

## Thomas Newman e a Justaposição Temática na Música do Cinema

*José Eugênio de Matos Feitosa*  
*Unicamp – Instituto de Artes*  
Orientador: Prof. Dr. Ney Carrasco  
e-mail: [ematos@solar.com.br](mailto:ematos@solar.com.br)  
web: [www.eugeniomatos.mus.br](http://www.eugeniomatos.mus.br)

### **Sumário:**

Este trabalho aborda um dos recursos mais eficazes no emprego da música como parte da produção áudio-visual, a saber, a justaposição de temas no acompanhamento de seqüências fílmicas. Por sua própria natureza, a produção cinematográfica nasce de maneira fragmentada, sendo um aglomerado de tomadas que devem ser reunidas numa montagem de forma unitária, ou seja, um todo com começo, meio e fim. Neste sentido, o uso de temas é uma das práticas mais eficazes. Assim, foi escolhida uma seqüência específica do filme “Um Sonho de Liberdade” (*The Shawshank Redemption*), a qual exemplifica a justaposição de temas.

**Palavras-Chave:** Música, cinema, composição, tema, justaposição.

## 1. Thomas Newman e a Música do Cinema

### ***O Compositor: Breve Histórico***

Thomas Newman nasceu no Los Angeles, no dia 20 de outubro de 1955, sendo o filho mais jovem de Alfred Newman, renomado compositor e regente que ajudou a formar o perfil da música do cinema Hollywoodiano dos anos trinta e quarenta. Alfred Newman foi um dos fundadores dos estúdios Fox e criador da famosa fanfarra de abertura da Twentieth Century Fox. Além de seu pai, Thomas Newman possui outros familiares cujos nomes estão ligados ao universo musical do cinema. Lionel Newman, seu tio, foi supervisor musical e regente na Twentieth Century Fox, onde trabalhou ao lado de Bernard Herrmann e Jerry Goldsmith. David, irmão, e Randy, primo, são também prolíficos compositores para filmes. Estudou com David Raksin<sup>1</sup> e, mais tarde, obteve seu Masters in Music. Depois da graduação, foi integrante de uma banda de rock - “Os Inocentes” – e do grupo improvisatório “Tóquio 77”. O primeiro envolvimento de Newman com filmes aconteceu na produção de *Reckless* (1984). A maior parte dos primeiros trabalhos de Newman para o cinema foi escrita para instrumentos eletrônicos, embora ele tenha usado instrumentos acústicos ao lado dos sintetizadores. A trilha musical que lhe conferiu reconhecimento como compositor para filmes foi *The Rapture* (1991), onde ele novamente combinou uma orquestra com sons eletrônicos.

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

---

<sup>1</sup> Compositor e arranjador que trabalhou ao lado de Charles Chaplin e em mais de 100 filmes, destacando-se a produção *Laura* (1944) e *Forever Amber* (1947).

### **O Cinema e o Estilo de Thomas Newman**

Thomas Newman deve seu notável sucesso a algumas escolhas que merecem consideração. Em entrevista concedida Daniel Schweiger<sup>2</sup>, ele afirma que prefere trabalhar com grupos menores, porque isso lhe possibilita encontrar “lugares mais interessantes onde a música pode chegar”, já que, empregando uma orquestra com grande número de músicos, “a noção de nuance se torna um esforço de grupo, o que é algo difícil de se alcançar.” Com efeito, aqui se encontram dois traços – intimamente relacionados – que marcam sensivelmente a música deste compositor: inovação e nuance. A inovação, neste caso, se dá em mais de um sentido: em primeiro lugar, a preferência de Newman por grupos orquestrais menores conduz a um resultado sonoro que difere fundamentalmente daquele produzido pela orquestra padrão clássica; em segundo lugar, uma orquestra reduzida pode mais facilmente integrar-se – e Newman demonstra isso – com sons processados eletronicamente, o que aumenta enormemente as suas possibilidades em termos de colorido tímbrico. Estas duas características proporcionam, como o próprio compositor declara, uma grande riqueza em nuances em sua música.

Entre os componentes da instrumentação tradicional, Newman revela uma marcada preferência pelo Oboé, seguido de seu primo mais grave, o Corne Inglês. As cordas e a harpa têm uma presença constante, o que não representa novidade, a não ser no sentido de seu número reduzido, conforme já mencionado. Além destes, os metais e percussões cumprem seu papel tradicional, porém também como importantes elementos na criação de texturas.

Além da orquestra, a música de Newman se assenta, em boa parte, em dois outros recursos sonoros, altamente versáteis: a síntese e processamento eletrônicos. Ao falar sobre seus procedimentos com sintetizadores, que ele prefere chamar simplesmente “eletrônicos”, Newman<sup>3</sup> os considera “horríveis” e “ofensivos”. Em virtude disso, ele os “disfarça” com processamentos vários. Embora o compositor não entre em detalhes a respeito destes processamentos, ao ouvir sua música, é possível identificar alguns deles: reverberação, mudança de frequência (pitch shifting<sup>4</sup>) e, mais raramente, eco.

Sobre a criação temática, em uma entrevista para The Motion Picture Editors Guild Newsletter<sup>5</sup>, Newman revela uma forma pouco convencional de trabalhar:

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

Tal procedimento mostra-se claramente oposto aos métodos acadêmicos de construção musical, que postulam a melodia – e seu tratamento multidimensional, nas formas do contraponto e da harmonia – como o ponto de partida da composição. Esta inversão, entretanto, desloca o foco da criação musical para uma área altamente relevante na produção fílmica, a saber, a textura.

No âmbito harmônico, em uma primeira instância, a música de Newman não apresenta maiores novidades, embora alguns pontos devam ser observados. Sua harmonia é derivada, em boa parte, do modelo romântico, porém ele deixa também, aqui, sua marca pessoal, ao priorizar alguns aspectos que merecem citação:

---

<sup>2</sup> Schweiger, Daniel. Scoring *The Shawshank Redemption* (1994). Disponível em: <http://users.pandora.be/obelisk/tnc/> Acesso em: 15 maio 2006.

<sup>3</sup> Schweiger, Daniel. An Interview with Thomas Newman (1990) – Part 1. Disponível em: <http://users.pandora.be/obelisk/tnc/> Acesso em: 21 abril 2006.

<sup>4</sup> Alteração eletrônica na frequência de um som, muitas vezes em vários semitons, o que acarreta também uma descaracterização do timbre.

<sup>5</sup> Vol. 17, No. 1, jan/fev 1996. Disponível em: <http://users.pandora.be/obelisk/tnc/> Acesso em: 18 maio 2006.

a) Justaposição modal. este procedimento corrobora a ambigüidade psicológica tão importante no drama fílmico. Além das terças maiores e menores, Newman também superpõe sextas maiores e menores;

b) Uso de quintas paralelas, em especial nas partes de piano, porém também nos naipes orquestrais;

c) Encadeamentos deceptivos. Aqui, a técnica de Newman contempla não apenas o modelo V – N, onde N é qualquer grau diferente do primeiro, mas outras relações igualmente deceptivas, onde, por exemplo, não resolve a suspensão de acordes do tipo Vsus4 (dominante com quarta suspensa), entre outras;

d) Valorização de subdominantes em detrimento das dominantes. Este é, provavelmente, o traço mais característico da harmonia de Newman. Nas raras ocasiões em que ele emprega a dominante, como falado no item anterior, ele evita resolvê-la.

Tendo investigado alguns dos aspectos mais relevantes do estilo de Thomas Newman, compreende-se melhor o seu envolvimento com modalidades de produção que propõem um exame mais apurado dos meandros da psique humana, o que se observa em filmes como *Um Sonho de Liberdade*, *Estrada para a Perdição* e *Beleza Americana*.

## 2. Estudo de Caso

### ***Um Sonho de Liberdade (The Shawshank Redemption)***

Baseado no romance "*Rita Hayworth and Shawshank Redemption*" de Stephen King, a estória trata de algo inerente a todos os seres humanos: a busca pela liberdade perdida ou, de outra forma, a luta para mantê-la, quando ameaçada. Todo o drama é narrado a partir das recordações do melhor amigo de Andrew dentro da prisão: Red, representado por Morgan Freeman.

Um alto funcionário de banco, Andrew Dusfrene – (Tim Robbins) é considerado culpado pelo assassinato de sua esposa e do amante. Tendo sido condenado à prisão perpétua, ele é conduzido para à penitenciária de Shawshank. Neste ambiente hostil, administrado por um diretor corrupto e perverso, ele se encontra diante de uma realidade desesperadora. Devido à construção do enredo, a audiência permanece na dúvida sobre sua culpa ou inocência. O filme, portanto, explora a antiga e bem conhecida luta entre o bem e o mal.

### ***Tratamento Musical***

No filme *Um Sonho de Liberdade*, podemos citar dois momentos climáticos que, do ponto de vista musical, possuem estreita relação. O primeiro, a condenação de Andrew, que apresenta o tema **Noite Trágica**:

#### Noite Trágica



O segundo, a fuga de Andrew, que justapõe o tema acima a outros três, os temas **Shawshank**, **Andrew** e **Liberdade**:

### Shawshank

simile

etc...

The musical score for 'Shawshank' is written in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. It consists of four staves. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The word 'simile' is written above the first staff. The fourth staff ends with 'etc...'. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and slurs.

### Andrew

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

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

G A Bm Em G A D G A

Bm<sup>4</sup> Bm D<sup>9</sup> D G Bm Asus<sup>4</sup> A D

The musical score for 'Andrew' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves. Above each staff are guitar chord symbols: D, G, D, G, Bm, D, G, Asus<sup>4</sup>, A; G, A, Bm, Asus<sup>4</sup>, A, D, G; G, A, Bm, Em, G, A, D, G, A; Bm<sup>4</sup>, Bm, D<sup>9</sup>, D, G, Bm, Asus<sup>4</sup>, A, D. The music is primarily composed of quarter notes and eighth notes.

## Liberdade

Lento depois (mais rápido)

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

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

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

Dsus<sup>4</sup> F# C# E A F# C# A F#sus<sup>4</sup> F#

C#m (Andrew) E F# C#

Representando musicalmente a força maléfica da prisão, o tema **Shawshank** emprega uma linha melódica de caráter rude e repetitivo, baseada em um ritmo quaternário. Executado pelas cordas, ele transmite a aspereza e desolação da prisão assim como a natureza autoritária de seu diretor. Já pelo lado de Andrew, sua determinação e vontade são assinaladas pela melodia ascendente, executada por cordas e oboé. O terceiro tema, **Liberdade**, é apresentado aqui pela primeira vez, embora baseado no modelo rítmico de **Shawshank**.

Na seqüência da fuga de Andrew, praticamente toda a estória é condensada: a condenação injusta, a luta entre a esperança e a opressão, a determinação e, por fim, a vitória. Portanto, o compositor realizou uma correspondente amálgama do ponto de vista musical. A cena, que dura pouco mais de quatro minutos, mostra a trajetória – emocional e física – percorrida por Andrew na noite de sua fuga. O tratamento de Newman faz uso das quatro idéias acima.

A seqüência da fuga e sua música são descritos a seguir:

1. Introdução com um pedal em dó sustenido e alguns ruídos eletrônicos;
2. Tema **Noite Trágica**: Andrew é absorvido por intensos desejos de liberdade. Tudo aquilo pelo que ele passou até o momento reforça sua determinação em prosseguir, não importa o que poderia suceder. O tema rememora o início do drama, tanto na mente de Andrew quanto na do espectador;
3. O tema **Shawshank** aparece. Andrew está levando adiante o plano de fuga, embora ele não esteja completamente seguro de seu sucesso. Ele se encontra entre grossas paredes, num estreito vão que abriga grossos canos de esgoto. As notas deste tema permanecem, como a assinalar a força invisível das paredes da prisão a tentar impedir que ele prossiga, enquanto avança no túnel.
4. O tema **Liberdade** aparece sinalizando que, talvez, sua esperança possa, afinal, se concretizar. Considerando-se que sua luta pela liberdade surgiu dentro das paredes de Shawshank, é

compreensível que o tema da prisão sirva como ponto de partida para o tema “Liberdade”, embora trazendo uma harmonia mais ousada – como ousado é o gesto de Andrew – além do modo maior. Efeitos dissonantes eletrônicos insinuam que, para Andrew, o seu futuro ainda permanece indefinido, embora o tema “Liberdade” se imponha gradualmente;

5. Retorna o tema **Shawshank**. O fantasma da prisão continua em sua tentativa de deter Andrew. As dissonâncias geradas por efeitos instrumentais salientam, num mesmo tempo, suas dúvidas sobre o futuro e o extremo desconforto causado pela sujeira que encontra ao longo do trajeto no esgoto;

6. Uma lenta escala ascendente sugere que algo novo deve estar a caminho, enquanto Andrew se aproxima da saída do esgoto;

7. O tema **Liberdade** retorna, agora com um ritmo firme e determinado e executado por metais em fortíssimo, que acompanham o último esforço de Andrew para alcançar a liberdade. Por sete compassos, o acompanhamento harmônico do tema sofre a intrusão de elementos dissonantes (terças menores, sobrepostas a maiores), o que sugere que os sentimentos de Andrew são ainda um pouco ambíguos. Então a harmonia fica “livre” das dissonâncias, apresentando tríades perfeitas como uma resposta para as dúvidas de Andrew. Metais em fortíssimo parecem ordenar um “basta” final a todos os poderes obscuros que oprimiram e perseguiram Andrew por tanto tempo. Vale observar que a última frase dos metais já não possui mais conexões com o tema **Shawshank**, o que ocorria, conforme mencionado, na primeira parte do tema **Liberdade**. Ao invés, a frase final parece confirmar a determinação do personagem pela citação de um trecho do tema **Andrew** as idéias principais do tema de Andrew! Poder-se-ia, ainda, assinalar o uso da cadência final IV-I, a mesma usada para acompanhar o “Amém” (Assim seja) na música sacra.

8. Ao final da seqüência, Andrew, após retirar a camisa, assume uma posição de gratidão, de braços para o alto, enquanto se deixa lavar pelas gotas de chuva que caem sobre ele. Um leve padrão rítmico executado por uma harpa, transmite a serena felicidade e a prazerosa sensação de se sentir banhado por gotas de água pura.

Nesta seqüência, portanto, o compositor justapôs quatro diferentes temas, sumarizando toda a estória a partir de seus pontos cruciais. Assim, **Noite Trágica** retoma o início do drama de Andrew. A inserção de **Shawshank** lembra a situação do protagonista, encarcerado entre os muros da prisão. Em andamento mais lento do que em sua primeira ocorrência no filme, esta entrada ajuda a transmitir a idéia da quietude dentro do presídio: Andrew dá prosseguimento a seu plano, enquanto **Shawshank** está adormecida. A seguir, a alternância entre **Liberdade** e **Shawshank** evidencia a disputa entre duas forças: a determinação de Andrew e as garras da prisão. Por fim, a supremacia de **Liberdade** corrobora o sucesso do protagonista. Esta vitória é, ainda, assinalada pela citação de **Andrew**, na última frase musical da seqüência. Na parte final, a transparência e leveza da harpa e das texturas eletrônicas são um nítido contraste com a música grave com elementos dissonantes da primeira parte.

Conforme mencionado acima, **Liberdade** tem seu ritmo baseado no ritmo de **Shawshank**, o que reforça, pelo lado musical, a coesão do filme.

Todos estes elementos, justapostos de uma maneira engenhosa e harmônica, ajudam a criar um ambiente dramático de grande força psicológica, ao mesmo tempo em que realizam eficazmente seu papel dentro da composição áudio-visual.

## Referências Bibliográficas

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

Schweiger, Daniel. *The Shawshank Redemption* (1994). Disponível em <<http://users.pandora.be/obelisk/tnc/>>. Acessado em 15 de maio de 2006.