipo de música desejada. Nesta etapa o diretor e o compositor irão propor a instrumentação, o estilo desejado e a identidade sonora da trilha. O compositor deve estar ciente que o filme poderá necessitar de uma ampla variedade de estilos musicais, incluindo aqueles que não são habitualmente praticados ou conhecidos por ele. Segundo Carrasco (1993), o tema de abertura possui três funções que devem ser consideradas pelo compositor: a) dirigir a atenção do espectador para o ponto inicial da narrativa, b) fornecer informações ao público sobre o gênero, estilo e ambientação do filme, c) apresentar o material temático musical que será usado no decorrer do filme. Além do tema de abertura, também é tarefa do compositor definir personagens musicais com motivos característicos e marcantes. Burt (1995) afirma que através do estilo musical o compositor é capaz de fazer uma declaração simbólica sobre o drama e os personagens envolvidos. Os personagens criados a partir de um único arquétipo normalmente facilitam o trabalho do compositor por apresentarem um comportamento previsível, características estereotipadas e baseadas em clichês. Entretanto, a tarefa de compor para personagens criados a partir de vários arquétipos, normalmente demandam um esforço maior, visto que estes personagens serão mais complexos, imprevisíveis e realistas. Nesta etapa também serão definidas as principais funções da música que irão ser usadas nas diversas cenas do filme. Matos (2014, p.47) relaciona e explica as funções da música no cinema com a preocupação de que o compositor possa manipular o material sonoro de maneira que este exerça a função pretendida. Segundo o autor, as funções podem ser divididas em três categorias: físicas, psicológicas e técnicas. As funções físicas são usadas para reforçar o que é visível ao público. São divididas em a) ênfase na ação, b) *mickey mousing*, c) referência

espacial, d) referência cronológica. Na categoria das funções psicológicas o autor explica que a música deve auxiliar a transmitir, revelar, acentuar e, até mesmo, modificar estados psicológicos de sequências do filme. Esta categoria de função da música está subdividida em: a) ambiente psicológico: no qual a música auxilia a criação de um ambiente psicológico contribuindo para a atmosfera geral do filme; b) emoção subliminar: que poderá ser a revelação de sentimentos ocultos de personagens através da música; c) comentário: a música usada para propor uma reflexão, uma visão crítica acerca dos valores da história. Na categoria das funções técnicas estão a continuidade e o contraste. Matos (2014) afirma que um filme é como uma colcha de retalhos e que na fase da montagem estes retalhos são ordenados produzindo momentos de descontinuidade cronológica e espacial. A música é usada nestes casos para auxiliar a fusão entre as cenas amenizando tais problemas de descontinuidade. Já o contraste musical pode ser usado, por exemplo, na mudança de clima para a cena seguinte (Matos, 2014).

**2.5 Definir os pontos e as durações das inserções musicais.** Segundo Huntley e Manvell (1957), a música deverá estar presente no filme quando os demais elementos da narrativa não conseguirem por si só relatar a história proposta no roteiro. A escolha dos momentos em que haverá música no filme dependerá das orientações do diretor e do estilo do filme. Para Gorbman (1987), a música poderá entrar em momentos exatos como ações que ocorrem no filme, eventos sonoros ou alterações emocionais e rítmicas. O *spotting* é um recurso que auxilia o processo de decisão e documentação da produção e deve ser feito pelo diretor e o compositor antes do início da composição musical para determinar os pontos de inserção musical. No *spotting* devem estar especificadas as informações sobre o tempo de início e término da música, durações, referências e outras descrições necessárias. Baptista (2007) comenta que a economia pode ser um parâmetro a ser considerado quando se deseja avaliar a real necessidade de inserir música em determinados trechos do filme. Geralmente, a quantidade de música presente em um filme corresponde a trinta por cento da duração total, mas, segundo Burt (1995), isso pode variar muito, já que a quantidade é determinada pela natureza da história e como ela é apresentada na tela.

**2.6 Buscar o equilíbrio entre a trilha musical, os diálogos e a sonoplastia.** Nos trechos do filme em que a trilha musical é necessária, mas que já estão programados diálogos e efeitos sonoros, o compositor poderá tratar esses três elementos de maneira contrapontística, contribuindo para a independência dos elementos. Baptista (2007) comenta que, de forma

análoga a alguns princípios de composição musical, o diálogo pode ser visto como a voz principal de uma textura contrapontística. Os autores Karling e Wright (1990) explicam as regras para o contraponto entre diálogo e música: a) evitar a coincidência de acentos, b) evitar coincidência de padrões, c) criar curvas melódicas opostas ao diálogo. Além disso os mesmos autores recomendam utilizar texturas musicais lisas por serem menos intrusivas.

**2.7) Definir os ritmos e a continuidade narrativa do filme.** Karlin e Wright (1990) definem o pulso de uma cena como sendo o andamento e as subdivisões do tempo. O tempo pode ser regular ou variável, determinado pelo ritmo dos sons, das imagens, da edição e dos diálogos. De acordo com Baptista (2007), a percepção do pulso de uma cena pode implicar na definição de uma hierarquia entre esses ritmos, de uma resultante de alguns desses ritmos, ou de combinações com níveis de prioridade entre alguns deles. O sentido da narrativa é que irá servir de guia para essa escolha. Carrasco (1995) explica que a música, enquanto linguagem temporal, é útil na manipulação do aspecto psicológico da percepção temporal. "O pulso musical funciona como um relógio e age diretamente sobre a percepção de tempo do ouvinte. Assim, também na linguagem musical existe uma temporalidade relativa, com ela pode-se criar a impressão de que o tempo passa mais vagarosamente ou é acelerado." (Carrasco, 1995, p.94). Segundo o autor, uma grande quantidade de atividade rítmica interfere na percepção temporal criando um sentido de agitação que poderá produzir a ilusão, no público, de que o tempo está passando mais rapidamente. O ritmo poderá estar ou não sincronizado com o fluxo de imagens. Os filmes utilizam pontos de sincronização que podem ser marcados por uma ação brusca, como a cena em que um personagem chuta um balde ou quebra um copo. Para Chion (1995) os pontos de sincronização podem ser entendidos como pontos de verticalidade que contribuem para estruturar o fluxo rítmico, dramático e emocional do filme. Segundo Baptista (2007) um ponto de sincronização pode ser dado também pelo tipo de ênfase: o *zoom* da câmera no rosto de um personagem, a mudança no tom em diálogo e mudanças no corte da edição que incluem mudanças de enquadramento, ambiente e cenas. A sincronia pode ser obtida através de ataques isolados, pequenos fragmentos sonoros e música contínua que acompanha a cena. Diferentes técnicas de sincronização são usadas para sublinhar ações que ocorrem no filme. Para personagens que caem ou sobem podem ser usados glissandos, escalas ascendentes e descendentes que acompanham o movimento. Para acompanhar o caminhar de personagens, um ritmo com *pizzicatos*. Entretanto, o compositor deverá usar tais técnicas com cautela pois já são amplamente associadas aos desenhos animados e empregadas em cenas cômicas. Após a importação do filme para a *DAW*, os

pontos de sincronização são marcados diretamente no *timeline*, de maneira que o compositor consiga determinar os locais exatos de sincronização entre a imagem e a música. Assim, cada ponto de sincronização terá um marcador que servirá também de recurso de navegação no software musical.

A música é usada em filmes para proporcionar a continuidade da narrativa ligando cenas desconexas, minimizando a descontinuidade nos cortes de edição das imagens e preenchendo cenas vazias sem diálogos em certos momentos do filme (Baptista, 2007). Por exemplo, a realização de uma ponte sonora pela antecipação de uma música poderá unir duas cenas. A reiteração e variações de um mesmo *leitmotiv*, no transcurso de um filme, proporciona unidade e continuidade via estruturação temática. Conforme Baptista (2007), além do ritmo, a música também auxilia a estruturar os tempos de uma cena através do fenômeno de espera da cadência. Os movimentos de direcionalidade harmônica podem ser relacionados com a direção da narrativa fílmica. O tempo de resolução de harmonias dissonantes podem ser prolongados, de acordo com a cena, para que depois, no momento de conclusão, haja uma resolução harmônica. Baptista (2007) explica, resumidamente, que a cadência musical auxilia a conduzir o fluxo da cena, possibilitando ao compositor criar direcionamento e expectativa. Por outro lado, o emprego da música serial, induz a uma ausência de direcionamento perceptível. Em geral, quanto maior o grau de tonalismo, mais rígida a estrutura musical será e menos adaptável a se moldar a efeitos sonoros e imagens. Quanto mais forem utilizadas séries para neutralizar o aspecto tonal, mais flexível e adaptável será a música (Baptista, 2007).

**2.8) Preparar o ambiente de composição.** A possibilidade de registro no momento imediato de criação musical utilizando bibliotecas com amostras de instrumentos e a facilidade de sincronização de arquivos de áudio e vídeo transformou o estúdio virtual em um recurso muito usado pelos compositores de trilhas musicais para filme. O ambiente de estúdio virtual para composição deve ser preparado incluindo a criação da grade orquestral com a definição inicial da instrumentação virtual a ser utilizada. Além disso, o arquivo de vídeo do filme deve ser importado para o projeto que está sendo preparado para que possa servir de guia para a composição. Como neste tipo de produção as músicas não serão executadas por intérpretes ao vivo, e sim reproduzidas pelo computador, o uso de partituras fica a critério do compositor. A criação e o registro musical poderá ser feito através de um conjunto de recursos, tais como: editor de partituras, *piano roll*, editor de áudio, biblioteca de amostras digitais e instrumento virtual. O compositor deverá levar em conta a capacidade do

computador e a compatibilidade dos recursos com a *DAW* que está sendo utilizada. Estas escolhas, sempre que possível, devem anteceder o restante do processo criativo. Assim as ideias musicais e a performance em controladores MIDI podem ser registradas buscando a fluência e evitando interrupções desnecessárias, sejam estas por problemas técnicos ou falta de planejamento.

**2.9 Compor e apresentar o *Mockup*.** O *mockup* é a versão da música preparada pelo compositor para que possa ser testada e avaliada pelo diretor e o próprio compositor. Normalmente essa versão ainda não possui a orquestração completa e muitas vezes serve para o compositor registrar as ideias e o diretor acompanhar o processo criativo aprovando ou não determinadas escolhas. Em certas produções o *mockup* já é considerado a trilha final. Isso poderá ocorrer devido a qualidade musical, a qualidade da orquestração virtual, o realismo obtido nas produções em estúdio e a necessidade de produzir uma trilha sonora com baixo custo e prazos reduzidos.

**2.10 Realizar as alterações e composições adicionais.** Com base no *feedback* obtido a partir da apresentação dos *mockups* ao diretor, o compositor poderá realizar alterações no leitmotiv, instrumentação, arranjo, andamento, ritmo e até mesmo estilo. Para isso deverá manter seu ambiente virtual de trabalho organizado e documentado, de maneira que consiga acessar rapidamente as partes musicais que devem ser alteradas. Além disso, talvez precise produzir temas adicionais para as passagens do filme que ainda necessitam de música.

**2.11 Produzir a versão final da trilha musical.** Após realizar todas as alterações e receber a confirmação do diretor de que os *mockups* estão satisfatórios, o compositor irá trabalhar nas versões finais detalhando os arranjos e aprimorando a orquestração das músicas. Dependendo dos prazos e da quantidade de trabalho, poderá ser necessário ampliar a equipe de músicos convidando arranjadores e orquestradores para auxiliar nestas tarefas. Ao final, o compositor irá fazer um *backup* de segurança de todos os projetos e arquivos sonoros. Depois irá fornecer para a equipe de edição as músicas compostas devidamente identificadas e os arquivos de áudio produzidos no computador.

**2.12 Acompanhar as edições do projeto audiovisual.** A etapa de edição do filme costuma ser o momento derradeiro em que a música precisará funcionar em conjunto com os demais elementos da polifonia audiovisual. O compositor poderá acompanhar a

edição para auxiliar os técnicos no controle das dinâmicas, pontos de entrada e saída, *fades* e espacialização sonora. No estúdio de edição o compositor tentará garantir que o seu trabalho seja valorizado, de maneira que a música, quando mixada aos demais elementos sonoros, continue funcionando e contribuindo para a narrativa do filme. Após a finalização da edição do filme será possível conhecer a obra completa e avaliar possíveis alterações. Antes da versão final do filme poderão ser solicitados ajustes na trilha musical.

## 3. Considerações Finais

Esta proposta, resumida de maneira sucinta e direta, apresenta recomendações e conceitos que orientam o processo criativo baseados na literatura sobre o tema e na experiência do autor. O ordenamento das doze etapas apresentadas segue o caminho previsto para o desenvolvimento de um projeto de trilha musical, entretanto, dependendo das necessidades e características da produção, as etapas podem ser reordenadas e revistas pelo compositor. Espera-se que esse artigo possa servir como ponto de partida para os iniciantes interessados na produção digital de trilhas musicais e que colabore com o aprimoramento do conhecimento daqueles que procuram por uma sugestão de metodologia de trabalho.

**Referências:**

BAPTISTA, André. *Funções da Música no Cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Escola de Música da UFMG, 2007.

BURT, George. *The Art of Film Music*, Northeastern, 1995.

CARRASCO, Ney. *Trilha Musical, Música e Articulação Fílmica.* Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 1993.

CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press, 1987

HUNTLEY, John e MANVELL Roger. *Th*e Technique of Film Music. Massachusetts: Focal Press, 1957.

KARLIN, Fred e WRIGHT, Rayburn. *On the Track, A Guide to Contemporary Film Scoring*. Schirmer Books, 1990.

MATOS, Eugênio. *A Arte de Compor Música para o Cinema.* Brasília: SENAC, 2014.