



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB
FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FATECS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSORA ORIENTADORA MAÍRA CARVALHO
ÁREA: DIREÇÃO DE ARTE

A trilha sonora na criação de personagem

O fabuloso Destino de Amelie Poulain

Camila Maia da C. Gurgel

20702980

Brasília, Novembro de 2010

Camila Maia da C. Gurgel

A trilha sonora na criação de personagem

O fabuloso Destino de Amelie Poulain

Trabalho apresentado à Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade de Propaganda no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB. Prof . MAÍRA CARVALHO

Brasília, Novembro de 2010

Camila Maia da C. Gurgel.

A trilha sonora na criação de personagem

O fabuloso Destino de Amelie Poulain

Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Banca Examinadora

Maira Carvalho
Orientadora

Prof. Bruno Assunção
Examinador

Prof. Glaucia Magalhães
Examinador

Brasília, Novembro de 2010

Agradecimentos

À Maíra, professora, pelas dicas, pelas respostas, pelos direcionamentos. Pela oportunidade de conhecimento e pela paciência. Pela inspiração.

RESUMO

A trilha sonora exerce diversas funções dentro de uma trama. Com suas variações entre diegética e incidental, perceptível ou não perceptível, ela vem se formando e tomando importância ao longo dos anos, desde o seu surgimento no cinema mudo. É ela, muitas vezes, a responsável pela criação de clima, causa de emoções, criação de atmosfera, identificação do personagem e também, como na obra exemplificada neste trabalho, a criação de personagem. O processo de criação de personagem é basicamente a reunião de elementos reais e significantes para autor em uma única pessoa irreal e todo o processo de exposição desse personagem para identificação com o público, usando elementos como: depoimentos dele ou de outros personagens, ações, aparência, figurino ou a trilha sonora que o acompanha. Na obra analisada neste trabalho, *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*, a trilha sonora exerce uma forte influência no personagem Amélie Poulain, permitindo que a imagem dela e seus sentimentos fiquem claros a visão do espectador. Este trabalho busca então, analisar o trabalho de Yann Tiersen que, entre notas e ritmos variados, agregou a essa personagem um valor que os outros elementos não eram capazes de agregar.

Palavras-chave: Trilha sonora; cinema; criação de personagem; Amélie Poulain.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 A música no cinema	10
2.1 O cinema mudo	11
2.2 A evolução da música no cinema	13
2.3 O som do cinema	17
3 A criação do personagem	23
3.1 A apresentação do personagem	25
4 A apresentação do personagem e a trilha sonora	30
4.1 O fabuloso universo de Amelie Poulain	31
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47

1 INTRODUÇÃO

A interferência sonora está presente no cinema desde o início da história da Sétima Arte em 1895, quando aconteceram as primeiras exibições das produções dos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895 no Grand Café, em Paris. Mesmo quando os filmes eram compostos apenas por imagens (o conhecido cinema mudo) pensavam-se e realizavam-se interferências musicais durante as seções de exibição dos filmes. Portanto, era comum encontrar em todas as grandes salas que reuniam os espectadores para a exibição de um filme, músicos que acompanhavam a trama e impediam que a história se desenrolasse em silêncio. A fala e outros recursos do áudio foram incorporados ao cinema quase três décadas depois de seu surgimento, e foram muito criticados por serem de baixa qualidade.

Neste presente trabalho, encontra-se uma abordagem em torno deste assunto, porém de forma mais específica. A importância da música para o desenvolvimento de emoções, clima, ritmo da trama e, principalmente, sua relevância na criação da personalidade de um personagem e composição do roteiro em alguns trabalhos áudio-visual, trazendo como objeto de pesquisa a trilha sonora do filme, dirigido pelo francês Jean-Pierre Jeuneut com texto de Guillaume Laurant, *Le fabuleux destin d'Amélie e Poulain* (O fabuloso destino de Amélie Poulain), (França, 2001).

O objetivo deste trabalho é ressaltar, por meio do exemplo citado, a importância que a música exerce sobre os sentidos dos espectadores quando expostos a uma produção cinematográfica e como isto contribui para que a imagem de um personagem se forme em seu imaginário. Usada em seu sentido mais abrangente até em terapias e tratamentos de pacientes,

a música é a responsável por boa parte das reações do público perante uma obra cinematográfica, por isso, cabe a sua utilização para a construção de um personagem. Alegria, tristeza, medo, susto, apreensão, emoção, orgulho são apenas alguns dos sentimentos que uma trilha sonora bem escolhida e produzida, consegue passar do personagem para o espectador.

Quando uma trilha sonora está bem adaptada ao filme, ao personagem, à época e ao lugar, ela é capaz de construir, junto à imagem, os conceitos e tramas de determinada obra. Como acontece com a trilha desenvolvida por Yann Tiersen para o longa *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*, onde percebemos essa contribuição da trilha sonora na formação de personagem, mais especificamente, do personagem Amélie Poulain.

Seriam os personagens os mesmos sem a presença da trilha sonora? Qual a real importância da mesma para o envolvimento do espectador com o personagem? Hoje, apenas a imagem, as ações e diálogos são capazes de passar a emoção completa intencionada?

Metodologia

Para chegar ao resultado desejado, foi feita uma análise específica da obra, mas não sem antes obter o embasamento teórico necessário. Por isso, aqui se encontram conceitos, pensamentos e idéias de autores diversos a respeito dos temas abordados, todos pesquisados e retirados de livros, sites da internet, *makingoff* das obras cinematográficas citadas e até outros artigos desenvolvidos sobre temas semelhantes.

No primeiro momento abordou-se a trilha sonora e toda sua extensão. Como ela surgiu, como era feita nos primórdios, como ganhou importância, quais foram os primeiros e grandes

nomes da música na sétima arte, suas segmentações, suas funções específicas e, claro, sua importância na composição e reconhecimento de um personagem.

Em um segundo momento, falou-se do tema personagem. Qual o processo de criação de um personagem, quais critérios devem ser levados em consideração, como fazer o personagem criar vida, como expor o personagem e o fazer ser reconhecido pelo público e exemplos de apresentações.

Com essa bagagem de conteúdo, em um terceiro momento, fez-se a análise passo a passo das cenas do filme e da trilha que as acompanha. Contando um pouco do universo do nosso personagem e fazendo a ligação da exposição de sua personalidade com a música em cena. Tornando visível, aos olhos de quem rever a obra, a relação destes dois elementos.

2 A MÚSICA NO CINEMA

A música, inicialmente, tinha duas vertentes. As que carregavam certa emoção ou buscavam contar uma história (normalmente com busca de inspiração na natureza) e as que simplesmente se criavam por elas mesmas, sem uma função ou intenção de proporcionar a interpretação de uma narrativa a partir dela. Essas se dividiam entre música absoluta e programática. A absoluta era aquela que não tinha suas raízes em referências teatrais ou literárias, diferente da música programática que era totalmente envolvida com o romantismo e com a descrição, mais especificamente, a sinfonia descritiva onde a música busca referências e significações, onde compõe um cenário. O pioneiro nesse estilo de sinfonia descritiva foi o francês Hector Berlioz (1803-1869) que relatou traduzir para notas musicais um sonho romantizado que tivera (SALLES, 2008a).

Foi basicamente a música programática que se fez no cinema. A associação do som com a criação de imagens mentais a partir da narrativa empolgou os profissionais a estimular essa relação entre música e literatura. Como, por muitas vezes, chamou-se Richard Strauss de compositor cinematográfico, basicamente por ele conseguir causar a formação de imagens reais no pensamento das pessoas e conseguir passar com clareza o que vinha sendo narrado em suas sinfonias (SALLES, 2008b). Muitos outros músicos da época seguiram por esse caminho e buscaram incorporar a suas composições sentidos literários.

Ambos os estilos musicais, exercem interferências nos sentidos daqueles que são expostos às composições, apenas com intensidades diferenciadas. Nessa época todos os

compositores apressaram-se em entrar para a indústria musical do cinema e a música, acompanhou o cinema desde suas primeiras exibições.

2.1 O CINEMA MUDO

Ainda quando não se podia contar com toda a tecnologia de áudio, foi criada uma forma de agregar música ao cinema. As seções de exibição das primeiras projeções de um ou dois minutos de duração, contavam com um acompanhamento de um pianista ou, dependendo da importância dada a determinada exibição, encontrava-se ainda uma orquestra completa.

E, ao contrário do que parece, a música não surgiu no cinema somente como uma necessidade artística, para compor a trama ou causar emoções. A música também era usada para evitar que se criasse no ambiente das passagens dos filmes certo silêncio constrangedor das projeções mudas e para esconder os ruídos do projetor. Segundo Lack (1997, p.14): “La musica se desplegaba más por su forma que por su contenido.” (A música de destacava mais pela sua forma que por seu conteúdo).

Então a música, que estava lá mais para ajudar que para contribuir, acabava também prendendo a atenção do público que, muitas vezes, se distraiam em conversas que lhes eram permitidas por aquele silêncio nas salas de exibição. Com a música, criava-se um ambiente que exigia concentração das pessoas na trama. Para tal finalidade, havia também exibições que, além das músicas, vinham acompanhadas de um narrador. Utilizando um megafone ele guiava o público pela trama, descrevendo o que já se podia ver nas imagens, mais uma vez evitando o silêncio e a displicência dos presentes (LACK, 1997a).

O que então se tornou comum foi a composição de partituras para o cinema que acabavam sendo utilizadas em várias películas. Trazendo um total desconexo da trama, para com as emoções retratadas na música. O público, obviamente, percebia essa reciclagem de partituras sendo reproduzidas pelos pianistas em várias seções de várias produções diferentes e começaram a questionar. Como mostra um comentário feito no *Moving Picture World* de três de julho de 1909 trazido no livro, *La Música en el cine*:

Existe en aspecto en el que casi todas las salas de cine de la ciudad de Nueva York son, a nuestro modo de ver, lamentáblemente deficientes. Nos referimos a la música, a la música que acompaña e ilustra o que supone há de casar con las imágenes. Normalmente se dan por suficientes el piano y algunos efectos sonoros. Y que pianos y qué interpretes nos vemos obligados a soportar a veces! Los primeros suelen estar casi siempre desafinados y los segundos, aunque quizá sean capaces de pulsar las teclas con algo similar a la precisión, cuando no la violencia, son incapaces de hacer música. (apud LACK, 1997, p.16)

Charlie Chaplin, inicialmente fez resistência a incorporação da música ao cinema, talvez por não querer depender do senso estético dos pianistas em cada projeção. Mas com o passar do tempo, viu-se que a música já era inseparável do cinema, e Charlie Chaplin, ao sentir a necessidade de uma adequação mais precisa da música à imagem projetada, começou ele mesmo, a compor partituras para acompanhar seus filmes. Presenteando a história do cinema com a balada *Smile* (Máximo, 2004).

Chaplin não entendia muito de música, mas mesmo assim compunha suas músicas baseadas em sua intuição. De 1969 até 1976, juntamente com James Eric, Chaplin compôs músicas originais para seus filmes mudos e depois os relançou.

Já Sergei Eisenstein trabalhava em busca de uma montagem dramática totalmente baseada em teorias e fórmulas. Buscava ligações e nexos em seu trabalho e não utilizava deste mesmo senso livre de criação que Chaplin utilizava. Eisenstein, com toda essa exigência, pedia a grandes compositores para compor as trilhas que acompanhavam seus filmes. Ganhou fama por seus filmes mudos. Sua obra influenciou fortemente os primeiros cineastas.

Foi quando em 1927 surgiu o primeiro sistema de sonorização no cinema chamado *Vitaphone* (Salles, 2008c).

2.2 EVOLUÇÃO DA MÚSICA NO CINEMA

Este aparelho, *Vitaphone*, era capaz de sincronizar o filme a um disco de 33 rotações. Sem dúvida era ainda muito experimental, era uma tentativa do cinema de ganhar sua independência musical e que ainda carregava muitos defeitos. O sistema foi estreado no dia 6 de Agosto de 1926 com o filme *Don Juan*, cuja banda sonora continha apenas músicas e ruídos. A estréia foi um verdadeiro acontecimento social, cujo programa incluía ainda um conjunto de curtas-metragens protagonizados por músicos e comediantes (CHAMBEL, 2002).

O aparelho produzia um chiado visivelmente importuno e ainda corria-se o risco do disco perder a sincronia com o filme, passando a reproduzir momentos da partitura em momentos da trama que não tinham a mesma emoção das notas. Posteriormente, a tecnologia se desenvolveu a procura de solucionar problemas desse sistema que ainda era muito falho. O que levou a indústria do cinema a conhecer o *Movietone*, criado pelo norte-americano Theodore Case. O sistema permitia gravar o som dos filmes diretamente na película, pois até então, na

hora de reproduzir um filme, o projetor tinha que se desdobrar para sincronizar as imagens com discos de 78 rotações por minuto.

No Brasil, o primeiro filme a contar com o dispositivo foi *Alô, Alô, Brasil*, que estreou no Cine Alhambra, no Rio de Janeiro, em 4 de fevereiro de 1935. O musical produzido pela Cinédia contava a história de um radio - maníaco em busca do grande amor. No elenco, estrelas da música como Carmen Miranda, Almirante, Francisco Alves, Ary Barroso e Sílvia Caldas. O cartaz anunciava a novidade: Marchas... samba... folia. Toda cantada em *Movietone* (GALUCCI, 2008).

Com este sistema começou-se a incorporar às projeções elementos climáticos e a partir daí a trilha sonora cria uma diferente importância no desenrolar da trama. Sendo utilizada para criar uma ambientação. Uma grande influência dessa tendência foi sem dúvida a ópera onde a ação está, em sua maioria, subordinada a música.

Muitos músicos ainda ficaram presos ao passado. Não viam no cinema a oportunidade de trabalhar com música da forma como haviam idealizado. Muitos não se orgulhavam de suas composições e as viam mais como um trabalho que a criação de uma arte. Uma composição com alma para eles ainda estava na ópera, nas grandes salas de concertos ou nas regências.

A música não era mais utilizada em seu verdadeiro fundamento e passou a ser considerada apenas ilustrativa. Até que em 1939 surgiu uma produção de Walt Disney que veio para novamente despertar a atenção dos profissionais da área (Salles, 2008d). Um filme que não chegou a fazer muito sucesso como todo. Não despertou, nem movimentou grandes públicos. O filme que revolucionou a narrativa do cinema chama-se *Fantasia* (EUA, 1940) revivendo essa utilidade na música e agregando um papel a ela muito mais significativo ao

ponto das ações e reações dos personagens estarem completamente dependentes da trilha. Como, por exemplo, na cena em que *Mickey* assiste ao movimento das mãos do mago que parece criar uma fumaça encantadora em forma de borboleta e a trilha acompanha este movimento das mãos do mago, atribuindo grandeza e suspense a cena. Foi o primeiro som estereofônico e com a mais alta tecnologia, nunca vista antes pelos profissionais da área, os quais ficaram todos admirados por esta produção. Graças a este filme, a música passou de ilustrativa para essencial nas produções que a seguiriam. Os olhares sobre ela tornaram-se diferentes.

Como ocorreu também com exemplos como *King Kong* (EUA, 1933) com direção de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack e roteiro de James Ashmore Creelman e Ruth Rose, baseado em história de Merian C. Cooper e Edgar Wallace . Os profissionais passaram a apostar na indústria musical dentro do cinema. *King Kong* foi um exemplo da música de Steiner que conseguiu trazer funcionalidade a um filme que, de primeira aparência, não inspira grandes olhares artísticos sobre a criação de uma música. Max Steiner foi considerado o grande mestre da composição musical cinematográfica e não se contentava em criar um tema para cada clima ou cada personagem. Ele ia mais além e, como fez com *King Kong*, era capaz de narrar o que a imagem já estava mostrando através das notas musicais. Segundo David W. Griffith “A música dá o clima para o que seus olhos vêem, guia suas emoções, é a moldura emocional para o que as imagens mostram”, ou seja, a música acompanha paralelamente as situações narradas e gera emoções específicas nos espectadores.

Surgiam então os primeiros grandes nomes das composições musicais direcionadas ao cinema, em sua maioria, europeus. Entre eles estava Max Steiner. Compositor nominado no

mundo do cinema que trabalhou muitos anos como regente da *Broadway* e foi responsável por trilhas sonoras de filmes como: a comédia musical *Peaches* (1923); o faroeste que ganhou o Oscar de melhor filme; o drama médico *Sinfonia dos Seis Milhões* (1932); *Ave do Paraíso* (Bird of Paradise) (1932); e *Zaroff – O Caçador de Vidas* (The Most Dangerous Game) (1932). (Scrivano, 2010).

Os anos 1960 vieram então para trazer outra novidade, a incorporação da música popular aos filmes. Como a trilha sonora criada por Nino Rota, o Rock ao estilo de Elvis bem dançante e envolvente do filme *La Dolce Vita* (Itália, 1960) dirigido por Federico Fellini com roteiro do mesmo em parceria com Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Brunello Rondi.

O uso da música popular para compor trilhas, deixando de lado aquele costume que permeava o mundo da música no cinema, onde era imprescindível o acompanhamento de uma trilha orquestral para narrar à trama, fez com que a trilha sonora caísse no popular. Trouxe-a para próximo do público e criou-se, sem dúvida, uma ligação muito mais forte com seus espectadores que se interessavam pela música, cantavam e guardavam na lembrança.

Já nos anos 1970, segundo Felipe Salles, as canções populares dominaram a indústria do cinema e estouraram musicais como *Hair* (EUA, 1979) com direção de Milos Forman e roteiro de Michael Weller, baseado em peça de Gerome Ragni e James Rado. Tornou-se papel do *Rock n`Roll* narrar as cenas de ação assim como outros estilos tornaram-se responsáveis por narrar outros momentos da trama que antes eram descritos em orquestração. Como, por exemplo, no filme *Exterminador do Futuro 2* (EUA, 1991) com direção de James Cameron e roteiro do mesmo em parceria de William Wisher Jr, a cena em que o exterminador T-800, interpretado por Arnold Schwarzenegger, retira uma escopeta de uma caixa de rosas ao som da

música, composta especialmente para o filme por Axl Rose e Izzy Stradlin, “*You Could be Mine*”.

Músicas populares e sinfônicas juntas estiveram presentes em várias produções dos anos 1970, mas sem dúvida predominava o encanto do público para com a trilha popular. O que fez com que, as trilhas sonoras já sejam criadas visando à indústria musical paralela. A venda de discos com a trilha completa dos filmes é mais uma forma de explorar essa criação.

2.3 O SOM DO CINEMA

Sabemos que o som geral de um filme se divide em três tipos: os ruídos, os diálogos e a música. Via de regra, segundo Mauro Giorgetti (2008), a música vem, hierarquicamente, em plano inferior às outras duas categorias. Como explicar que a música possa exercer tamanha importância na trama?

A trilha sonora tem diferentes funções no decorrer do filme. A começar pela música original, que acompanha até passos, movimentos e reações, trazendo ao óbvio a cena assistida, até chegar às chamadas trilhas regionais, onde usamos músicas típicas para situar o público em determinado país ou região, e as músicas de época para situá-los em determinado período da história.

O autor pode utilizar da trilha, considerada melódica, para acompanhar as lágrimas de um personagem e assim intensificar as emoções dele, no interior de quem o assiste. Pode utilizar de notas extremas, como graves demais ou agudas demais, para criar o suspense de

uma cena de terror. Pode ainda abusar da trilha composta para o violino em cenas que representem vitórias, conquistas ou finais felizes emocionais.

Ela ainda pode ser explorada, ajudando na identificação de um personagem. Uma música que carrega personalidade, particularidades e que se dedica única e exclusivamente a um personagem. Como no clássico *Tubarão*, de Steven Spielberg, baseado no livro de Peter Benchley (EUA,1975), onde a trilha usa de tons graves e de uma redução gradativa de sua frequência para enunciar a chegada do temido personagem principal do filme, o tubarão.

A trilha exerce um papel tão importante em nossa percepção da obra, que até mesmo a sua ausência, pode ser a responsável por se atingir o objetivo intencionado. Segundo Giorgetti (2008) “O silêncio como negação absoluta da música, nas circunstâncias adequadas pode se tornar tão ou mais expressivo e, por vezes, mais dramático que ela própria.”, ou seja, não há necessidade do uso da música para se criar clima e emoção na cena.

O objetivo do som no cinema é reforçar nossas reações emocionais diante das cenas, visto que a música cinematográfica é um fenômeno cultural e se alimenta de nossas idéias sobre o conteúdo sentimental da música. Leonard Meyer em *Emotions and Meaning in Music* (Chicago,1957) afirma que determinados mecanismos musicais se convertem em fórmulas que indicam um ambiente ou um ânimo culturalmente codificado e para quem está familiarizado com eles, os signos podem ser fatores poderosos na hora de condicionar as respostas.

O compositor Henri Colpi, afirma em sua obra *Defense et illustration de la musique dans le film* que:

A música de um filme deve ser funcional ou não existir. É preciso atribuir-lhe uma função. Não é senão nesta função precisa que ela emprestará à imagem

sua potência própria de sugestão [...] O papel essencial da música é acentuar a emoção das imagens, é impressão sonora que reforça a impressão visual. (apud GIORGETTI, 2008)

A trilha é uma das poucas opções que temos para interpretar a obra, já que esta chega ao público, construída e determinada. Pesquisas afirmam que, para aqueles que são leigos aos estudos da música, a música do cinema atinge o hemisfério direito do cérebro, onde processamos imagens, estados sensitivos, ânimo e sensações (LACK, 1997b). Segundo Leonard Rosenman:

La música de cine tiene todos los ingredientes que tiene La música real – contrapunto, orquestación, armonía, conducción de las voces, línea de bajos–, pero carece del ingrediente primario que separa la música de la no-música. Su impulso no proviene de ideas musicales, sino de ideas literarias. (apud LACK 1997, p. 266):

Porém para que possamos ser atingidos pela forma intencional da trilha, necessita-se da narrativa. A música só se faz influente ao decorrer da narrativa. Segundo Wagner, considerado o pai da música fílmica, ela é intensificadora dos sentimentos já latentes na história.

Há várias distinções que podemos fazer da música no cinema, uma delas, citada por Claudia Gorbman em *Unheard Melodies*, (EUA, 1987) divide a música em narrativa, que se entende como parte do mundo narrativo, e música não narrativa, a qual a presença não é explicada no filme.

Outra distinção da trilha sonora é em diegética e incidental. Diegese é um termo de origem grega e se refere à dimensão ficcional de uma narrativa, seja ela cinematográfica ou literária. É ela que representa a verdade da trama, a realidade da própria narrativa, ou seja, mundo da ficção. É o tempo e o espaço que existem dentro da trama e tudo que segue sua

coerência. Por tanto, tudo que acontece dentro da narrativa, tudo que segue o padrão da sua verdade é considerado diegético, inclusive a trilha sonora. E tudo que é extra, que é aquém daquela realidade, chamamos de incidental. Um bom exemplo de trilha sonora diegética, é no filme *Cães de Aluguel* (EUA, 1992), com autoria e direção de Quentin Tarantino, na cena em que o policial é torturado pelo Mister Blonde no galpão, ao som da música colocada pelo próprio torturador, *Stuck in the middle with you*.

E um dos milhares de exemplo de trilha incidental, está no filme *White Chicks* (no Brasil, *As Branqueelas*) (EUA, 2004), dirigido por Keenan Ivory Wayans em que temos a cena onde os policiais fracassados Kevin e Marcus Copeland estão disfarçados das irmãs Brittany e Tiffany Wilson com suas amigas e começa a tocar, no som do carro, o que parece ser a música preferida do grupo: *A Thousand Miles*, de Vanessa Carlton.

Uma terceira distinção que encontramos a respeito da trilha sonora é em relação à opção do diretor de trabalhar com trilha sonora original, gravada ou adaptada. Na primeira, o diretor e os músicos despendem de um trabalho muito maior, porém, muito mais rico, criando cifras originais e especialmente desenvolvidas para determinada trama. Como no 28º filme longa-metragem de animação dos estúdios Disney, lançado em 1989, adaptado do conto homônimo do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen, *The Little Mermaid* (A Pequena Sereia) com direção de Ron Clements e John Musker, que ganhou Oscar de melhor trilha sonora e canção original em 1990 com a música "Under the sea". Ou o filme *Esqueceram de mim* (EUA, 1990) de John Hughes com direção de Chris Columbus, que também foi indicado ao Oscar de melhor trilha sonora original e melhor canção, *Somewhere in My Memory*.

Na trilha sonora gravada, o diretor dispensa o trabalho do compositor e utiliza faixas já produzidas para compor sua trilha. Quentin Tarantino afirma que algumas canções pop foram tão bem utilizadas no cinema que o filme termina por se apropriar da música, assim como ocorre em um de seus filmes, *Pulp Fiction* (EUA, 1994) baseado em história do mesmo e Roger Avary (LACK, 1997c). Essa opção de trilha gravada é muito comum quando, a trama em si, é de caráter popular, como acontece com frequência nas comédias românticas americanas estilo *Pretty Woman* (EUA, 1990) de J.F. Lawton com direção de Garry Marshall, que traz como música tema da personagem de Julia Roberts a canção de Van Halen que leva o mesmo nome do filme.

A utilização da música já existente [...] pode levar a resultados mais ou menos felizes (e é inegável que, por vezes, o diretor os obtêm muito bons conseguindo que a cena ganhe em expressividade e eficácia); por outro lado, é instrutivo observar, [...] nos referimos [...] a necessidades práticas, incluímos aí considerações de ordem econômica, ou seja, o que muitas vezes leva ao emprego da música pronta é a falta de recursos para a produção de música própria. (GIORGETTI, 2008)

Já a trilha sonora adaptada, exige a participação do músico que terá a função de recriar aquela faixa para incorporar o espírito da narrativa. Como no filme *Meu nome não é Johnny* de Mariza Leão e Mauro Lima, baseado em um livro de Guilherme Fiúza, com direção de Mauro Lima e estrelado por Selton Melo no papel do personagem real, João Estrela. Quando João recebe a carta da juíza na prisão, concedendo-o o reduto de Natal e ele sai na companhia dos velhos amigos para rever lugares e pessoas. Entre fatos e lembranças, as cenas são embaladas pela faixa *It's a Long Way*, de Caetano Veloso, porém, relida, em uma versão especial para o filme, por Olivia Bradfiel.

Tanto a trilha adaptada quanto a gravada, são muito utilizadas quando a intenção é conseguir do público uma rápida identificação pessoal com o lugar, personagem, emoção ou clima intencionado. Os estudos indicam que o grau de familiaridade com uma música ou estilo musical afeta diretamente o modo como a escutamos na obra (Lack, 1997d).

Portanto, a trilha sonora com suas infinitas intenções, sua longa trajetória e seus inúmeros exemplos de sucesso, não pode ser separada da concepção do roteiro e do desenrolar de uma trama. Ela é capaz de carregar essa e muitas outras responsabilidades no decorrer de uma narrativa, assim como ajudar na concepção e identificação de um personagem como veremos mais a frente no exemplo de Amelie Poulain.

3 A CRIAÇÃO DE PERSONAGEM

Depois desta viagem através do mundo da trilha sonora, o assunto personagem será estudado através de alguns pontos de vistas a respeito de sua concepção e, principalmente, suas formas de se expor e ser reconhecido em seu íntimo pelo público que aprecia a obra.

A concepção de um personagem não é uma das tarefas mais fáceis na elaboração de um roteiro para o cinema e muito menos para a direção de atuação. É preciso criar, especificar e explicitar uma personalidade. Seja esse personagem: um objeto, uma pessoa ou um elemento qualquer. Se ele exerce uma importância na trama, ele tem de carregar uma informação, carregar detalhes que formem sua imagem perante o público, criar empatia, simpatia ou identificação.

Segundo Syd Field em O Manual do Roteiro: “O personagem é o fundamento essencial de seu roteiro. É o coração, alma e sistema nervoso de sua história. Antes de colocar uma palavra no papel, você tem que conhecer seu personagem” (1995, p. 26). Ele também cita que há alguns pontos de partida para a criação de um personagem. O primeiro deles é conceituar os objetivos dele, o que ele quer e do que ele correrá atrás durante a trama. O segundo, é definir o ponto de vista de seu personagem, pois segundo Field, o que diferencia as pessoas é a forma como cada um vê o mundo. Terceiro ponto é definir que tipo de atitude terá seu personagem: inferior, superior, otimista ou pessimista, entusiasmado ou infeliz. Depois é preciso definir os traços de sua personalidade. O quarto ponto é definir seu comportamento, ou seja,

suas ações. Depois preparar as revelações que o roteirista fará do personagem ao longo da narrativa. E por último, criar identificação do público com esse personagem.

Doc Comparato, em *Da criação ao roteiro* apresenta uma opinião diferente da de Field: “O nascimento do personagem que vai começar a desenvolver o conflito é determinado no próprio instante em que se começa a escrever a sinopse. Pode-se-ia dizer que a sinopse é o reino do personagem” (1998, p. 12). Mais depois chega a afirmar que “não importa a ordem dos fatores, o importante é que o produto final resulte harmonioso, com uma interação personagem-história, indestrutível, como se de uma grande verdade se tratasse”.

Doc Comparato (1998) faz também uma distinção clara entre: protagonista, que seria o núcleo dramático principal, o herói da história; o personagem secundário ou coadjuvante que é aquele ao lado do personagem e que normalmente surge ao longo da trama; e o componente dramático que é definido como elemento explicativo e de conexão.

O personagem nada mais é que a soma de informações de personagens da vida real. Como cita Renata Pallottini em *Dramaturgia: construção do personagem*:

Personagem é a recriação de traços fundamentais de pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios. É na atuação do ator, em seu empenho em imitar algo ou alguém que vemos criar vida o personagem. Ele basicamente surge da imitação, da recriação e da reinvenção, e aos poucos se revela através da concepção de seu caráter e seus pensamentos. (1989, p. 5)

Muitas vezes, teremos o próprio personagem como responsável pelos acontecimentos de uma trama.

Ora, quem conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri,

chora, vence ou morre, é o personagem. O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator (PALLOTTINI, 1989).

O personagem faz parte do imaginário e para construí-lo, o autor precisa coletar informações em seres humanos reais, selecionar os mais distintivos. Como ressalta Anatol Rosenfeld em *A personagem de ficção*, o autor busca acontecimentos, pessoas e personalidades exemplares, tanto no sentido positivo quanto negativo. E é com essas informações que preencherá seu personagem ao modo intencionado, suas qualidades e seus defeitos. Tornando-o assim, real, dentro de sua verdade, obviamente.

É importante também se preocupar com detalhes e valores que se consideram universais (morais, éticos, religiosos, afetivos, políticos) (COMPARATO,1998). Dedicar uma atenção especial a escolha do nome de seu personagem que, ainda segundo Doc Comparato, pode servir para determinar classe social, caráter e tipologia do personagem.

Só então passamos para a composição. Onde serão determinados os fatores físicos (idade, peso, altura, presença e cor do cabelo e da pele), fatores sociais (classe, religião, família, origens, trabalho, cultura) e fatores psicológicos (ambições, anseios, frustrações, sexualidade, perturbações, sensibilidade, percepções) (COMPARATO,1998).

3.1 APRESENTAÇÕES DO PERSONAGEM

Muitas vezes, na literatura, a narrativa se aproxima ao máximo do personagem, se põe em seu lugar, fala por ele ou sente por ele. Tudo isso a fim de transportar o leitor para o universo do personagem e evitar que qualquer emoção ou pensamento que passe pelo personagem, não passe por quem o acompanha.

No cinema a narrativa é de certa forma viciada em outro tipo de acompanhamento do personagem. Como Antônio Cândido cita em *A personagem de ficção* (CANDIDO, 1998a), o narrador, no cinema, acaba se retraindo ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações. Assim, o personagem conta com vários outros elementos para compor sua personalidade e seu papel na trama. Entre esses elementos, muitas vezes, encontramos a trilha sonora como determinante nessa composição ou criação. De acordo com Syd (1995, p. 19):

Primeiro estabeleça o personagem principal. Depois separe os componentes da vida dele/dela em duas categorias básicas: interior e exterior. A vida interior de seu personagem acontece a partir do nascimento até o momento em que o filme começa. É um processo que forma o personagem. A vida exterior de seu personagem acontece desde o momento em que o filme começa até a conclusão da história. É um processo que revela seu personagem.

Nos primórdios, o cinema abominava a narrativa onipresente, e substituía-se essa ferramenta por diálogos, ou seja, o público tinha de buscar, muitas vezes, compreender o personagem e sua complexidade, em suas ações, falas e expressões (CANDIDO, 1998). Em um período posterior, a narrativa marcou presença nas produções. Os diálogos entravam após longas contribuições de um narrador, como ocorre nessa produção de Jean-Pierre Jeuneut.

O personagem de teatro consegue se expressar através de um confidente ou diretamente pelo monólogo. Mas ele afirma que não se devem utilizar apenas destes recursos para se conhecer um personagem, afinal, de acordo com Moisés Massaud (1977, p. 213): “a

personagem ignora um jeito coerente de se fazer conhecer pelo que manifesta de si própria. E ignora-o pela razão simples de que está lançada numa situação caracterizada pela ação concentrada e precipitada, onde as pausas “explicativas” não têm lugar.” Ou seja, não se faz necessária uma explicação a respeito do personagem e suas peculiaridades, pois as ações e o ambiente podem muito bem exercer essa função.

Preocupo-me mais com os personagens do que com o entorno em que eles estão. O que o cerca também pode o determinar, ajuda a entendê-lo e em muitos casos aquilo que o cerca é determinante de quem é o personagem. (PIÑEYRO,2010)

Para contar a história de um personagem o autor precisa estabelecer caminhos e momentos exatos para explicitar as características de seus personagens ao público. Uma obra que traz uma interessante forma de apresentar seus personagens é o musical de Bill Condon, baseado em peça teatral de Maurine Dallas Watkins e com direção de Rob Marshall, *Chicago* (EUA, 2002). Os personagens principais são explicitados aos olhos e ouvidos do público através de uma música composta em sua homenagem. Como temos na apresentação do personagem de Queen Latifa, a carcereira, Mama Morton, da prisão para qual Roxie Hart, interpretada por Renée Zellweger, é levada. No momento de sua primeira aparição, Morton fica tanto na cena de fato como em um grande show onde ela é a grande estrela. A música cantada pela mesma é uma forma genial de fazer-nos entender sobre a personagem, suas intenções, estilo e principalmente caráter. No palco o apresentador anuncia sua entrada e a partir daí acompanhamos sua apresentação ao compasso da música que traz na letra toda a ironia e falta de caráter da personagem. Daí segue uma infinidade de personagens que contam com a

música para ter sua personalidade narrada e conhecida pelos espectadores em poucos minutos.

Porém, os filmes que não fazem parte deste gênero, utilizam de outros instrumentos e caminhos para explicitar seus personagens. Renata Pallottine traz em sua obra, já citada, um simples e explicativo exemplo das pequenas percepções que temos dos personagens perante suas atitudes

Imaginemos, por exemplo, que o operário João tenha conseguido convencer Maria [...] e que os dois estão dançando agarradinhos quando o Dr. José, advertido de alguém, entra no salão e surpreende sua filha querida nos braços de um enfeitado da sorte.

Cena: Maria (assustada): “Nossa, João! Parece que meu pai vem vindo ali.” [...] João (em pânico): “Será Possível?”. Dr. José [...] arranca sua filha dos braços de João e [...] o agride fisicamente. João [...] tem um momento de hesitação. Maria começa a chorar.

Por essa cena [...] fica-se sabendo [...] que o Dr. José é um homem violento, autoritário e, talvez, um pai possessivo. (PALLOTTINI,1989)

Para se expor os pensamentos de um personagem há uma fórmula dramaturgica muito popular que diz: pensar é igual a falar (COMPARATO,1998c). Ele sempre usará a fala para expor seus pensamentos ou, como comumente se faz no cinema Frances, usará a locução em *off*. Outra fórmula citada por Doc Comparato é: sentir igual a atuar (1998, p. 124): Por exemplo: quando ama, beija; quando se irrita, luta; quando está triste, chora.

Existem diferentes formas de se classificar um personagem, cujas o crítico teatral Décio de Almeida Prado conceitua muito bem: “o que a personagem revela sobre si mesma, o que ela faz, e o que os outros dizem a respeito”(1995, p. 88), ou seja é possível identificar a personalidade de um personagem através de declarações do próprio personagem em um

diálogo ou em um monólogo, observando a objetiva narração dos acontecimentos que envolva o tal personagem ou até mesmo o que tem os outros personagens a dizer a respeito dele.

Um exemplo disso é a apresentação, da já mencionada personagem de Queen Latifa, Mama Morton. Antes mesmo de a personagem fazer sua primeira aparição, Roxie é alertada por uma das prisioneiras a respeito do caráter da personagem, deixando a entender que Mama Morton é ótima com as prisioneiras, desde que elas a satisfaçam com dinheiro.

O que pode ocorrer também é uma enganação do público em relação ao personagem, devido à descrição errônea ou pessoal demais que parte de um personagem em relação ao outro. Como ocorre também no filme de Catherine Hardwicke, adaptado do livro de Stephenie Meyer, *Crepúsculo* (EUA, 2008), quando Bella, interpretada por Kristen Steward, está no refeitório do colégio, entre outros amigos, como Jéssica interpretada por Anna Kendrick e Angela interpretada por Christian Serratos. Pela janela, Bela avista os Cullens e, parecendo intrigada, ela pergunta quem são eles, Angela responde e, emendado nessa resposta, Jéssica inicia uma descrição detalhada dos personagens que avistamos na mesa ao lado, contando sua breve história e depois detalhando aspectos da personalidade de cada um. Porém, essa imagem relatada pela personagem de Anna Kendrick, será drasticamente mudada com o decorrer da trama, visto que aquele era o relato de uma personagem que não os conhecia como o público chega a conhecer nas cenas seguintes.

Outro elemento que nos ajuda a identificar e conhecer o personagem é sua caracterização externa. Como o personagem Spike, interpretado por Rhys Ifans, no filme *Um lugar chamado Notting Hill* (EUA, 1999) de Richard Curtis com direção de Roger Mitchell. Spike

tem os cabelos mal cortados, roupas sujas e velhas e uma barba por fazer, refletindo sua personalidade ecêntrica e um pouco fora do normal que se mostra durante o filme.

4 APRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM E A TRILHA SONORA

Como dito anteriormente, um dos elementos principais que conceitua o personagem é a própria ação, o próprio ambiente e universo que este está imerso. E não há como negar que a trilha sonora contribui para a construção deste universo e logo contribui também para a própria construção do personagem.

É fundamental que os personagens do filme tenham consciência de sua própria existência, e a música, por este mesmo processo, passa a existir dentro da trama e se torna parte inseparável do roteiro. Giorgetti (2008)

Nem sempre é conferida à música essa função, normalmente ela mantém-se com o papel de complemento da ação.

Explicuemo-nos em termos práticos: a música assume esta condição, por exemplo, ao evocar alguma situação, circunstância, acontecimento, etc., que interessam diretamente a um ou mais personagens (reais), e neste sentido atua praticamente como testemunha viva, cuja função é despertar ou intensificar lembranças de qualquer natureza (e talvez seja este o emprego mais comum da categoria que aqui discutimos). (GIORGETTI, 2008)

Muitas vezes a trilha aparece, não apenas como auxiliar, mas como responsável pela carga emocional do personagem. Uma expressão ou um silêncio do personagem podem não passar a mensagem e a opção do autor é encarregar a própria trilha sonora de suprir essa necessidade de expressão. E como afirma Giorgetti, nesse caso não restam dúvidas de que a

música comportasse como intérprete do personagem, ou seja, toma-lhe momentaneamente o lugar. Giorgetti também frisa a importância de se saber separar a música-personagem da música restante do filme e estar certo de conferir à música que participa da criação do personagem, a força desejada.

Trabalho este é muito bem executado na obra a ser analisada a seguir. Onde uma personagem, marcante e simples ao mesmo tempo, consegue ser tão bem representada, apresentada e personificada pela trilha sonora que a acompanha. Afinal, de acordo com Comparato: “sem personagem não há drama” (1998, p. 154).

4.1 O FABULOSO UNIVERSO DE AMELIE POULAIN

O *Fabuloso Destino de Amelie Poulain* (2001) teve seu nome baseado em *O Fabuloso Destino de Désirée* (1942) que se encontra em um catálogo de filmes antigos. O filme obteve um sucesso de 1,25 milhões de espectadores em sua primeira semana de exibição. Jean-Pierre Jeuneut, não acreditava que um dia poderia fazer um filme a seu modo, que caísse no gosto popular. A produção encontrou dificuldades de apoio mas ao final foi fechada com UGC e vendida a países estrangeiros pelo valor 45 milhões. Teve cinco indicações ao Oscar incluindo melhor filme estrangeiro e teve sua fotografia toda baseada nas obras do artista brasileiro Juarez Machado, (que explora as cores verde e vermelha e busca sempre um ponto azul para manter o equilíbrio) indicada e contemplada com muitos outros prêmios.

O filme conta a história de Amelie Poulain, interpretada por Audrey Tautou, uma menina que teve uma infância complicada, com a perda da mãe e uma relação fria e distante com o pai.

O filme é a respeito do mundo que Amelie criara para si própria. O romantismo que lança nas coisas banais e sua forma infantil de enxergar o mundo. Amelie vive em Paris, em seu apartamento alugado e trabalha como garçonne em um café. Uma menina amedrontada, solitária e com dificuldades de relacionamento que descobre, ou se auto resigna, uma grande missão. O que ela não sabe é que essa missão é na verdade ajudar a si mesma.

Uma curiosidade sobre a trilha estudada a seguir é que Jeunet, o diretor, veio a conhecer o trabalho do multi-instrumentista Tiersen após ficar admirado com um disco que seu assistente de produção colocou para tocar enquanto andavam de carro. O cineasta comprou os direitos de todos os discos e decidiu conhecer o artista (SCHÄFER, 2002).

A obra de Jean-Pierre Jeuneut, dispõem de uma riqueza de detalhes incontestável, na criação de personagens e, principalmente, em sua forma de fazer com que esse íntimo do personagem seja exposto ao público.

A narração, entrega aos espectadores uma pequena amostra do mundo interno dos personagens, denominado por Syd Field (1995,19), como os acontecimentos ou fatos da vida do personagem antes de começar o filme. O público é apresentado aos personagens um a um, e logo nos primeiro momentos do filme, já é possível conhecer um personagem de uma forma que em outras tramas, levaríamos o filme todo para conhecer.

A descrição é tão detalhada que se aproxima da lista encontrada na folha de rosto de uma peça teatral, onde os atores têm acesso às características do personagem para melhor interpretá-los. Nesse caso, há uma narrativa que nos permite conhecer os detalhes da personalidade dos personagens, o que gostam o que não gostam o que lhes dá prazer, o que lhes irrita e algum fato contribuinte na história deles.

Contradizendo a teoria de Moisés Massaud, que diz serem dispensáveis as pausas explicativas (1977, p. 213), *O Fabuloso Destino de Amelie Poulain*, tornou este um recurso indispensável para a riqueza de detalhes da obra. A pausa explicativa cria um ambiente externo a toda àquela narração. Esse respiro que o roteiro fornece ao público permite explicações claras a respeito dos personagens. Como acontece na primeira cena posterior a apresentação do prólogo, onde se inicia uma descrição detalhada do pai de Amelie Poulain, em uma posição imóvel, olhando para a câmera, o personagem quase que está fora da trama, esperando ser apresentado para que comece a exercer seu papel. Podemos dizer que ele está, neste momento, aparecendo de forma incidental, como citado na referência. A locução relata as características do personagem Raphael Poulain interpretado por Rufus, sem qualquer preocupação por ser objetivo. Durante este relato, temos então a interferência de um *lettering* ao lado da imagem do personagem, que aponta para seus lábios e nos informa: “Lábios contraídos, sinal de falta de coração”(00:03:42). Ou seja, um sinal que o público não perceberia por si só, fica explicitado nos primeiros momentos de uma forma prática.

Para chegar a Amelie Poulain, o filme percorre um caminho desconexo. O público é apresentados aos personagens que não exercem qualquer função na trama, são informados de fatos que não interferem na história, mas que acabam por revelar um pequeno detalhe em comum com nossa personagem.

O longa começa contando fatos aparentemente aleatórios, acontecidos em diferentes lugares, porém, no mesmo exato momento: “3 de setembro de 1973 às 18:28:33”. (00:00:54) Para comprovar sua riqueza de detalhes, a obra começa com um bombardeio de informações.

O primeiro fato, narrado por uma locução distante da trama, é a passagem de “uma mosca californídea, capaz de 14.670 batidas de asas por minuto” pela Rua *Saint Vicent*, em *Montmartre*. No mesmo segundo, num restaurante perto do Moulin-de-la-Galette, o vento faz duas taças dançarem sobre a toalha sem que ninguém note. No quinto andar do número vinte e oito da Rua Trudaine, nono distrito, apresenta-se um personagem chamado Eugène Colère, que acabara de voltar do enterro de seu amigo Émile Maginot e apaga seu telefone da agenda dele com uma tristeza aparente. Na cena seguinte chega-se, finalmente, ao ponto intencionado: Amelie Poulain. Nosso primeiro contato com a personagem é a visualização do espermatozóide de cromossomo X, pertencente ao Sr. Raphael Poulain, pai de Amelie Poulain, no momento da fecundação, “nove meses depois nascia Amelie Poulain”. (00:01:50)

Todo este primeiro momento é embalado pela faixa de Yann Tiersen, *I'y suis jamais allé*, que é instrumentada, entre outros elementos, por um violino e suas notas altas, as quais conseguem nos remeter à grandeza, a vitórias importantes. Porém, a riqueza desta trilha está exatamente nos detalhes. Ela agrega grandeza a fatos medíocres, como, por exemplo, o vôo de uma mosca. E é assim que o filme começa uma história sobre amor e sobre pessoas, dois elementos simples, porém complexos, como a trilha que os acompanha.

A cena seguinte, a apresentação do prólogo, é embalada pela música *Compitine Dum Autre Ete*. Nesse momento visualiza-se Amelie Poulain fisicamente. Ainda uma menina, ela tem a pele branca, os cabelos negros e em um corte reto. Veste um vestido verde e bem simples. Amelie brinca com suas mãos, sua boca e diversos objetos aleatórios. A doçura e a simplicidade que fazem parte da personalidade do personagem e o prazer que ela cultiva pelas pequenas coisas, pelos detalhes da vida, são retratadas nesses primeiros minutos. Amelie nos

pareceria uma criança qualquer, se não fosse a trilha que intenciona uma percepção diferente daquele momento. A trilha nos remete a uma música de caixinha de música onde, nessa analogia, Amelie seria a bailarina. A música tem um tom melancólico que apresenta o lado traumático da infância de Amelie e impede que tudo que o público sinta com essa cena da criança brincando, seja alegria e carisma. Há uma exigência por parte da trilha que o que a personagem sente seja transmitido para quem a assiste, e o filme apresenta muito bem essa pequena amostra do que será o fabuloso destino de Amelie Poulain.

Uma percepção interessante a respeito do roteiro deste longa, é como eles tratam grandes acontecimentos e grandes verdades com simplicidade. São sempre as pequenas coisas que levam aos grandes fatos. É construído um longo caminho de pequenas coisas que resultam em grandes influências nos acontecimentos seguintes e, principalmente, formam a personalidade de Amelie. O próprio Jean-Pierre Jeuneut chega a afirmar que uma de suas motivações para fazer o filme, foi sua paixão pelo acaso. Como retrata com a suposta doença cardíaca de Amelie, que seu pai diagnostica. O que acontece, é que Amelie, “como toda criança, gostaria que seu pai a abraçasse de vez em quando” (00:05:07) e como no consultório, durante o exame feito com o estetoscópio, é o momento em que Amelie mais se aproxima de um contato com seu pai, o seu coração sempre dispara, fazendo com que Raphael Poulain conclua “que ela tem uma anomalia cardíaca” (00:05:20). Este diagnóstico impede que Amelie possa sair de casa para estudar em uma escola comum e conviver com outras crianças, fato que fica implícito em sua personalidade tímida, temerosa e recatada. Este processo, podemos dizer que se encaixa no que Syd Field chamou de terceiro ponto na criação de uma personagem, sua atitude.

Enquanto se assiste a uma das aulas que a própria mãe de Amelie lecionava, e vemos algumas das imaginações do mundo inventado de Amelie, ouvimos a faixa *La Redecourvet*, que tem como base um celofane muito similar aos celofanes de brinquedo. Essa trilha quase infantil, atribui junto às ações seguintes, uma personalidade ingênua e simples a Amelie Poulain. O elemento de partida na construção do personagem Amelie Poulain, mesmo em sua fase adulta é, sem dúvida, a personalidade, pensamentos e comportamentos de uma criança. Essas características podem ser facilmente identificadas pelo corte de cabelo de Amelie, suas roupas, sapatos e a decoração de seu apartamento alugado que, como conceituado no referencial, compõem os elementos externos de identificação do personagem. Daí a importância do desenvolvimento de uma trilha que atribua esse elemento infantil ao personagem Amelie Poulain.

O toque final desta música neste momento do filme é sonorizado pelo pulo de Charlotte, o peixe, melhor amigo de Amelie, que sai do aquário e cai no chão. Amelie desesperada começa a gritar. Em um trabalhado movimento de câmera, a trilha é inexistente (porém expressiva, como explicado nas palavras de Giorgetti na referência) e, tudo que ouvimos são os gemidos da mãe de Amelie, os ruídos exaltados da ferramenta, do aspirador e de todos os outros elementos usados na tentativa de recuperar o peixe, e o grito constante de Amelie, que é responsável por criar no espectador a sensação de agonia e urgência que exige o momento.

Depois desse episódio, a mãe de Amelie decide se livrar do Charlotte e jogá-lo nas águas do canal Saint Martin. No momento em que o aquário é derramado, Amelie está debruçada na ponte observando o peixe, que de baixo d'água, parece olhá-la nos olhos com

uma expressão tristonha. Esta despedida é embalada pela trilha, também tocada toda ao piano, que remete a melancolia que Amelie sentira naquele momento.

Mais a frente, ao som de *Pás Si Simple* acompanha-se os acontecimentos seguintes a morte da mãe de Amelie Poulain. Amelie brinca com seu ursinho no balanço enquanto seu pai, que agora se tornara um pai ainda mais distante, constrói um mausoléu em miniatura para guardar a cinzas de sua esposa no jardim. Essa trilha também leva um tom infantil que nos faz perceber o universo de criança de onde Amelie jamais saíra por completo e, diferente de algumas outras faixas desta obra, não carrega o tom melancólico que se espera de uma pós - tragédia, tornando o fato de pouca importância e focando no sentimento de Amelie que, neste momento, só esperava que o tempo passasse logo para que pudesse sair de casa.

Essa faixa acompanha a trama, até o momento em que visualizamos Amelie, já uma mulher, pela primeira vez no café de Montemartre, Deux Moulins, em que trabalha. A locução anuncia “É 29 de agosto, em 48 horas, o destino de Amelie mudará.” (00:10:00) a trilha então é interrompida por um grande ruído e um turbilhão de imagens aleatórias que profetizam essa mudança. Amelie volta a aparecer no Deux Moulins, seguindo a rotina normalmente.

A trilha volta com *Compitine Dum Autre Ete* quando a locução descreve detalhes da personalidade de Amelie, “cultiva um gosto particular pelos pequenos prazeres. Enfiar a mão bem funda no saco de cereais, quebrar a cobertura do ‘creme brûlée’ com a colher e jogar pedras no Canal Saint Martin.” (00:12:35) Amelie, não somente nesta cena, parece dançar ao som da trilha, andando sempre com passos levemente saltitantes, um sorriso infantil e movimentos precisos. Mais uma contribuição da trilha para a construção de seu personagem.

Essa faixa acompanha a cena mostrando um pouco desta solidão em que Amelie está imersa, e que a faz criar um mundo particular assim como na sua infância. Esse mundo é repleto de pensamentos excêntricos e “perguntas idiotas sobre a cidade à sua volta” (00:13:55), como quantos casais estariam tendo um orgasmo naquele exato instante e outras coisas.

Existe sempre um grande rodeio para se chegar ao assunto de relevância para o nosso personagem. Como na cena seguinte, datada do dia que mudaria a vida de Amelie, em que ela abre um frasco no banheiro enquanto escuta a notícia da morte de Lady Di na televisão. Assustada, ela deixa a tampa do frasco cair e encosta em um falso azulejo no rodapé do banheiro. A pancada descola o azulejo e, Amelie, curiosa, se abaixa para conferir o que há por trás dele. O momento em que Amelie retira um objeto desse buraco é embalado por uma trilha de suspense que, como citado na referência, é composta por notas graves, até que ela abre a caixa encontrada e mais uma vez nossos ouvidos são submetidos à composição *Le Valse DAmelie*, que é mais uma faixa que nos remete a uma caixinha de música. Amelie abre um sorriso e fica extremamente emocionada (característica da peculiar personalidade de nossa personagem) e toda aquela doce e inocente felicidade é exposta pela música. Intrigada, ela começa a vasculhar os objetos de um tesouro que um menino escondera há 40 anos. Com descaso à notícia que nos parecia, no início da cena, importante, Amelie desliga a televisão e concentra-se no seu novo brinquedo.

Deitada na cama, ao som de *Le Valse DAmelie*, Amelie não consegue pregar os olhos, e lhe passa pela cabeça uma idéia grandiosa de mudar vidas, o qual ela pretende iniciar procurando o dono daquela caixinha encontrada atrás do azulejo. A trilha remete a

grandiosidade da alma de Amelie, como citado nas primeiras cenas, torna o personagem, alguém importante e capaz e faz-se acreditar nessa grande missão junto a ela.

Amelie inicia sua procura e o primeiro destino é um suposto endereço. Ela entra na estação do metrô, e ouvimos ao fundo a música *Si Tu N'Etais Pas La* que mais a frente se revela incidental, sendo tocada em uma vitrola, no colo de um cego que pede esmolas nessa mesma estação. Em mais um caminho desconexo para chegar a grandes fatos, Amelie persegue o som e se aproxima do cego, ao som da música que fala de amor e da “felicidade que inebria”, sorri e se inclina para lhe deixar uma moeda. Nesse momento ela avista pela primeira vez Nino Quincampolx, interpretado por Mathieu Kassovitz, que está abaixado próximo a máquina de fotos três por quatro. Amelie muda sua expressão, tirando o sorriso do rosto e observando com atenção as atitudes do rapaz. A trilha ecoa e some aos poucos dando maior destaque a narração da cena.

Si Tu N'Etais Pas La é uma faixa peculiar, pois aparece apenas de forma incidental, porém se prolonga para outras cenas. É uma faixa que não contribui subjetivamente para a construção do universo de Amelie Poulain, mas revela um pouco do gosto musical do personagem, que sorri e visivelmente aprecia a canção. A música permanece em cena enquanto somos apresentados ao Nino e à sua história, e só deixa a cena quando Amelie assustada corre para fugir dos olhares de Nino e chega à casa de seu pai.

Nas cenas de trilha inexistentes, temos na maioria das vezes a técnica dos ruídos exaltados. Os pequenos sons tornam-se grandes à nossa percepção. Buzinas, riscos de canetas e até respirações. Como acontece na cena seguinte a que Amelie Poulain toca no primeiro endereço equívoco atrás do suposto dono da caixinha Dominique Bredoteau

A trilha mais uma vez é *Compitine Dum Autre Ete* e acompanha Amelie em sua primeira visita ao seu vizinho, “o homem de vidro”. Observando as peculiaridades da vida daquele senhor, que lhe ajuda em sua busca por Dominique Bredoteau, ou melhor, Bretodeau. A trilha, que é a responsável por acompanhar os sentimentos e revelações a respeito de nosso personagem, entra a princípio sem um propósito maior, até que o velho lhe mostra uma imagem que ele retrata, em uma tela, uma vez por ano há 20 anos, e lhe revela uma personagem central que para ele é a mais difícil de retratar. Amelie o ajuda a desvendar o porquê daquela dificuldade, e os dois acabam por chegar, discretamente, a uma analogia desta imagem com a personalidade de Amelie: “Ela está no centro e no entanto está fora”, diz o velho, (00:30:07) Amelie tenta contribuir dizendo que talvez a moça na pintura seja diferente dos outros, e o homem de vidro completa “Quando era pequena, não devia brincar muito com outras crianças. Talvez nunca.” (00:30:22) Assim como se passou na história de Amelie Poulain.

A trilha *La Dispute*, agora acompanha a emoção de Dominique ao encontrar sua velha caixa de recordações. E, mais tarde, quando Amelie disfarçadamente, senta-se ao seu lado em um bar e escuta Dominique contar ao garçom a grandiosidade do que acabara de lhe acontecer, a trilha é novamente *Compitine Dum Autre Ete*. Que revela a importância daquelas palavras para a alma do nosso personagem Amelie, atribuindo mais uma vez a bondade da moça a imagem que o público obtém dela.

Ao sair do bar, os passos de Amelie dançam ao som de *L'Autre Valse D'Amelie*, que tocada ao violino, nos permite sentir a harmonia que paira no coração de Amelie e o sentimento de que “tudo é perfeito nesse momento. A suavidade da luz, o perfume no ar, o rumo tranquilo da cidade”.(00:35:04) E o desejo de ajudar toda a humanidade, a toma de repente. As emoções

de Amelie são relatadas por um narrador, porém a trilha por si só seria capaz de nos passar essas informações, por isso, a grande importância dessas composições no nascimento dessa personagem perante os olhos do público.

L'Autre Valse D'Amelie toca até a cena ser cortada para o apartamento de Amelie onde ela prepara seu jantar e cantarola a música *Si Tu N'Etais Pas La*, a mesma que o velho tocava no metrô e que tanto a agradou. Revelando assim, o lado romântico de Amelie e a forma romantizada como ela vê as coisas, assim como o mundo visto dos olhos de uma criança.

Após uma noite dormida na estação do metrô, Amelie reencontra Nino, e entra a música *L'Autre Valse D'Amelie*, que serve para identificar acontecimentos de relevância para Amelie, sempre que algo acontece que seja de grande importância para ela, ou trate diretamente a seu respeito, a música toca.

Depois que Amelie analisa o álbum de fotografias remendadas que Nino deixara cair no caminho, ela volta a aparecer no café. A trilha é *Guilty* e mais uma vez incidental, que presencia o momento em que a Amelie tem mais uma grande ideia de ajudar outros dois personagens.

Mais tarde, Amelie analisa o álbum de fotos deixada em sua cama mais uma vez ao som de *La Valse D'Amelie*, que nos permite imaginar o que passa pela mente de Amelie a respeito daqueles rostos que ela encontrara no álbum. Imaginações e suposições que ela dividira com o homem de vidro algumas cenas atrás e que revelam mais uma vez o imaginário infantil do universo que Amelie criara desde pequena.

A próxima faixa, *La Dispute*, entra quando Amelie sabota detalhes aleatórios da casa do quitandeiro Collignon, para se vingar da forma como ele trata seu assistente, Lucien que tanto agrada Amelie. Nesse momento, a trilha permite agregar a Amelie, a característica de minuciosa

e detalhista. O cuidado e precisão com que Amelie manuseia os objetos faz o público lembrar outras cenas em que ela age dessa mesma forma delicada. O violino parece buscar estar também em silêncio para não atrapalhar o plano de Amelie.

La Redecouvert volta a tocar enquanto Lucien atende os clientes da quitanda. O celofane mais uma vez remete a musica infantil, mais especificamente a travessuras infantis, assim como do feitio de Amelie. Outra faixa que provoca este sentimento é a *A Quai*, que toca na cena em que Lucien leva ao homem de vidro, Sr. Dufayel, uns produtos fazendo umas pequenas mágicas, também com clima infantil e divertido.

L'Autre Valse D'Amelie volta a tocar no momento em que Nino encontra um bilhete de Amelie sugerindo um encontro, e se revela a música tema do sentimento de Nino e Amelie, assim como dito antes, ela serve para identificar coisas importantes para Amelie, fazendo a ligação. Nino torna-se parte importante para ela.

LA Valse Des Vieux Os entra em cena no momento do terceiro encontro de Amelie com Nino em um parque de diversões, onde ele segue pistas que ela monitora de longe para que ele não a veja, em busca de seu álbum, porém, muito mais interessado na moça que o tinha em mãos. A música transmite um espírito alegre que Amelie experimentara poucas vezes na vida. Permite conhecer um pouco dessa mudança interna de Amelie, de uma menina triste e solitária para alguém que tem esperanças. Mais uma vez o feitio de criança é exemplificados nas pistas que ela prepara para Nino, na forma como se vestira para se disfarçar e no detalhe do sorriso que ela dá diretamente para a câmera ao final da cena.

A entrada de Nino no Café de Montemartre, Deux Moulins, é acompanhada mais uma vez por uma das versões de *Valse D'Amilie*, refletindo no público a mesma alegria que Amelie

sentira naquele momento. O alívio por ele ter aparecido e por nenhuma das outras suposições que ela fizera há minutos atrás serem válidas. Amelie fica ofegante e enquanto prepara o café que Nino pedira, a trilha diegética sai de cena para dar lugar a *Guity*, que mais uma vez entra de forma incidental e no mesmo ambiente.

L'Autre Valse D'Amelie volta a tocar enquanto Amelie joga pedras no Canal Saint Martin, pensativa a respeito das palavras de Sr. Raymond Dufayel, que incentivava Amelie a correr atrás desse sentimento. Um momento que revela a aflição de Amelie. Primeiro, pelo lugar escolhido para essa reflexão e, em segundo, pela trilha, responsável por retratar a mudança de espírito de Amelie.

La Valse D'Amelie, em sua versão mais melancólica tocada ao piano, acompanha o momento em que Amelie derrama lágrimas desiludidas, por achar que Nino teria um caso com Gina. Sua imaginação vai longe e faz suposições da vida ao lado de Nino, e só uma versão como essa da valsa, que permitiria a captação dessa decepção de Amelie, a sensação de que tudo fora em vão triste destino de voltar a ser como era.

Porém, minutos mais tarde, Nino bate à sua porta e tudo muda. Depois de um encontro silencioso e pausado, porém repleto de emoção e alívio. Para marcar a contradição, *La Valse D'Amelie* volta a tocar, porém em sua versão mais grandiosa e entusiasmada, quando Amelie está deitada em sua cama ao lado de Nino. A valsa exerce nesse momento o papel de conclusão do destino de Amelie Poulain. Tudo que ela sonhou, planejou, romantizou se concretizara. As cenas vagueiam por todos os outros personagens que foram ajudados ou contemplados pelas ações de Amelie e suas respectivas conclusões.

O filme termina como começou. Datando um momento específico e contando coisas aleatórias que teriam em comum apenas o instante em que acontecem. Enquanto isso Amelie passeia na garupa da moto de Nino. Sorridentes, amorosos e realizados. Amelie é outra pessoa em seu semblante. Perdera até mesmo o tom completamente infantil e introvertido. A trilha, em seu sentido mais amplo, marca o início de uma nova Amelie, o início do destino fabuloso de Amelie Poulain.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trilha prova então, a cada obra, sua importância. É difícil encontrar quem não tenha uma música incorporada a seu repertório musical tirada de uma produção que assistira. A maioria das pessoas se deixa influenciar pelas emoções e funções que a trilha carrega. Consciente ou inconscientemente. E é capazes de perceber e conceituar o que cada tipo de trilha é capaz de exercer sobre o público, mas muitos detalhes desta passam sempre despercebidos.

Detalhes como a ausência da trilha intencionando uma emoção, o uso de ruídos na composição da música e claro, a trilha como componente da composição de um personagem.

Difícil encontrar também, quem não tenha em mente um personagem marcante. Que tenha se identificado com sua personalidade ou sua forma de ver o mundo. E o que acontece muitas vezes, assim como com a trilha sonora, é uma falta de justificativa para aquela relação profunda que chegamos a estabelecer com um personagem específico.

Existem muitos exemplos como o de Amelie, mas essa intenção raramente é captada pelo público. O que se tem é uma grande admiração, por parte da maioria, pela trilha do filme ou pelo personagem, mas sem que se compreenda o real significado da grandeza da obra.

E viajando por estes dois universos (trilha e personagem) é possível fazer uma análise que não se encontra no óbvio. Não se tratando de uma trilha que apenas identifica o personagem em determinada cena, e sim de uma trilha que retrata o personagem durante toda a trama.

A partir desta ligação, fica-se ainda mais próximo daquilo que é atraente em uma obra. E agora essa percepção com certeza, fica clara em *O Fabuloso Destino de Amelie Poulain*.

As músicas que compõe a trilha desta obra de Jean-Pierre Jeunet não seriam tão expressivas sem a presença do personagem Amelie, e nem Amelie teria uma alma tão concreta e externa sem a trilha que a acompanha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÂNDIDO, A. et. al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo, Brasil: Perspectiva S. A, 1998.

CARDOSO, F. **Cem anos de música no cinema**. Brasil, 2004. Disponível em: <www.digestivocultural.com>. Acesso em: 23 set. 2010.

COLPI, H. **Defense ET illustration de La musique dans Le film**, Lyon: Société d'Éditions de recherches ET de Documentation Cinematographiques, 1963.

COMPARATO, D. **Da Criação ao Roteiro**. Rio de Janeiro: Atemídia Rocco, 1998.

CHAMBEL, R. **Vitaphone**. Brasil, 2002. Disponível em: <www.chambel.net>. Acesso em: 20 set. 2010.

EVANS, M. **The music of the movies**. Estados Unidos da América: Hopkinson and Blake, 1975.

FIELD, S. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1982.

GALLUCCI, R. **Romance Sincronizado**: Movietone acaba com ruídos e chiados no cinema. Brasil, 2008. Disponível em: <www.almanaquebrasil.com.br>. Acesso em: 20 set 2010.

GIORGETTI, M. **Da Natureza e Possíveis funções da Música no Cinema**. Brasil, 2008. Disponível em: <www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=117:funcoes-musica-cinema&catid=53:somcinema&Itemid=67>. Acesso em: 28 set. 2010.

GORBMAN, C. **Unheard Melodies**. Indiana: Narrative Film Music, 1987.

LACK, R. **La música en el cine**. Espanha: Cátedras, 1997.

MÁXIMO, J. **A música do cinema volume 1**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MÁXIMO, J. **A música do cinema volume 2**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia: Construção de Personagem**. São Paulo: Editora Ática S. A, 1989.

PIÑEYRO, M. **Diretor de Plata Quemada reflete sobre cinema Argentino**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://cinema.terra.com.br/festivaldoriorio/2010/noticias/0,,O14698071-E116883,00Diretor+de+Plata+Quemada+reflete+sobre+cinema+argentino.html>>. Acesso em: 26 set. 2010.

PRADO, D. **A Personagem de Ficção**. São Paulo, Brasil: Perspectiva S. A, 1998.

ROSENFELD, A. **A Personagem de Ficção**. São Paulo, Brasil: Perspectiva S. A, 1998.

SALLES, F. **A Origem da Trilha Sonora**. Brasil, 2008. Disponível em: <www.mnwmocine.art.br>. Acesso em 22 set. 2010.

SCHÄFER, E. **O fabuloso destino de Amélie Poulain**. Brasil, 2002. Disponível em: <www.cornflakepromises.hpg.com.br/ameliealbum.htm>. Acesso em: 29 set. 2010.

SCRIVANO, F. M. **Em defesa da música no cinema**. Brasil, 2010. Disponível em: <www.scoretrack.net>. Acesso em: 1 out. 2010.

