

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
CENTRO DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

RAFAEL TAUFER

**A MÚSICA DO CINEMA: um estudo com cinco compositores de trilha sonora
para o audiovisual do Rio Grande Do Sul**

CAXIAS DO SUL

2023

RAFAEL TAUFER

**A MÚSICA DO CINEMA: um estudo com cinco compositores de trilha sonora
para o audiovisual do Rio Grande Do Sul**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do grau de Licenciatura em
Música pela Universidade de Caxias do
Sul.

Orientador: Dr. Alexandre Fritzen da
Rocha.

CAXIAS DO SUL

2023

RAFAEL TAUFER

**A MÚSICA DO CINEMA: um estudo com cinco compositores de trilha sonora
para o audiovisual do Rio Grande Do Sul**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção de grau de Licenciado em Música
pela Universidade de Caxias do Sul.

Aprovado em: ___/___/___

Banca Examinadora

Dr. Alexandre Fritzen da Rocha
Universidade de Caxias do Sul – UCS

Dra. Patrícia Pereira Porto
Universidade de Caxias do Sul – UCS

Dedico este trabalho à minha avó materna
e eterna, a *nona* Lili.

AGRADECIMENTOS

A graduação de Licenciatura em Música somente foi possível com o apoio de meus pais Edson e Ieda, que sempre fizeram o possível para me auxiliar nesta jornada. Da mesma forma, o apoio e amor incondicional de minha irmã Sofia, que é incomensurável, sustentou a jornada durante todos esses anos.

A dedicatória feita à minha avó materna, a Dona Adelina, carinhosamente Lili, é uma das principais razões para estar no universo da música, foi quem me presenteou, no meu aniversário de 14 anos de idade, o meu primeiro instrumento, um violão Tonante, que me fez interessar pela guitarra e outros instrumentos, além da própria música em si.

Apesar de uma trajetória muito errática e pouco incisiva, durante a graduação pude iniciar a compreensão da música e, aos poucos, despertar para o campo e descobrir as minhas vocações.

O apoio de meu grande amigo Lucas também foi fundamental, pela amizade, sempre com incentivo e conteúdos precisos, essencial para meu crescimento pessoal, além de conversas incríveis e bons cafés.

O meu grande amigo Maurício e parceiro de projetos musicais que, além de compartilhar e auxiliar no crescimento musical, foi fundamental para o crescimento pessoal, intelectual e emocional.

O meu professor de guitarra Cristian Rigon, que sempre se dedicou para me passar seu conhecimento e me deu a incrível oportunidade de gravar com ele, como guitarrista base, o seu DVD no ano de 2015.

Aos professores da UCS, em especial Windsor, que me ensinou pacientemente a tocar o violão erudito, Fernando Rauber, com quem tive o primeiro contato mais aprofundado com as tecnologias, meu ponto de partida para aprender a manusear as ferramentas digitais.

Em especial, ao meu orientador e professor Alexandre, que sempre ministrou ótimas aulas, me apresentou ao universo das composições de trilhas sonoras e se dedicou a ensinar e orientar a fazer o melhor trabalho possível.

Aos meus colegas de trabalho e amigos Maximiliano, Mariana e Daiane pelo apoio durante a trajetória da graduação.

Por fim, o trabalho não seria possível sem os músicos/compositores Renan Franzen, Maurício Nader, Thiago Pospichil Marques, Átila Viana e Felipe Rota, que gentilmente se dispuseram para as entrevistas, fonte central da pesquisa.

“Música é vida interior, e quem tem vida interior jamais padecerá de solidão.”

Artur da Távola

“De onde viria a música, se os personagens estão num bote salva-vidas em alto mar? [...] Peça ao sr. Hitchcock que me diga de onde vêm as câmeras, que eu lhe direi de onde vem a música.”

Comentários entre Alfred Hitchcock e David Raksin

RESUMO

A pesquisa apresenta um breve relato histórico do cinema e da música original, os principais compositores que surgiram no meio, em especial do cinema estado-unidense e brasileiro, bem como os processos de produção da trilha sonora do cinema, a fim de tecer um paralelo com os cinco compositores/músicos entrevistados. O conteúdo é pertinente para apresentar a realidade desses compositores que residem e/ou residiram no Estado do Rio Grande do Sul, de seus processos de produção, considerando que a bibliografia sobre a história e como trabalham os compositores do cenário gaúcho é praticamente inexistente. O presente trabalho busca identificar quais são os procedimentos de produção realizados por compositores de música para cinema no cenário gaúcho, bem como entrevistar compositores que exercem ou exerciam o seu trabalho no Estado, identificar as nuances e os aspectos colaborativos entre músico e diretores(as) durante o desenvolvimento da música original. A pesquisa também busca elaborar um panorama histórico acerca da evolução da música do cinema no contexto ocidental, identificar o impacto das tecnologias desenvolvidas até a atualidade na produção da música original do cinema. O trabalho utilizou a pesquisa bibliográfica e entrevistas com cinco compositores/músicos gaúchos e/ou que exercem ou exerceram o trabalho no Estado do Rio Grande do Sul, por meio virtual pela ferramenta GoogleMeet. As entrevistas possibilitaram analisar e comparar os processos de produção praticados pelos músicos entrevistados, aos conceitos desses processos descritos na bibliografia da área de trilhas sonoras, podendo constatar semelhanças e diferenças dos processos praticados pelos músicos, cujas entrevistas foram fundamentais para compreender a realidade do trabalho na área das trilhas sonoras no país e na região do Estado do RS, além de fornecerem material inédito à área histórica e no campo dos processos de produção da música original para o cinema e outras mídias audiovisuais em razão do pouco conteúdo encontrado no que concerne à bibliografia do campo estudado.

Palavras-chave: trilha sonora do cinema; música original do cinema; processos de produção da música original; processos de produção do cinema; mídias audiovisuais.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Diorama	16
Figura 2 - <i>Phenakistiscope</i> (Fenacistoscópio)	16
Figura 3 - <i>Phenakistiscope</i> (Fenacistoscópio)	17
Figura 4 - <i>Stroboskope disc</i> (disco do estroboscópio)	17
Figura 5 - <i>Zöetrope</i> (Zootrópio)	18
Figura 6 - <i>Kinetoscope</i> de Thomas Edison	19
Figura 7 - Poster <i>L'Arroseur Arrose/Cinématographe Lumière</i>	20
Figura 8 - Cena de <i>La sorti de usine Lumière à Lyon</i>	21
Figura 9 - Cena de <i>L'arrivée d'um train em gare de la Ciotat</i>	21
Figura 10 - Sumário do Volume 1	25
Figura 11 - Trecho da partitura <i>Festival March</i> do Volume 1	26
Figura 12 - Trecho da partitura <i>Festival March</i> do Volume 1	26
Figura 13 - <i>Vitaphone</i>	29
Figura 14 – Max Steiner.....	32
Figura 15 – E. W. Korngold.....	34
Figura 16 – Pista/Banda sonora.....	36
Figura 17 – Vangelis gravando no <i>Nemo Studios</i> , em Londres	46
Figura 18 – John Williams.....	47
Figura 19 – Hans Zimmer em seu estúdio	48
Figura 20 - Hildur Guðnadóttir <i>on the Details of Composing in Cubase</i>	50
Figura 21 – Antônio Pinto.....	51

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Comparação dos processos de composição entre os entrevistados ..98

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DAW	Estação de trabalho de áudio digital, na sigla em inglês
IMDB	Base de dados de filmes na internet, sigla em inglês
ISRC	Código Padrão Internacional de Gravações, na sigla em inglês
MIDI	Interface Digital para Instrumentos Musicais, na sigla em inglês
UBC	União Brasileira de Compositores
UFPEL	Universidade Federal de Pelotas
UFRGS	Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Sul
UNISINOS	Universidade do Vale dos Sinos

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 BREVE RELATO HISTÓRICO DA MÚSICA NO CINEMA.....	13
2.1 A trilha sonora entre 1930 a 1949 e a Era Dourada do Cinema de Hollywood	31
2.2 A trilha sonora entre os anos de 1950 e 1959.....	38
2.3 A trilha sonora entre os anos de 1960 e 1979.....	41
2.4 A trilha sonora a partir de 1980	45
3 OS PROCESSOS DE PRODUÇÃO E COMPOSIÇÃO DA MÚSICA NO CINEMA	53
3.1 A pré-produção do filme	54
3.2 A produção	55
3.3 A pós-produção	55
3.4 A decupagem	56
3.5 Os <i>cues</i>	56
3.6 O processo de composição da música original	56
4 METODOLOGIA	59
5 ENTREVISTAS COM OS MÚSICOS/COMPOSITORES.....	62
5.1 Entrevista de Renan Franzen.....	63
5.2 Entrevista de Maurício Nader	70
5.3 Entrevista de Thiago Pospichil Marques	76
5.4 Entrevista de Átila Viana	80
5.5 Entrevista de Felipe Rota	85
6 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS.....	91
6.1 Os Processos de composição	92
6.1.1 Renan Fanzen.....	92
6.1.2 Maurício Nader.....	93

6.1.3 Thiago Pospichil Marques	94
6.1.4 Átila Viana	94
6.1.5 Felipe Rota	95
6.2 Comparativo entre os entrevistados.....	96
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS.....	103
ANEXO A – TERMOS DE CONSENTIMENTO DE RENAN FRANZEN.....	109
ANEXO B – TERMO DE CONSENTIMENTO DE MAURÍCIO NADER	110
ANEXO C – TERMO DE CONSENTIMENTO DE ÁTILA VIANA	111
ANEXO D – TERMO DE CONSENTIMENTO DE THIAGO POSPCHILL MARQUES	112
ANEXO E – TERMO DE CONSENTIMENTO DE FELIPE ROTA	113

1 INTRODUÇÃO

A música, além da organização dos sons de forma inteligível, é um fenômeno do intelecto humano que se desenvolve desde as primeiras aglomerações, com diversas funções atribuídas ao princípio da reprodução de sons reconhecíveis por outros membros do grupo para fins de comunicação, acompanhamento ritualístico, manifestação das expressões e emoções, fazendo parte de culturas e sociedades que existiram e que ainda existem, modificando-se com o passar dos tempos, até encontrar fim em si mesma.

O interesse humano pela linguagem musical é intuitivo, a partir do momento que se percebe a possibilidade de reproduzir e manipular sons, e as atribuições dadas à música, com o avanço tecnológico e intelectual durante os séculos, nos permitiu apreciá-la como uma manifestação artística singular e independente de uma função atrelada a outra manifestação artística, a exemplo do teatro grego da antiguidade.

O avanço tecnológico possibilitou com que a humanidade descobrisse formas cada vez mais sofisticadas de reprodução de sons, passando por instrumentos feitos com ossos de animais, a instrumentos de cordas feitos com tripas de animais, tambores feitos com couro animal, instrumentos de madeira, metal, bem como o desenvolvimento da representação gráfica da música e, com a eletrificação das cidades, pode-se dar um salto quantitativo e qualitativo na produção de instrumentos com uso de equipamentos elétricos e finalmente se pode obter uma gravação musical, possibilitando angariar uma gama gigantesca de arquivos sonoros, o que antes era somente possível pela informação passada de geração a geração e pela escrita musical.

Da mesma forma, os avanços tecnológicos permitiram que a humanidade gravasse imagens reais por meio da fotografia e dessas fotografias, foi possível desenvolver a gravação dessas imagens de tal forma que pudessem ser reproduzidas em movimento contínuo, *motion pictures*, dando origem ao que conhecemos por cinema.

A costura entre a música e cinema não levou tempo para ser tecida. Considerando que a realidade da percepção humana se apresenta, entre outros sentidos, pela visão e pela audição, no cinema, a percepção não seria diferente. Embora a fotografia e por sequência, a imagem em movimento, terem sido

contemporâneas à linguagem musical, desde o início das primeiras exposições cinematográficas, a necessidade de associar o movimento ao som esteve presente.

O objetivo da presente pesquisa pretende analisar os processos de produção de cinco compositores/músicos gaúchos e/ou que exercem ou exerceram a profissão no estado do Rio Grande do Sul.

Outrossim, a pesquisa possui caráter qualitativo e exploratório, se baseou na pesquisa bibliográfica dos autores João Máximo, Tony Berchmans, Juliano Oliveira, Ney Carrasco, bem como nas entrevistas realizadas com os músicos/compositores Renan Franzen, Maurício Nader, Thiago Pospichil Marques, Átila Viana e Felipe Rota.

A escolha dos músicos acima nomeados é pertinente em razão de trabalharem com produção e composição para mídias audiovisuais, entre elas o cinema, em razão de estarem próximos à realidade do discente, bem como da produção do cinema gaúcho e nacional. O relato dos músicos foi essencial para entender a realidade do universo do trabalho composicional desse meio, os quais apresentam similitudes e diferenças pessoais na relação de como entendem e executam os processos da música do cinema.

Portanto, se apresenta o seguinte problema sobre o tema escolhido: Como os processos colaborativos entre compositor e diretor de cinema proporcionam uma experiência audiovisual coesa para o filme e quais os processos composicionais mais comuns utilizados entre os compositores entrevistados?

Embora a pesquisa história e dos processos técnicos composicionais terem sido elaborados por pesquisa bibliográfica com base nos trabalhos dos autores João Máximo, Tony Berchmans, Juliano Oliveira, Ney Carrasco, entre outros importantes estudiosos da área, as entrevistas foram fundamentais para relacionar e entender os processos de composição da música no cinema contemporâneo e entender como as demandas do setor se manifestam.

Da mesma forma, em razão da escassa bibliografia acerca de músicos/compositores que nasceram e/ou trabalhando no Estado do Rio Grande do Sul, a presente pesquisa é pertinente para possibilitar o acesso das experiências de vida e na área da produção de trilhas sonoras no Estado.

Cabe mencionar que a influência da história cinematográfica e das trilhas sonoras originais para filme tiveram grande êxito e pioneirismo no cinema de Hollywood. Embora o cinema ter se tornado um sucesso de audiência em todas as partes do mundo, a abordagem dentro desse escopo regional se dá pela importância

das trilhas sonoras produzidas principalmente nos Estados Unidos, que recebeu muitos cidadãos migrantes da Europa, em fuga às Guerras Mundiais.

A pesquisa apresenta no Capítulo 1 um breve relato histórico da música no cinema, a partir das primeiras reproduções cinematográficas e a relação da música com o cinema e as artes audiovisuais capturadas e projetadas e os principais compositores da área, em especial ao meio artístico estado-unidense, europeu e brasileiro.

O Capítulo 2 aborda os aspectos gerais sobre os processos de produção e composição da música no cinema na atualidade e as principais tecnologias utilizadas entre os músicos/compositores.

O Capítulo 3 se dedica a trazer a metodologia utilizada na pesquisa e abordar os critérios e as razões das entrevistas realizadas com cinco músicos/ compositores gaúchos e/ou que residem no Estado, enquanto o Capítulo 4 apresenta as entrevistas de forma descritiva e literal de alguns trechos importantes das falas dos músicos/compositores. Por fim, no Capítulo 5, é auferida a análise do conteúdo extraído das entrevistas, relacionando-se com o conteúdo abordado na pesquisa e no Capítulo 6 são tecidas as considerações finais do presente trabalho.

2 BREVE RELATO HISTÓRICO DA MÚSICA NO CINEMA

A música, como linguagem, é um fenômeno antigo e passou por inúmeros processos que ampliaram a sua compreensão pelas mais diversas sociedades humanas. Assim, Blacking (1995, p. 223), define que:

A “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes conseqüências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana.

Por outro lado, o cinema, como arte e criação humana por imagens em movimento, surgiu a partir do desenvolvimento de tecnologias pesquisadas no final do século XIX.

Antes mesmo do universo cinematográfico existir, a música já estava atrelada a outras linguagens artísticas visuais, como ao teatro, a dança, a área circense, já fazendo parte da realidade das manifestações artísticas visuais.

Nesse sentido, ao longo da história humana, diversas formas de arte foram incorporadas à música, destacando que, a exemplo da Grécia antiga. Candé (1981, p. 70) destaca que na Grécia antiga, a música estava relacionada com os grandes jogos artísticos em Delfos, Esparta e em Atenas.

Oliveira (2017, p. 118-119) menciona que a música é um fenômeno que acompanha as “representações dramáticas desde a tragédia grega, passando pelos pequenos dramas medievais e renascentistas até, enfim, encontrar o ápice de seu potencial expressivo na ópera”.

Por sua vez, Fuchs (2014, p. 156) refere que a epistemologia do afeto musical, que teve início na Grécia antiga, influenciou a “doutrina dos afetos” no período barroco e que, em tradução livre:

[...] é caracterizada pela classificação das estruturas musicais. A representação musical da (poética) de imagens foi particularmente convencionada nas técnicas e práticas composicionais assim como na teoria da ópera e da música programada, esperas musicais que eram amplamente usadas no acompanhamento do filme silencioso. O meio silencioso que oferece conteúdo “concreto” (visual) provoca questões sobre a eficácia da música. A já testada relação entre música e linguagem é substituída por relações entre música e imagem na “arte da ilustração”. Em certo sentido, a música assume as funções retóricas dos cursos mudos dos movimentos.

Já Gorbman (1987, p. 33) refere que a música e a representação dramática caminham unidas há séculos mesmo antes da Grécia Antiga, passando pela idade média e renascimento, até ressurgir no final do século XVIII no popular melodrama francês, sendo que durante o século XIX, uma variedade de entretenimentos foi tradicionalmente acompanhada por música e drama, até o surgimento do “novo meio cinematográfico”.

O avanço tecnológico e novas formas de organização social provocaram um impacto nos interesses do entretenimento e artístico. Nesse sentido, a Revolução Industrial teve papel essencial e contribuiu para o crescimento urbano, em princípio, no continente Europeu, e com o aumento das aglomerações humanas nas grandes cidades, se estabeleceu novas características às sociedades. Considerando os aspectos do desenvolvimento tecnológico dessa época, é que foi possível ampliar a gama de ferramentas e máquinas fundamentais para o surgimento do cinema e, posteriormente, o incremento da música e do áudio nas películas.

Cousins (2020, p. 31) menciona que a fotografia já existia desde o ano de 1827 e as pessoas pintavam há 150 séculos, bem como poetas já escreviam há aproximadamente 50 séculos. Os avanços tecnológicos permitiram que a curiosidade humana desse um passo ainda maior em suas descobertas. Assim, o cinema nasceu, não de uma única ideia e de uma singular personagem na história, mas envolveu episódios e diversas mentes e necessidades que contribuíram para a sua criação.

Nesse sentido, destaca Cousins (2020, p. 31-32) que a invenção do cinema se deu pela soma de ideias de alguns homens:

E eis que, entre eles, alguns homens franceses, britânicos e americanos tomaram a dianteira ao inventar o que o escritor russo Leon Tolstói chamou, apropriadamente, de “a máquina de cliques...como um furacão humano”. Era uma caixa preta pela qual uma fita se movia, registrando o que via. Posteriormente, fazia-se incidir luz através dessa fita e a ação era projetada e repetida em uma parede branca distante, como se não tivesse se passado tempo algum.

(...)

Os corredores eram homens de nomes desconhecidos: Thomas Edison, George Eastman, W.K. L. Dickson, Louis Le Prince, Louis e Auguste Lumière, R. W. Paul, Georges Méliès, Francis Doublier, G.A. Smith, Willinam Friese-Greene e Thomas Ince. Quando um obtinha vantagem, outro ultrapassava, e então um terceiro disparava à frente com uma nova invenção. Eles trabalhavam no promissor Estado de

Nova Jersey, do outro lado do Hudson, em frente a Manhattan; em Lyon no oeste da França; na ensolarada Le Ciotat, no Mediterrâneo; e em Brighton e Leeds, na Inglaterra. Esses locais não eram vistosas capitais urbanas, mas lugares sem *glamour* da classe trabalhadora.

O cinema foi uma criação coletiva e, assim como a música, uma arte que se manifesta por diferentes ideias e culturas, com características singulares das sociedades que habitaram e habitam os continentes.

Da mesma forma, a música e o cinema só existem em razão da manifestação do intelecto humano. Assim, os instrumentos tecnológicos possibilitaram que imagens da vida real fossem captadas, reproduzidas em movimento e somadas aos sons e música, tornando a combinação audiovisual uma produção artística inovadora.

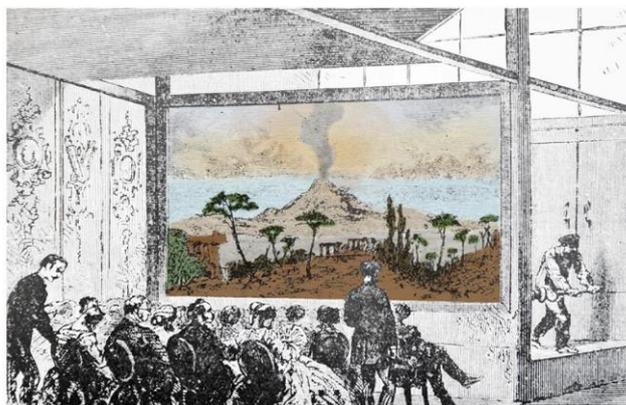
No entanto, o cinema nem sempre foi reproduzido com o acompanhamento sonoro como conhecemos hoje. A possibilidade de assistirmos as imagens em movimento sincronizadas com sons e música só foi possível com o surgimento de novas tecnologias que permitissem a soma desses dois eventos.

Dessarte, o desenvolvimento tecnológico que se manifestou no final do século XIX foi importante para que as imagens pudessem ser colocadas em movimento.

Assim, Sabadin (2018, não paginado) menciona que o francês Louis Jacques Mandé Daguerre¹ (1787-1851) desenvolveu o Diorama, que consistia em uma técnica em que o público permanecia sentado diante de “um cenário formado de partes opacas e translúcidas, e era bombardeado por jogos de luzes. [...] As técnicas da época eram diversas, incluindo desenhos e silhuetas pintados sobre discos rotatórios de vidro, ou múltiplos projetores com luzes alternadas para simular a sensação de movimento”.

¹ Nascido em Corneilles-en-Parisis, Paris, França. Foi o inventor do daguerreótipo, a primeira forma de fotografia moderna, considerado o pai da fotografia. Disponível em < <https://iphotochannel.com.br/louis-daguerre-o-pai-da-fotografia/>>

Figura 1 - Diorama



Fonte: JSTOR Daily (2020).

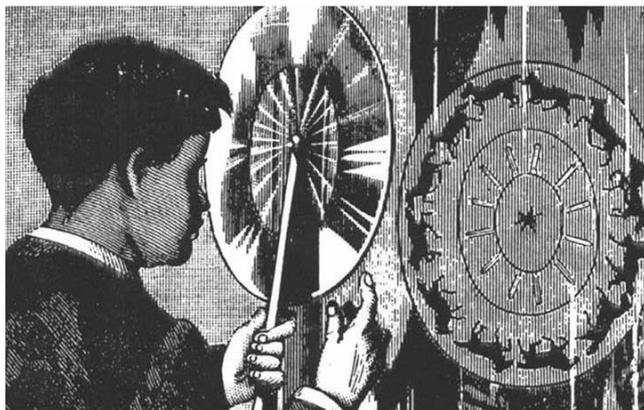
Por sua vez, Wierzbicki (2009, p. 14) relata que desde os anos de 1820, mais precisamente na Inglaterra e na França, houve discussões sobre o fenômeno ótico chamado de “visão persistente”, cujos primeiros artigos científicos sobre o mencionado fenômeno foram publicados no ano de 1829 pelo matemático belga Joseph Antoine Ferdinand Plateau² (1801-1883). Assim, no ano de 1832, Plateau patenteou um dispositivo chamado *Phenakistiscope* que produzia sequência de pequena variedade de imagens que se mostravam como uma única imagem em movimento quando o disco era girado.

Figura 2 - *Phenakistiscope* (Fenacistoscópio)

Fonte: Sande (2011).

² Nascido em Bruxelas, Império Francês (atual Bélgica), foi um matemático belga mais conhecido pelo problema de Plateau em superfícies de área mínima. Disponível em < <https://mathshistory.st-andrews.ac.uk/Biographies/Plateau/> >

Figura 3 - *Phenakistiscope* (Fenacistoscópio)



Fonte: NANQUIM (2017).

No mesmo ano em que Plateau lançou o invento patenteado no mercado francês, em 1834, o matemático Simon Ritter von Stampfer³ (1792-1864) inventou um dispositivo similar chamado *Stroboskope*, enquanto na Inglaterra, William-George Horner⁴ (1786-1837) inventou o *Zöetrope*, que se tratava de um pedaço de metal que podia fixar intercaladamente pedaços de papel com imagens impressas (Wierzbicki 2009, p. 14).

Figura 4 - *Stroboskope disc* (disco do estroboscópio)



Fonte: ResearchGate (2023)

³ Nascido em Windisch-Mattraï, arcebispo de Salzburg, hoje chamado de Matrei in Osttirol, Tyrol, Áustria, foi um matemático mais conhecido por ter inventado o estroboscópio. Disponível em <https://dbpedia.org/page/Simon_von_Stampfer>

⁴ Nascido em Bristol, Gloucestershire, Inglaterra. Foi um matemático conhecido pelo Método Horner, que significa a aproximação contínua de determinar solução para equações algébricas de qualquer grau. Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/William-George-Horner>>

Figura 5 - Zöetrope (Zootrópio)



Fonte: Sande (2011).

Por seu turno, quase que simultaneamente à invenção de Plateau, o Barão de Franz von Uchatius (1811-1881)⁵ idealizou que imagens em movimento poderiam ser visualizadas em uma tela, projetadas em uma série de imagens reproduzidas de forma rápida. Os primeiros experimentos seguiram com o desenvolvimento de uma projeção cuja fonte era a luz de uma única vela acesa, no qual as imagens eram colocadas em um disco translúcido giratório (Wierzbicki 2009, p. 15).

Ademais, Sabadin (2018, não paginado) destacou que o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (Edward James Muggeridge , 1830-1904)⁶, no ano de 1872, aceitou uma aposta lançada pelo governador da Califórnia, Estados Unidos, Leland Stanford, para “provar que um cavalo chegava a tirar de uma vez as quatro patas do chão durante o galope”. Assim, Muybridge realizou uma projeção utilizando vinte e quatro câmeras com disparadores automáticos, em que “duas dúzias de fotos tomadas num curto espaço de tempo e exibidas

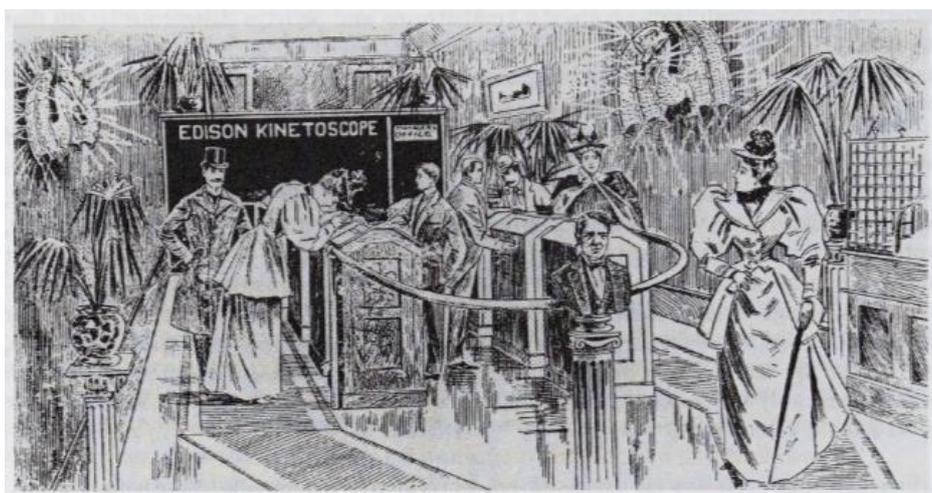
⁵ Nascido em Theresienfeld, Wiener Neustadt-Land Bezirk, Lower Austria (Niederösterreich), Austria. Foi um general de artilharia e inventor austríaco. Disponível em <https://dbpedia.org/page/Franz_von_Uchatius> e <<https://pt.findagrave.com/memorial/9269975/franz-von-uchatius>>

⁶ Nascido em *Kingston upon Thames*, Inglaterra. Foi um importante fotógrafo por seu pioneiro trabalho em estudos movimento e projeção de imagens em movimento. Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge>>

rapidamente em sequência conseguiram uma ilusão de movimento razoavelmente satisfatória”.

Do mesmo modo, Cousins (2020, p. 33-34) menciona que no ano de 1884, o filme de rolo foi inventado pelo industrial George Eastman, da cidade de Nova Yorke, enquanto em Nova Jersey, durante a mesma década, Thomas Edison e W. K. L. Dickson descobriram “um modo de girar uma série de imagens estáticas em uma caixa que dava ilusão de movimento e inventaram o cinetoscópio”.

Figura 6 - *Kinetoscope* de Thomas Edison



Fonte: Wierzbicki (2009).

Outrossim, Louis Le Prince patenteou na década de 1880, na Inglaterra, uma máquina que possibilitou filmar locais diversos. As filmagens feitas eram de curta duração e somente era possível visualizá-las apenas por uma pessoa por vez (Cousins, 2020, p. 24 e 33).

No entanto, a tecnologia até então utilizada apresentava um problema central que ainda não havia sido resolvido pelos engenheiros, inventores e industriais desse ramo: “uma fita de filme não podia mover-se continuamente diante de uma lente aberta da câmera. Ela precisava parar, expor-se por uma fração de segundo, depois avançar e repetir essa ação em *stacatto*” (Cousins, 2020, p. 33).

Os irmãos Lumière, que eram de uma família de fotógrafos e dirigiam uma fábrica de materiais fotográficos em Lyon, França (Carreiro, 2014, 32), adaptaram a tecnologia das máquinas de costura da época e retrabalharam a câmera de Le Prince, produzindo um equipamento chamado cinematógrafo, que possibilitou registrar e projetar imagens (Cousins, 2020, p. 33).

Contudo, Cousins, (2020, p. 33) referiu que outro problema ainda existia: “como assegurar que puxões rápidos não arrebatassem o filme”. Assim, com a tecnologia desenvolvida por Otway e Gray Latham, o eidoloscópio, permitiu que o filme dentro do projetor trabalhasse de forma semelhante a um elástico, enquanto o sistema acelerava e parava continuamente, sem romper.

A par das considerações tecnológicas, o marco da primeira projeção do cinema é atribuído aos irmãos Auguste e Louis Lumière. Na data de 28 de dezembro de 1895, no restaurante chamado Grand Café, na cidade de Paris, França, por intermédio do cinematógrafo, apresentaram, em uma primeira sessão com 33 espectadores, dez curtas-metragens com duração aproximada de um minuto cada, alguns ainda disponíveis para visualização na internet⁷. A sessão durou um pouco mais que 20 minutos, repetindo-se ao longo do dia com outros telespectadores, geralmente formado pelos transeuntes da localidade (CARREIRO, 2014, p. 33).

Figura 7 - Poster *L'Arroseur Arrose/Cinématographe Lumière*



Fonte: Wierzbicki (2009).

⁷ Nascido em Bruxelas, Bélgica. Matemático belga mais conhecido pelo problema de Plateau em superfícies de área mínima < <https://archive.org/details/lumiereaaaventuracomeca18951905>>

Os filmes exibidos na referida sessão que sobreviveram ao tempo são: *L'arrivée d'un train em gare de la Ciotat* e *La sorti de usine Lumière à Lyon* (CARREIRO, 2014, p. 33). A seguir, destaca-se imagens dos referidos curtas-metragens, disponíveis no sítio eletrônico <https://archive.org>:

Figura 8 - Cena de *La sorti de usine Lumière à Lyon*



Fonte: <https://archive.org> (2023).

Figura 9 - Cena de *L'arrivée d'un train em gare de la Ciotat*



Fonte: <https://archive.org> (2023).

A sessão dos curtas-metragens, embora ser uma novidade tecnológica em que imagens em movimento puderam reproduzir cenas reais, os *motion pictures* projetados pelo aparelho desenvolvido pelos irmãos Lumière foram acompanhados pelo silêncio.

Assim, Radicetti (2020, p. 113-114) destacou um curioso e importante relato de um dos telespectadores da primeira sessão, o escritor russo Máximo Gorki⁸ (1868-1936), que considerou “estranhamente silencioso”:

É tudo estranhamente silencioso. Tudo se desenvolve sem que ouçamos o ranger das rodas, o barulho dos passos ou qualquer palavra. Nenhum som, nem uma só nota da sinfonia complexa que acompanha sempre o movimento da multidão. Sem barulho, a folhagem cinzenta é agitada pelo vento e as silhuetas das pessoas condenadas a um perpétuo silêncio. Seus movimentos são plenos de energia vital e tão rápidos que mal são percebidos, mas seus sorrisos nada têm de vibrante. Ver-se-ão seus músculos faciais se contraírem, mas não se ouve seu riso. (COSTA, 2004. Radicetti, 2020, p. 7).

Porém, Carreiro (2014, p. 33) destaca que, acerca da primeira sessão, os irmãos Lumière contrataram um pianista para realizar acompanhamento às projeções e tal fato é pouco citado nos livros de história. Assim, as exposições dos irmãos Lumière seguiram a ser apresentadas com acompanhamento sonoro durante as três décadas seguintes.

Portanto, afirma Carreiro (2014, p. 33-34) que o cinema “nunca foi mudo” razão pela qual os pesquisadores da área da música do cinema utilizam o termo “cinema silencioso” ao atribuir o período de 1895 a 1927, que diferencia do termo “cinema mudo”, pois, segundo relatou Irving Thalberg, um dos primeiros produtores de Hollywood e chefe do estúdio MGM, que:

Nunca houve esse tal cinema mudo. Nós fazíamos o filme, exibíamos numa sala de projeção e saíamos decepcionados. Parecia horrível. Tínhamos grandes esperanças para o filme, dávamos cada gota de suor por ele, e o resultado era sempre o mesmo. Mas então o mostrávamos e um teatro, com uma garota tocando piano, e isso fazia toda a diferença no mundo. Sem a música, não existiria uma indústria de cinema.

Por sua vez, Matos (2014, p. 24) refere que no início, o cinema teria sido mais uma “modalidade de entretenimento no teatro de variedades” e, portanto,

⁸ Pseudônimo de Aleksei Maksimovich Peshkov, nascido em Nijni Novgorod, Rússia. Disponível em <<https://www.seculodiario.com.br/cultura/maximo-gorki-sua-vida-e-sua-obra-literaria-e-teatral>>

a música era utilizada segundo a tradição do teatro de variedades. No cinema, o acompanhamento musical teria sido incorporado de “maneira quase automática”.

Da mesma forma, curioso destacar que, segundo Matos (2014, p. 24) a música teria sido pertinente ao sistema de projeção e do cinema silencioso na medida em que desviada a atenção do público acerca dos ruídos provocados pelos projetores. Ainda, destaca Matos que a música tinha um papel de criar “um ambiente de certa ‘confiança e tranquilidade’ diante das imagens fantasmagóricas que se moviam e, no entanto, não produziam som algum!”.

Em acréscimo, Máximo (2003, p. 10) também destaca que a música no cinema silencioso era entendida por alguns que de fato se tratava de “algo que realmente ajudava a contar uma história, a transmitir emoções”. De outro lado, Máximo curiosamente mencionou a teoria proposta por Hanns Eisler⁹ (1898-1962) de que o cinema silencioso produzia “efeitos fantasmagóricos” na audiência e a música teria sido empregada como “antídoto da imagem”, sendo necessária para eliminar o desconforto de ver imagens em movimento de pessoas reais sem som algum.

Pode-se verificar que a música, na ausência sonora da projeção, ou seja, no cinema silencioso, já se mostrava intuitivamente necessária, tanto para abafar ruídos dos equipamentos de projeção, tanto para aliviar a ausência sonora das imagens em movimento, como para ambientar as sessões a fim de dar maior amparo ao telespectador, trazendo mais riqueza ao que se era visto, já que o cinema, como novidade, mostrava cenas reais, pessoas reais, mas desprovido dos sons inerentes aos movimentos projetados.

Em termos gerais, Kalinak (2010, p. não paginado) refere que a música do cinema é responsável por fazer uma variedade de coisas, não importando se a música é um improviso de acompanhamento, uma música original ou até mesmo uma música popular:

Pode estabelecer configuração, especificando um determinado tempo e lugar; pode moldar um estado de espírito e criar atmosfera; pode chamar a atenção para elementos na tela ou fora dela, assim esclarecer questões de enredo e progressão narrativa; pode reforçar ou prenunciar desenvolvimentos narrativos e contribuem para a maneira como respondemos a eles; pode elucidar as motivações dos personagens e nos ajudar a saber o que eles são pensamento; pode

⁹ Nascido em Leipzig, Alemanha. Disponível em < <https://holocaustmusic.org/resistance-and-exile/hanns-eisler/> > e < https://cultura.uol.com.br/radio/programas/musica-contemporanea/2021/07/04/41_hanns-eisler.html >

contribuir para a criação de emoções, às vezes apenas vagamente percebido nas imagens, tanto para os personagens passarem emoção quanto para o público sentir.

A música do cinema pode unificar uma série de imagens que podem parecer desconexas entre si e confere um ritmo ao desenvolvimento do filme. Enquanto faz tudo isso, a música estimula nossa absorção no filme, distraíndo-nos de sua base tecnológica – sua constituição como uma série de objetos bidimensionais, chamativas, às vezes imagens em preto e branco e às vezes silenciosas. Claro, a música do filme não faz todas essas coisas o tempo todo. Mas a música é tão útil para o filme porque pode fazer muito simultaneamente às imagens.

Contudo, para que toda essa experiência proporcionada pela música do cinema fosse possível, a situação sonora do filme durante o período do cinema silencioso não seria suficiente, pois, como já vimos, era extremamente limitada.

A história da música no cinema se confunde com a história dos compositores, fundamentais para o desenvolvimento como um todo da estética, pensamento e proposição da trilha sonora original. Da mesma forma, a história da música do cinema passa pelo desenvolvimento tecnológico e da resposta das audiências, que são os destinatários finais do cinema.

Nesse sentido, Berchmans (2006, p.101) refere que o acompanhamento musical no cinema silencioso era realizado por músicos e “pequenos conjuntos e orquestras”, que tocavam durante a sessão das projeções e executavam músicas populares, canções folclóricas ou danças de cafés e salões. Destaca Máximo (2003, p. 9-10) que por muitas vezes a música não funcionava, em razão de que as sessões eram submetidas a “pianos desafinados, órgãos quebrados, solistas tocando sem partitura ou com a visão dificultada pela penumbra das salas de projeção”.

Por sua vez, Matos (2014, p. 25) repisa que as sessões eram feitas em lugares ruidosos e que as condições melhoraram a partir do momento em que os empresários do ramo passaram a investir em locais adequados para exibir as imagens cinematográficas.

Embora as exhibições cinematográficas tivessem uma popularidade crescente e com expansão na Europa, Ásia e demais países do globo, em especial nos Estados Unidos, destaca Matos (IBID), que após o ano de 1910, a audiência das sessões passou a cair e os cineastas estavam sem uma saída, pois o cinema silencioso era acompanhado somente pelos instrumentistas que executavam as músicas ao vivo, mesclando improvisado e músicas pré-definidas,

muitas delas compiladas em coletâneas distribuídas por estilos e tal situação, somando-se ao infortúnio dos ruídos, o entretenimento cinematográfico começara a se tornar obsoleto.

Nesse mesmo caminho, cabe destacar o compositor John Stepan Zamecnik¹⁰ (1872-1953) que compôs a maioria das músicas executadas no cinema silencioso nos Estados Unidos e foi o primeiro compositor e diretor musical da companhia *Sam Fox Publishing Company*. No ano de 1913, compôs o *Sam Fox Moving Picture Music Volume 1*, uma das pioneiras coleções de músicas para o cinema silencioso, produzido na sequência mais três volumes.

Figura 10 - Sumário do Volume 1

SAM FOX MOVING PICTURE MUSIC	
<i>By J. S. ZAMECNIK</i>	
VOL. I	PRICE 50 CENTS
CONTENTS	
	Page
Festival March	2
Indian Music	3
Oriental Veil Dance	4
Chinese Music	5
Oriental Music	6
Mexican or Spanish Music	8
Funeral March	9
Death Scene	9
Church Music	10
War Scene	
Part 1 (In Military Camp)	11
Part 2 (Off to the Battle)	12
Part 3 (The Battle)	12 and 13
Cowboy Music	14
Grotesque or Clown Music	15
Mysterioso-Burglar Music	16
Mysterioso-Burglar Music	16
Hurry Music (for struggles)	17
Hurry Music (for duels)	17
Hurry Music	18
Hurry Music (for mob or fire scenes)	19
Storm Scene	20
Sailor Music	21
Fairy Music	21
Plaintive Music	22
Plaintive Music	23

Copyright MCMXIII by Sam Fox Publishing Co., Cleveland, Ohio. (International Copyright Secured)

Published by **Sam Fox**  **Pub. Co. Cleveland, O.**

Fonte: Sam Fox Moving Picture Music (1913).

¹⁰ Nascido em Cleveland, Estados Unidos. Disponível em <<https://www.mont-alto.com/photoplaymusic/zamecnik/Zamecnik.html>>

Figura 11 - Trecho da partitura *Festival March* do Volume 1

FESTIVAL MARCH

J. S. ZAMECNIK.

Maestoso.

f

Fine.

Fonte: Sam Fox Moving Picture Music (1913).

Figura 12 - Trecho da partitura *Festival March* do Volume 1

CHINESE MUSIC

J. S. ZAMECNIK.

Allegro moderato.

f

Sua

mf

Fonte: Sam Fox Moving Picture Music (1913).

Além do destaque composicional de Zamecnik, Berchmans (2006, p. 102-103) também menciona que no período do cinema silencioso, livros de partituras de músicas com trechos de clássicos foram publicados para “facilitar a vida do diretor musical do cinema”, referindo que um dos grandes editores e compositores da época foi o húngaro Ernő Rapée¹¹ (1891-1945), um dos principais músicos pioneiros do cinema silencioso. No entanto, esses livros foram adaptados e evoluíram para compilarem músicas e arranjos de acordo com o

¹¹ Nascido em Budapest, Monarquia Austro-Húngara. Disponível em <<https://nfi.hu/en/film-archive/research-education/hungarica-research/hungarians-in-global-film-production/rapee-erno-1891-1945-1.html>>

“estilo e a sensação que se buscava em determinada cena”. Esses livros eram chamados de *music fake books* (livros de música falsa) e já apresentavam e catalogavam músicas por temas como “horror, humor, caçada, impaciência, alegria, temas de amor, monotonia, etc”.

Apesar do cinema silencioso fazer uso massivo de coletâneas, os primeiros passos para o surgimento da música original foram sendo tomados. Máximo (2003, p. 10) menciona que a primeira composição original para o cinema foi escrita por Camille Saint-Saëns¹² (1835-1921) para o filme chamado *L’assassinat du Duc de Guise*¹³, de 1908, seguido pela composição de Mikhail Ippolitov-Ivanov¹⁴ (1859-1935) para o filme russo *Stenka Razin*¹⁵, também de 1908.

Berchmans (2006, p. 102) destaca que o diretor David Llewelyn Wark Griffith¹⁶ (1875-1948) foi um dos pioneiros em requisitar os serviços dos músicos arranjadores, de forma sistemática, destacando-se sua famosa obra *The Birth of a Nation*¹⁷, de 1915, composto por Joseph Carl Breil¹⁸ (1870-1926).

Assim, D.W. Griffith já nas primeiras décadas do século XX dizia (BARCHMANS, 2006, p.102): “Veja o filme em silêncio e então veja novamente com olhos e ouvidos. A música dita o clima do que os seus olhos veem; ela guia suas emoções; ela é a moldura emocional para os quadros visuais”.

Embora os primeiros compositores para música original do cinema estivessem abrindo espaço para uma importância ainda maior acerca da

¹² Nascido em Paris, França. Disponível em <http://osmc.com.br/informativo/026/noticia_3.html>

¹³ O assassino do Duque de Guise. Dirigido por André Calmettes Charles Le Bargy e roteiro de Henri Lavedan . Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0000637/>>

¹⁴ Nascido em Gatchina, Rússia. Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Mikhail-Ippolitov-Ivanov>>

¹⁵ Direção de Vladimir Romashkov e roteiro de Vasili Goncharov. Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0165497/>>

¹⁶ Nascido em La Grange, Oldham County, Kentucky, Estados Unidos. “D.W. Griffith é conhecido como o pai da montagem cinematográfica. Sua contribuição abrange a variação de planos para criar impacto, incluindo o grande plano geral, o close up, inserts, travelling, montagem paralela e variações de ritmo. de 1908 a 1924, desenvolveu diversas experiências, que influenciaram a produção americana e russa”. Disponível em <<https://pt.findagrave.com/memorial/1744/dw-griffith>> e <<http://www.linguagemdocinema.latec.ufrj.br/quem-e-quem/88-d-w-griffith>>

¹⁷ Em português: O Nascimento de Uma Nação. Dirigido por D.W. Griffith e roteiro de Thomas Dixon Jr.D.W. GriffithFrank E. Woods. Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0004972/>>

¹⁸ Nascido em Pittsburgh, Pensilvânia, Estados Unidos. Disponível em <<https://www.imdb.com/name/nm0106922/>> e <<https://www.allmusic.com/album/birth-of-a-nation-original-soundtrack--mw0000649893?1686014697446>>

necessidade sonora no cinema silencioso, os pesquisadores da área estavam buscando novas tecnologias para possibilitar a sincronização do som à imagem.

A partir dos anos de 1920, diferentes tecnologias que estavam sendo desenvolvidas nos Estados Unidos e na Alemanha competiam para sanar problemas acerca da reprodução da música. Dentre essas tecnologias, destaca Kalinak (2010, não paginado) o *Vitaphone*, nos Estados Unidos, que utilizava a execução do som em um disco, ou pela criação de sistemas de som com impressão ótica feita no próprio filme com a tecnologia *Tri-Ergon*, na Alemanha, e o *Phonofilm* nos Estados Unidos.

O *Vitaphone* era um reproduzidor de discos de 33 1/3 rotações por minuto “gravados em sincronia com um rolo inteiro de filme de aproximadamente 10 minutos” (Berchmans, 2006, p. 104).

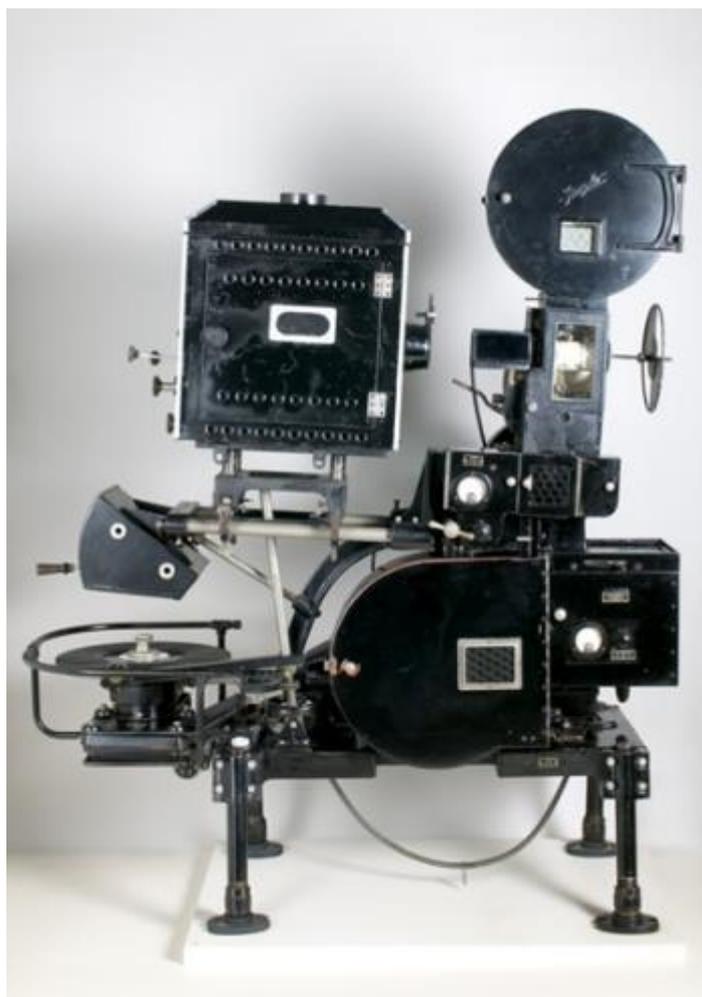
Ademais, Wierbicki (2009, p. 88) menciona que o *Vitaphone* foi uma tecnologia desenvolvida pela empresa *Western Eletronic*, que impressionou os irmãos Warner da, até então, pequena Warner Bros., que no mês de junho de 1925, contratou, por aproximadamente um ano, a tecnologia desenvolvida pela *Western Eletronic* para experimentos e adquiriu uma instalação de produção chamada *Vitaphone*, que posteriormente foi realocada para Manhattan *Opera House 34th* na cidade de Nova York, onde, após quatorze meses, definitivamente assinou um contrato com a *Western Eletronic* para finalmente apresentar ao público a nova tecnologia.

Por sua vez, Máximo (2003, p. 16) ainda destaca que o *Vitaphone* era um aparelho que reproduzia um disco de 40 centímetros de diâmetro, o qual era sincronizado ao filme por meio do motor da vitrola e do projetor conectados que dispensavam os operadores.

Desse modo, em posse dessa tecnologia, em 06 de agosto de 1926, a Warner Bros. realizou a estreia do filme *Don Juan*¹⁹, que se tem como marco, “a primeira trilha sonora oficialmente composta para um filme, totalmente sincronizada, composta por William Axt (1888-1959), David Mendoza (1894-1975) e Edward Bowes (1874-1946) e gravado pela Filarmônica de Nova Iorque (BECHMANS, 2006, p. 104).

¹⁹ Don Juan, 1926. Direção de Alan Crosland e roteiro de Bess Meredyth Walter Anthony Lord Byron. Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0016804/>>

Figura 13 - Vitaphone



Fonte: Museum of the Moving Image (2023).

Ainda no ano de 1926, o compositor Ernö Rapée, já citado, foi responsável pela criação da primeira música original de filme a se tornar famosa e popular ao compor a música *Charmaine* para o filme *What Price Glory?*²⁰, tornando-se um sucesso, independente do êxito do próprio filme (BECHMANS, 2006, p. 104).

Na sequência, no ano de 1927, a Warner Bros. realizou a estreia do filme *The Jazz Singer*, também dirigido por Alan Crosland, inaugurou uma revolução no som. Kalinak (2010, não paginado) destacou que o filme explorou o gênero musical. Matos (2014, p. 25) refere que o filme foi um sucesso e surpreendeu os espectadores pelo fato de que o ator principal e cantor, Al Jolson (1886-1950) cantava as canções *Blue Skies* e *My Mummy*. O uso do som sincronizado foi revolucionário, na medida em que abriu a possibilidade de, além da música,

²⁰ Direção de Raoul Walsh e roteiro de Maxwell AndersonMalcolm Stuart BoylanJames T. O'Donohoe. Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0017540/>>

permitir que a voz dos personagens fosse reproduzida. Assim, no ano de 1927, as primeiras palavras foram reproduzidas durante as projeções. Contudo, cabe referir que a tecnologia de captação ainda era precária, em razão da baixa qualidade dos microfones e as falas erram utilizadas para substituir algumas das legendas (BECHMANS, 2006, p. 105).

De outro lado, cabe mencionar uma curiosidade, pois nem todos estavam entusiasmados com a possibilidade de sincronizar música, sons e voz aos filmes. Nesse contexto, o mestre Charles Chaplin, em um momento inicial, defendia que o cinema “era uma arte fundamentalmente silenciosa, ou melhor, muda, ele só falaria em *The Great Dictator* (1940)” (MÁXIMO, 2003, p. 12).

No entanto, Máximo (2003, p. 20) destaca que o primeiro filme inteiramente falado foi *Lights of New York* (1928), enquanto o filme *Melody of Broadway* (1929) foi o primeiro filme que continha a reprodução sonora da fala, canto e dança, demonstrando que o processo de sincronização sonora era irreversível.

Em paralelo ao desenvolvimento das tecnologias do cinema, que se dividia entre Estados Unidos e alguns países da Europa, no Brasil, Matos (2014, p. 32) destaca que a história da trilha sonora brasileira é pouco documentada. As trilhas sonoras nacionais tinham influência do estilo orquestral “em moda no cinema californiano das décadas de 1940 em diante”. No entanto, cabe destacar Kalinak (2010, não paginado) ao referir que os primeiros filmes indígenas brasileiros, embora somente os respectivos títulos tenham sobrevivido, entre eles *Dança de uma Baiana*²¹ (1899) e *Dança de Capoeira* (1905), representavam a música produzida pelas comunidades afro-brasileiras que, além do samba, também traziam fontes musicais diversas. As informações mais precisas sobre trilhas sonoras e compositores brasileiros surgiram a partir dos anos de 1930, como veremos nos próximos capítulos.

Apesar do impacto da tecnologia apresentada, a sincronização do som e da produção da trilha sonora eram custosos e complexos, pois as cenas eram gravadas simultaneamente com a trilha sonora executada ao vivo pelos músicos e muitas vezes os atores dividiam o cenário com grandes orquestras, o que tornava todo o processo muito delicado (IBID).

²¹ Diretor Afonso Segreto. Documentário, curta-metragem. Disponível em <https://www.kinopoisk.ru/film/830289/?utm_referrer=www.google.com>

Nesse contexto, Carrasco (1993, p. 31) refere que:

A inexistência de recursos de pós-produção sonora, tais como o sistema de pistas sonoras, a regravação, a dublagem e a mixagem, não permitia uma manipulação sofisticada da pista de som. Sendo assim, não havia o que hoje conhecemos por edição sonora.

Diálogos, música e sons naturalistas (ruídos), tinham que ser realizados ao vivo durante a filmagem. Se, como foi dito por Max Steiner, o som de um contrabaixo era suficiente para saturar a pista de som, ruídos mais intensos, tais como os tiros, por exemplo, tinham que ser forjados, pois era absolutamente impossível gravá-los a partir da fonte sonora real.

Porém, os desenvolvimentos tecnológicos avançaram e ao mesmo tempo surgiram proeminentes compositores de trilhas sonoras originais para o cinema, os quais foram tão ou mais importantes que as próprias ferramentas desenvolvidas para a reprodução síncrona entre som e imagem, conforme será abordado a seguir nos próximos capítulos.

2.1 A trilha sonora entre 1930 a 1949 e a Era Dourada do Cinema de Hollywood

A década de 1930 foi permeada por filmes com o som sincronizado pelo *Vitaphone*, no entanto, foi uma década em que o pioneiro compositor austríaco Max Steiner (1888-1971) surgiu para o mundo das trilhas sonoras originais.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) tiveram um grande impacto nas correntes migratórias da população europeia aos Estados Unidos, trazendo prolíficos músicos ao território estadunidense, transformando o rumo das composições das trilhas sonoras originais para o cinema.

Assim, não diferente desse contexto, Max Steiner desembarcou na cidade de Nova York no ano de 1914 e chegou no ano de 1929 à Hollywood (Máximo, 2003, p. 20). Após a sua primeira trilha original para o filme *Cimarron* no ano de 1931 e ter trabalhado por diversos filmes no ano de 1932, Max Steiner compôs um marco da música original para o filme *King Kong* de 1933, pois apresentou “características especiais que fizeram parte da evolução da música do cinema” (BACHMANS, 2006, p. 36).

Máximo (2003, p. 23) destacou que os produtores do estúdio RKO, que estava à beira da falência, providenciou o suporte para que Max Steiner tivesse como compor (o melhor que pudesse) a trilha sonora do filme.

Diante desse cenário, o filme foi um grande sucesso, não só pelas inéditas técnicas visuais para época, mas porque Max Steiner compôs uma trilha sonora que conduziu e enriqueceu a narrativa do filme, de modo que conseguiu humanizar o gigante gorila (MÁXIMO, 2006, p. 23-24).

Já Bechmans (2006, p. 36) destaca que a música original composta por Max Steiner para o filme *King Kong* foi gravada por uma orquestra de aproximadamente 45 músicos, o qual compôs frases que atenderam com pontualidade “os movimentos e ações dos personagens”, situação inédita até então, o que significou um marco da música para o cinema em razão de que Steiner “estabeleceu padrões e técnicas de composição que iriam ser seguidas ao longo de toda a era dourada do cinema” – era dourada se tem pelo período de 1933 a 1950. Fato curioso em relação a esse marco da música original para o cinema, o impacto foi tanto que no ano de 1934 foi criada a categoria na premiação Oscar de Melhor Trilha Sonora Original e Melhor Canção.

Figura 14 – Max Steiner



Fonte: Wierzbicki (2009)

Max Steiner também foi pioneiro no uso de técnicas apuradas da ópera, trabalhando com habilidade a narrativa de *leitmotiv*²², ou o que pode ser relacionado ao motivo musical atrelado a uma personagem específica, aplicou soluções criativas para sincronizar a música às cenas, além de usar a técnica conhecida por *mickeymousing*²³, que consistia em utilizava a música para acentuar os movimentos das personagens, assim como nos desenhos animados, em que os instrumentos musicais imitam “quedas, caretas, trombadas, perseguições, pancadaria”, além de fazer uso intensivo de *ostinatos*²⁴ (CARREIRO, 2014, p. 54 e MÁXIMO, 2003, p. 24).

Dentre os trabalhos de Max Steiner, além do já mencionado *King Kong*, se destacam as produções dos filmes *The Informer* (1935), *Gone with the Wind* (1939) *Casablanca* (1942) e *A Summer Place* (1959).

A Era Dourada do cinema de Hollywood então iniciava-se com o impacto gerado pela música original composta por Steiner, em que a música se tornou um elemento crucial na narrativa dos filmes.

Importante mencionar que os compositores pioneiros nas composições de música original para o cinema eram, em sua maioria, maestros de origem europeia, com formação musical erudita e com influência dos compositores da era romântica como Richard Wagner (1813-1883), Johannes Brahms (1833-1897), Gustav Mahler (1860-1911), Johann Strauss (1825-1899), Modest Petróvitch Mússorgsky (1839-1881) e Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813-1901), cujas composições possuem uma característica operística, trazendo melodias marcantes, movimentos de orquestras grandiosos, e

22 Frase melódica ou tema associado, em uma obra dramática (especialmente na ópera), a determinada ideia, pessoa, objeto ou situação, e que acompanha cada reaparição destes. (Utilizado inicialmente em óperas do compositor alemão Richard Wagner, que lhe conferiu importância fundamental como recurso de desenvolvimento musical e de alusão dramática.). Dicionário Michaelis. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/leitmotiv>>.

23 Essa é uma forma exagerada de ênfase na ação em que a música acentua praticamente todos os movimentos e gestos dos personagens. Tem essa função a maioria das trilhas musicais dos desenhos animados. MATOS, 2014, p. 55.

24 Do italiano *ostinato*, que significa “obstinado”, é uma frase ou motivo que se repete continuamente ao longo de uma composição musical. Em frases musicais, “recorrente frequentemente, repetido”, do italiano *ostinato* “obstinado, persistente,” do latim *obstinatus* “resoluto, determinado, inflexível, teimoso”, particípio passado de *obstinare* “persistir”. Disponível em <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ostinato>> e <<https://www.etymonline.com/pt/word/ostinato>>.

adequação à narrativa do filme e aos diálogos, além de utilizarem o *leitmotiv* (BECHMANS, 2006, p. 109).

O músico Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), assim como seu conterrâneo Steiner, fugindo da guerra e principalmente da perseguição nazista, por ser judeu, chegou a Hollywood no ano de 1934 e foi um dos pioneiros e influentes compositores de trilhas sonoras originais para o cinema (CARREIRO, 2014 p. 55).

Outrossim, E. W. Korngold se destacou na mesma medida que Max Steiner, se consolidando como um dos grandes influentes músicos/compositores de Hollywood da Era Dourada, sendo o músico, até então, mais bem pago, o que lhe permitia inclusive declinar trabalhos que não o agradassem. Dentre tantos destaques, o trabalho feito no filme *The Adventures of Robin Hood* (1938) se tem como um exemplo de composição com o uso dos princípios clássicos das trilhas sonoras, sendo que explorou os elementos chave da tonalidade Ocidental no plano do *leitmotiv* para a trilha, o que contribuiu para o desenvolvimento da personagem e do tema do filme (KALINAK, 2010, não paginado).

Cabe ainda destacar que E. W. Korngold foi responsável pela inserção do nome dos compositores nos créditos iniciais dos filmes, já que até então apareciam, e quando apareciam, nos créditos finais, misturados à lista de nomes da equipe técnica (BECHMANS, 2006, p. 111).

Figura 15 – E. W. Korngold



Fonte: Kalinak (2010).

Além do filme já mencionado, podemos destacar as composições de E. W. Korngold realizadas para os filmes *Anthony Adverse* (1936), *The Green Pastures* (1936), *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (1939), *The Sea Wolf* (1941), *Kings Row* (1942) e *Deception* (1946).

Na Era Dourada, Bechmans (2006, p. 108) destaca outros compositores que foram fundamentais para o universo da música original do cinema, que definitivamente influenciaram os compositores que surgiram nas décadas posteriores. Estão entre eles Alfred Newman (1900-1970), Dimitri Tiomkin (1894-1979), Franz Waxman (1906-1967), Sergei Prokofiev (1891-1953), Bernard Herrmann (1911-1975), David Raksin (1912-2004) e Miklos Rózsa (1907-1995).

Alfred Newman, ao contrário dos demais músicos, nasceu na cidade de New Haven, Connecticut, nos Estados Unidos, foi diretor musical do estúdio da 20th Century Fox e entre seus notórios trabalhos, compôs a famosa vinheta utilizada até hoje pelo estúdio, foi nomeado a concorrer a 45 premiações do Óscar e ganhou 9 deles (Carreiro, 2014, p. 55). Além disso, Newman compôs centenas de trilhas sonoras originais, destacando-se os filmes *Wuthering Heights* (1939), *The Mark of Zorro* (1940), *How Green Was My Valley* (1941), *Captain from Castille* (1947), *All About Eve* (1950), *The Greatest Story Ever Told* (1965), entre outros (BACHMANS, 2006, p. 111).

Já Dimitri Tiomkin foi um compositor ucraniano e suas composições eram, em boa parte, estruturadas em rondós e fugas e dentre uma de suas obras-primas, a música original do filme *Lost Horizon* (1937) foi marcada pelo uso inovador de timbre exóticos, combinando sonoridades e vozes orientais em uma mescla com a orquestração romântica, tornando-o um dos grandes músicos da época dourada. Tiomkin se destacou também pelas composições nos filmes *Red River* (1948) e *High Moon* (1952), tornando-se especialista no gênero Westerns (BECHMANS, 2006, p. 110 e CARREIRO, 2014, p. 55).

Por sua vez, o compositor nascido na Polônia, Franz Waxman, foi um especialista em música com temas sombrios e foi identificado com filmes de horror e suspense, sendo músico ícone e referência obrigatória desses gêneros, destacando os filmes *The Bride of Frankenstein* (1935), *Rebecca* (1940) e *Sunset Boulevard* (1950) (CARREIRO, 2014, p. 55).

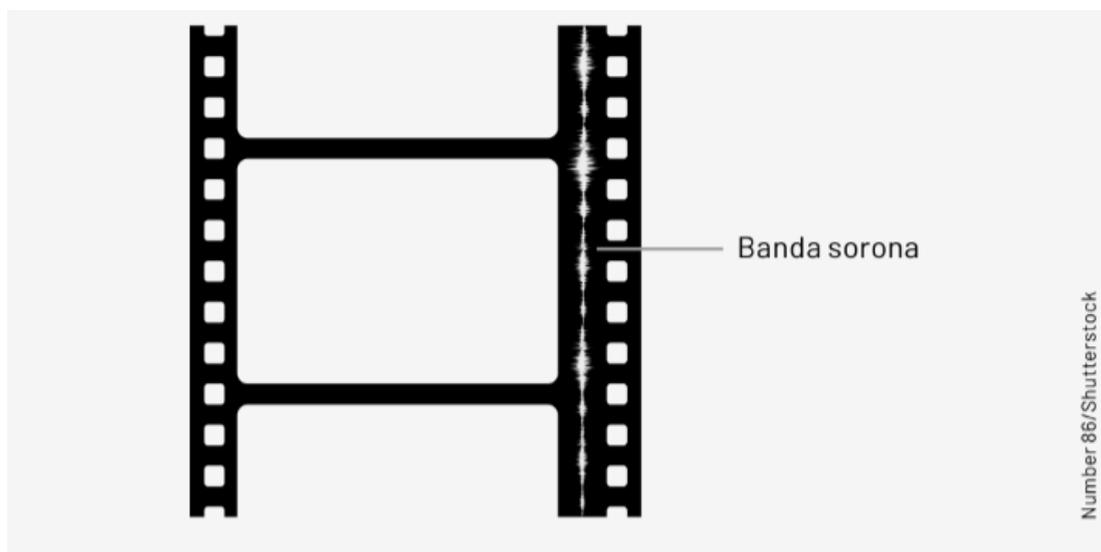
Bachmans (2006, p. 108) refere que Sergei Prokofiev, músico ucraniano, nascido na época do Império Russo, se destacou pela relação com o famoso

diretor russo Sergei Eisenstein e compôs a música original do celebrado e épico filme *Alexandre Nevsky* (1938). Da mesma forma, David Raksin foi um influente compositor e ativista na defesa na divulgação dos profissionais no campo da música original do cinema e dentre tantos trabalhos realizados, destacam-se as composições para o filme *Laura* (1944).

Os compositores apresentavam inovações significativas que foram essenciais para o sucesso do cinema e ao mesmo tempo, a tecnologia na área da gravação, reprodução e execução do som e da película tomaram bons avanços.

Radicetti (2014, p. 23) destaca que a gravação magnética em fita fora desenvolvida no final da década de 1930 e incorporou as tecnologias do cinema no final da década de 1940, o que alavancou uma significativa qualidade do som e garantiu uma sincronia perfeita com as imagens. A tecnologia permitiu que a banda/pista sonora magnética pudesse ser impressa sobre a película do filme, razão pela qual a música do filme é conhecida por trilha sonora (banda sonora) ou, em inglês, *soundtrack*.

Figura 16 – Pista/Banda sonora.



Fonte: Radicetti (2014).

Desde o primeiro instrumento eletroacústico criado por Thaddeus Cahill (1867-1934) por volta de 1900, passando pelo instrumento chamado *trautônio* de Friedrich Trautwein (1888-1956), pelas ondas Martenot de Maurice Martenot (1898-1980) até os primeiros métodos de composição baseados nas técnicas de gravação e reprodução realizados por Edgar Varèse (1883-1965) no ano de 1936

e pelas composições de John Cage (1912-1992) e a música concreta aperfeiçoada por Pierre Schaeffer (1910-1995). A música eletroacústica também passou a ser de interesse dos compositores de trilhas sonoras (CANDÉ, 2001, 373).

Outro importante compositor de trilhas sonoras foi o húngaro Miklós Rózsa. Nascido em Budapeste, compôs mais de cem trilhas sonoras para filmes e nunca deixou de reger e compor para concertos, bem como compor peças de câmara (MÁXIMO, 2003, p.77). Rózsa também era um músico eclético e versátil, fazendo uso de temas de diversos gêneros, desde as marchas gloriosas, fanfarras de metais até músicas psicóticas e sonoridades exóticas orientais. Da mesma forma, o compositor é conhecido por ter utilizado o instrumento chamado *theremin*, sendo pioneiro no uso de instrumentos eletroacústicos no cinema. O *theremin* foi utilizado no filme chamado *Spellbound* (1945), do famoso diretor Alfred Hitchcock (1899-1980). Ainda cabe destacar os filmes *The Thief of Bagdad* (1940) e *The Jungle Book* (1942) (BACHMANS, 2006, p. 114-115).

O próximo compositor, Bernard Herrmann, nascido em Nova York, Estados Unidos, quebrou barreiras estéticas para as trilhas sonoras que representou uma grande influência ao legado dos compositores de música original do cinema. Carreiro (2014, p. 55) refere que Herrmann foi pioneiro na “incorporação de elementos da música moderna”, sendo que sua relação com Orson Wells (1915-1985), destacando-se no icônico *Kane Citizen* (1941), e dentro de seu entendimento de que a música ia além de uma figura ilustrativa do filme, compôs trilhas com influências de Ígor Fiódorovitch Stravinsky (1882-1971), Béla Viktor János Bartók (1881-1945), Arnold Franz Walter Schönberg (1874-1951) e Charles Edward Ives (1874-1954) (BERCHMANS, 2006, p. 115-116).

Em paralelo ao cinema de Hollywood, o cinema brasileiro teve influência do cinema estado-unidense e no início do cinema falado, a incorporação de trilhas sonoras dos filmes não musicais ainda carecia de base e dentro dos compositores da primeira geração da música original do cinema no Brasil, destaca-se o mestre Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Muito embora não tivesse o conhecimento dos compositores de Hollywood, realizou a trilha sonora do filme *O Descobrimento do Brasil* (1937), dentro da temática ufanista da era do presidente Getúlio Vargas, contudo, o processo de composição ocorreu sem que

o maestro soubesse quais cenas que deveria compor e somente com a informação sobre a história. Villa-Lobos escreveu a música sem se preocupar com o tempo dos fragmentos da película (MÁXIMO, 2003, p. 122-123).

Acrescenta Matos (2014, p. 34-35), ainda no campo das músicas nacionalistas, que o trabalho do ainda jovem músico gaúcho Radamés Gnattali (1906-1988), que compôs as trilhas sonoras dos filmes *Ganga Brut* (1933) e *Maria Bonita* (1937). Por sua vez, ao estilo das trilhas sonoras hollywoodianas, o compositor Francisco Mignone (1897-1986) compôs a trilha sonora do filme *Bonequinha de Seda* (1935). Já na década de 1940, Matos (2014) destaca os trabalhos de Lyrio Panicali (1906-1985) para os filmes *Moleque Tião* (1943) e *Terra Violenta* (1948).

A Era Dourada de Hollywood terminava e, após a Segunda Guerra Mundial, os padrões estéticos da música original para o cinema começaram a mudar, com a inserção da música moderna, o jazz, o rock e a popularização da televisão. As produções do Brasil tiveram um empenho qualitativo melhorado, contudo, a área da trilha sonora ainda carecia de maior atenção.

2.2 A trilha sonora entre os anos de 1950 e 1959

De início sobre a década, Carreiro (2014, p. 59) destaca que o som estereofônico desenvolvido nos anos de 1940 não foi imediatamente utilizado pelos estúdios por necessitar grandes investimentos à época, mantendo-se por tempos a sonorização monofônica. Outrossim, o impacto da Segunda Guerra Mundial e o rumo do foco econômico dos estúdios, que passaram a ter como prioridade o financiamento de filmes e distribuição, em razão de uma decisão da Suprema Corte que, em 1948, proibiu os grandes estúdios de monopolizar a cadeia da produção audiovisual, bem como deixaram de ser proprietários das salas de exibição, pensaram em um novo modo de como o cinema seria apresentado à audiência.

O avanço da televisão também causou impacto no cinema e considerando que a audiência tinha acesso à experiência audiovisual dentro de casa, os estúdios decidiram que os filmes deveriam oferecer uma “experiência audiovisual substancialmente diferente daquela a que o público tinha acesso em casa”, razão pela qual, na parte das trilhas sonoras, o uso do som estereofônico

imediatamente voltou a ser utilizado e as tecnologias desenvolvidas possibilitaram vigorar o padrão da experiência cinematográfica, em especial pelo desenvolvimento da tecnologia do *Cinescope*, além das projeções em grandes telas em três dimensões e projeções coloridas (CARREIRO, 2014, p. 60).

A par das inovações tecnológicas, os compositores traçaram um papel essencial para a evolução do cinema. Berchmans (2006, p. 118-119) refere que o compositor Alex North (1910-1991) é considerado o pioneiro na introdução da música jazzística ao contexto da música original do cinema ao realizar o trabalho para o filme *A Streetcar Named Desire* (1951). O compositor Franz Waxman, pioneiro das décadas anteriores e já mencionado, também utilizou uma linguagem jazzística para a trilha sonora do filme *Sunset Boulevard* (1950), com destaque para o uso do saxofone alto. Ademais, dentre outros compositores que apresentaram a linguagem jazzística estão Victor Young (1900-1956) e Elmer Bernstein (1922-2004).

O compositor Victor Young compôs a música *When I Fall in Love* para o filme *One Minute to Zero* (1952), a qual se tornou muito conhecida e popular, ao contrário do próprio filme, que não atingiu as audiências da mesma maneira. A música foi utilizada em outros filmes, tamanho sucesso do tema composto por Young, ganhando notoriedade na interpretação do músico Nat King Cole (1919-1965), utilizada no filme *Istambul* (1957) e em outras películas, dando um impulso à carreira do músico que posteriormente trabalhou nos filmes *The Greatest Show on Earth* (1952), *Shane* (1953), *Around the World in 80 Days* (1956). Contudo, a carreira de Young foi abreviada e veio a falecer no ano de 1956, sendo o primeiro compositor a ganhar a premiação do Óscar de maneira póstuma (BERCHMANS, 2006, p. 119).

Por sua vez, Leonard Roseman (1924-2008) se destacou por trazer elementos modernizadores à trilha sonora do cinema e seu primeiro trabalho foi para o filme *East of Eden* (1955) e no mesmo ano para o filme *Rebel Without a Cause*, ambos estrelados por James Dean (1931-1955) (Martino, 2007, p. 200). Berchmans (2006, p. 120) destaca que Roseman foi aluno do compositor Arnold Schoenberg e utilizou técnicas da música modernista como o dodecafonismo.

Outrossim, Bernard Herrmann também ganha destaque nesta nova fase das trilhas sonoras, oportunidade em que selou sua parceria com o icônico diretor Alfred Hitchcock, no qual trabalhou nos filmes *The Trouble With Harry*

(1955), *The Wrong Man* (1957), *Vertigo* (1958) e *North by Northwest* (1959) (MARTINO, 2007, p. 102).

O compositor Elmer Bernstein, com uma prolífica e longa carreira, foi importante para a inclusão do jazz e outras referências musicais, auxiliando a quebrar as barreiras dos diretores da época. E. Bernstein foi consagrado pelo trabalho no filme *The Man with the Golden Arm* (1955) e realizou uma das trilhas sonoras mais longas da história para o filme *The Ten Commandments* (1956) e compôs a trilha do filme *Sichinin no Samurai* (1954), cujo tema principal se tornou popular (BERCHMANS, 2006, p. 121).

Ainda, Berchmans (2006, p. 120) destaca que na televisão, os estilos populares como *jazz* e *rock n'roll* passaram a reproduzir com grande frequência, atingindo grandes audiências, o que influenciou o cinema a revigorar as referências.

Já no Brasil, muito embora as produções cinematográficas e as tecnologias terem chegado com atraso, as composições começaram a ser produzidas com maior frequência e por outros músicos que ainda faziam uso estético da Era Dourada hollywoodiana.

Nesse sentido, Máximo (2003, p.126) destaca o compositor César Guerra-Peixe (1914-1993), músico de concerto que produziu para alguns filmes nacionais, contudo, o seu conhecimento na área das trilhas sonoras não foi tão bem-sucedida como na música de concerto. Seus trabalhos mais conhecidos foram para os filmes *Tristeza não pagam dívidas* (1944) e *O homem dos papagaios* (1953), *Mãos Sangrentas* (1955).

Além disso, Berchmans (2006, p. 117-118) também refere que nos anos de 1950, os compositores Radamés Gnatalli, Enrico Simonetti (1924-1978), Gabriel Migliori (1909-1975), Lyrio Panicali e Leo Peracchi (1911-1993), foram grandes nomes que também se dedicaram a compor trilhas sonoras, ainda que na estética da Era Dourada. Era comum que os filmes misturassem trilha sonora original e canções populares do Brasil e no caso do filme *Rio 40 Graus* (1955). O maestro Radamés Gnatalli, inclusive, escreveu arranjos de canções populares.

Por sua vez, Máximo (2003, p. 126) refere que o compositor Cláudio Santoro (1919-1989) teve melhor sorte ao compreender com mais acuidade a música para o cinema, se destacando com seu trabalho para os filmes *Fatalidade*

(1953), *O Saci* (1953) e *A estrada* (1955). Outrossim, muito embora não tenha sido efetivamente músico de trilhas sonoras, o compositor Camargo Guarnieri (1903-1993) produziu uma bela música original para o filme *Rebelião em Vila Rica* (1958).

Ainda, Eikmeier (2010, p. 6-8, 236) destaca o compositor Remo Usai (1928-2022) como importante compositor para o cinema brasileiro, o qual estudou com o compositor Miklós Rózsa, e se tornou o compositor mais requisitado da história do cinema nacional, e o único compositor da época especializado na música original do cinema, trabalhando em diversos filmes como *Pé na Tábua* (1957) e *E o Bicho não deu* (1958), cujo trabalho se estendeu até os anos de 1980.

2.3 A trilha sonora entre os anos de 1960 e 1979

Os anos de 1960 ainda eram dominados pelos famosos compositores já mencionados, os quais incorporaram mais elementos às suas composições, enquanto outros compositores iniciaram seus trabalhos no mundo das trilhas sonoras.

Nesse sentido, Leonard Bernstein compôs a trilha sonora para o famoso filme *To Kill a Mockingbird* (1962), enquanto Bernard Herrmann trabalhou nos filmes *Psycho* (1960) e *Marnie* (1964), ainda em parceria com o diretor Alfred Hitchcock (BERCHMANS, 2006, p. 122). A trilha de *Psycho* remete à cena do assassinato na banheira do hotel, em que Herrmann utiliza sons dos violinos para narrar as punhaladas auferidas pelo assassino (MARTINO, 2007, p. 102).

Importante mencionar que, considerando o sucesso das canções populares, principalmente exploradas pela televisão, Berchmans (2006, p. 123) destaca que, por razões comerciais e por razões associadas à narrativa dos filmes, muitas canções populares passaram a ser utilizadas para “descrever o clima da cena” e situar “o caráter e o estilo de vida dos personagens”, como as canções Mrs. Robinson, de Simon & Garfunkel, utilizada no do filme *The Graduate* (1967), e a música *Raindrops Keep Falling on my Head*, de B.J.Thomas, no filme *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969).

Os anos de 1960 também foram marcados pela influência do compositor Giovanni Rota Rinaldi, conhecido por Nino Rota (1911-1979). Rota foi um dos mais prolíficos músicos de sucesso do cinema, famoso por ter composto a trilha

sonora para a trilogia *The Godfather* (1972), *The Godfather, part II* (1975) e *The Godfather, part III* (1991), sendo no último, de forma póstuma a sua composição foi utilizada. Nino Rota realizou trabalhos em países como Inglaterra, França, Itália, União Soviética e Japão. Ademais, sua carreira foi marcada pela parceria com o diretor italiano Federico Fellini (1920-1993), destacando-se os filmes *La Strada* (1954), *La Dolce Vita* (1960), *8 1/2* (1963) e *Armageddon* (1973) (DYER, 2010, p. 26, 29, 153).

Por sua vez, Henry Mancini (1924-1994), foi um influente compositor que integrou a canção estado-unidense com o jazz e elementos da música popular que surgiram na década de 1960 e 1970. Mancini procurou seguir os passos do compositor Victor Young, com uma estética romântica, contudo, longe de ser tradicional, trabalhou, entre outros, nos filmes *Charade* (1963), *Wait until dark* (1967), *Two of the road* (1967) e *Gaily gaily* (1969) (MÁXIMO, 2003, p. 319-320, 326).

Ademais, Berchmans (2006, p. 125-126) também dá destaque ao compositor Ennio Morricone (1928-2020) que, enquanto fora dos Estados Unidos, se consagrou com os Westerns dirigidos pelo diretor Sergio Leone (1929-1989). Já nos Estados Unidos, Morricone inovou a trilha sonora dos Westerns ao utilizar a guitarra elétrica, assobios e elementos percussivos produzidos com a voz. O compositor trabalhou na trilogia *Per um Pugno di Dollari* (1964), *Per Qualche Dollaro in Più* (1965) e *Il Buono, il Brutto, il Cattivo* (1966).

O compositor John Barry (1933-2011) também se destacou a partir dos anos de 1960, compondo a famosa trilha sonora para os filmes de James Bond, nos anos de 1962, 1965 e 1967 com as sequências *Dr. No*, *Goldfinger*, *Thunderball* e *On Her Majesty's Secret Service*, respectivamente (IBID, p. 58).

Em paralelo, no Brasil, sempre considerando a defasagem temporal com relação ao andamento do cinema e das trilhas sonoras de Hollywood, Máximo (2003, p. 127) refere que nos anos de 1960, os diretores pouco deram atenção aos grandes compositores da época. No entanto, destaca que Esther Scliar (1926-1978) compôs a trilha para o filme *A derrota* (1967) de Mário Fiorani (1922-1996), enquanto Marlos Nobre (1939-) trabalhou no filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha (1939-1981). Por sua vez, o compositor Edino Krieger (1928-2022) trabalhou no filme *O Massacre do Supermercado* (1968).

Nesse ponto, o Cinema Novo no Brasil veio para buscar o rompimento gradativo e se distanciar dos padrões hollywoodianos e valorizar o cinema autoral do país, contudo, ao reduzir os custos das produções, os estúdios deixaram em segundo plano a composição original para o cinema “se afastando da vanguarda da música popular bem como da música de concerto” (BERCHMANS, 2006, p. 124).

No que concerne às tecnologias e novidades da música, os equipamentos eletrônicos estavam em desenvolvimento e os experimentos com a música eletroacústica avançavam. Os sintetizadores foram modernizados nos anos de 1960, com o surgimento dos memoráveis sintetizadores *Moog*, entre outros, que proporcionaram novos caminhos aos compositores de trilhas sonoras a partir da década de 1970 (OLIVEIRA, 2012, p. 113-114).

Já Oliveira (2012, p. 115) destaca que a compositora Wendy Carlos (1939), nascida Walter Carlos, utilizou o sintetizador modular Moog para compor a trilha sonora do filme *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick (1928-1999) e, posteriormente, em parceria com o musicista Rachel Elkind-Tourre (1939-), compuseram a trilha sonora do filme *The Shinning* (1980), também dirigido por Kubrick, fazendo arranjos de obras clássicas de Berlioz e Bartók, entre outros, utilizando um controlador contínuo criado por ela mesma, a fim de controlar os mecanismos do sintetizador Moog.

Além do mais, Berchmans (2006, p. 129-130) menciona que os anos de 1970 a música popular foi agregada pelos gêneros disco, reggae, bem como as trilhas sonoras compostas com instrumentos eletroacústicos, no caso, sintetizadores, além de samplers e computadores. Os músicos remanescentes da Era de Ouro do Cinema eram poucos e novos compositores surgiram, da mesma forma que trilhas jazzísticas eram abundantes, destacando-se a composição de Don Ellis (1934-1978) para o filme *The French Connection* (1971) e a composição de Lalo Schifrin (1932) para o filme *Dirty Harry* (1971).

Na esteira da música eletroacústica, ganha destaque o compositor Giovanni Giorgio Moroder (1940-) e sua trilha sonora composta para o filme *Midnight Express* (1978), sendo o primeiro músico de trilha sonora composta por sintetizadores a ganhar o Oscar. O compositor Evángelos Odysséas Papathanassíu (1943-2022), conhecido por Vangelis, compôs as trilhas sonoras

usando sintetizadores para os filmes *Chariots of Fire* (1981) e *Blade Runner* (1982) (OLIVEIRA, 2012, p. 21).

As bandas alemãs Tangerine Dream e Popol Vuh também deixaram sua marca nas trilhas sonoras compostas por sintetizadores no final dos anos de 1970 e nos anos de 1980, cabendo destacar os filmes *Strange Behavior* (1981), *Firestarter* (1984) e *Three O'Clock High* (1987) (COOKE, 2008, p. 469).

O compositor Marvin Hamlisch (1944-2012) se destacou com arranjos de clássicos do gênero ragtime, escritos por Scott Joplin (1868-1917) feitos para o filme *The Sting* (1973), além de ter composto a trilha sonora para outros filmes de sucesso, entre eles *The Way We Were* (1973) (Berchmans 2006, p. 131).

No ano de 1975, (IBID, p. 131-132) o compositor John Williams (1932-) criou a trilha sonora do filme *Jaws* (1975), dirigido por Steven Spielberg (1946-) e criou o famoso tema de apenas duas notas. Contudo, John Williams se tornou o mais popular compositor de trilhas sonoras ao criar a música original para os filmes *Star Wars* (1977) e *Close Encounters of the Third Kind* (1977). Esses filmes são considerados marcos históricos da história das trilhas sonoras, pelo retorno da música orquestral. Já o compositor Bernard Herrmann realizou seu último trabalho para o filme *Taxi Driver* (1975).

Jerry King Goldsmith (1929-2004) trabalhou em filmes de menor orçamento até ser chamado para compor a trilha do filme *Lonely are the Brave* (1962) e desde então não parou mais de trabalhar para o cinema. Nos anos de 1970, Goldsmith se destacou pelas trilhas sonoras compostas nos filmes *Klute* (1971), em que utiliza a linguagem jazzística como um dos componentes de sua composição, *Patton* (1970), pelo qual se destaca, *Chinatown* (1974), *The Omen* (1976), *Coma* (1978), *The boys from Brazil* (1978), filme em que compõe música no estilo valsa para algumas cenas, além do clássico de ficção científica *Star Trek* (1979) (MÁXIMO, 2003, p.282-285).

No Brasil, apesar da falta de recursos e de avanços na área da trilha sonora para o cinema, nos anos de 1960 e 1970, a televisão teve grande influência e da mesma maneira que ocorrera nos Estados Unidos, e muitos filmes fizeram uso das canções populares, como a composição de Gilberto Gil para o filme *Brasil ano 2000* (1968) e de Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o maestro Tom Jobim (1927-1994) para os filmes *Porto das Caixas* (1962), *A Casa Assassinada* (1971) e *Gabriela* (1983). Entretanto, a música original ainda estava

presente, podendo destacar o trabalho de Júlio Medaglia (1938-) para o filme *Eu* (1987), John Neschling (1947-) tendo destaque seus trabalhos para os filmes *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) e *Pixote, a lei do mais fraco* (1980). O compositor Rogério Duprat (1932-2006), um dos músicos pioneiros a experimentar música por computador, trabalhou nos filmes *A Ilha* (1966), *Palácio dos Anjos* (1970), *As Ilhas de Fogo* (1979), entre outros, sempre preocupado com a funcionalidade da música para a narrativa dos filmes (MÁXIMO, 2003, p. 132-133).

2.4 A trilha sonora a partir de 1980

A década de 1980 avança em diversos aspectos, mesclando avanço tecnológico e criativo, na medida em que Berchmans (2006, p 136) destaca que a partir dos anos de 1980, as canções populares foram usadas com maior intensidade nos filmes, como *Purple Rain* de Prince, *Ghostbusters* de Ray Parker Jr., *Say you, Say me*, de Richie e *Eye of Tiger* de Survivor, entre outros. Contudo, nos anos de 1980, a trilha sonora dos filmes passou a ter maiores produções mistas, onde se utilizavam tanto canções populares ou *hits* e a música original composta. Da mesma forma, os produtores começaram a encomendar canções compostas por encomenda, específicas para o filme, como por exemplo, a música *Take my Breath Away* de Moroder e Whitlock (1954-,2023) interpretada pela banda Berlin, composta para o filme *Top Gun* (1986), que culminou com um Óscar.

Assim, Vangelis, como já mencionado, compôs a trilha sonora para o filme *Chariots o Fire* (1981) utilizando sintetizadores, trilha que foi um verdadeiro marco na história da música, dando uma nova esperança para a indústria do cinema dos Estados Unidos. O compositor utilizou o sintetizador Yamaha CS80 como instrumento principal de composição. Da mesma forma, a composição de Wendy Carlos para o filme *Tron* (1982) foi importante, na medida em que a trilha sonora utilizou elementos híbridos de sintetizadores e orquestrais (COOKE, 2008, p. 467-468).

Figura 17 – Vangelis gravando no *Nemo Studios*, em Londres



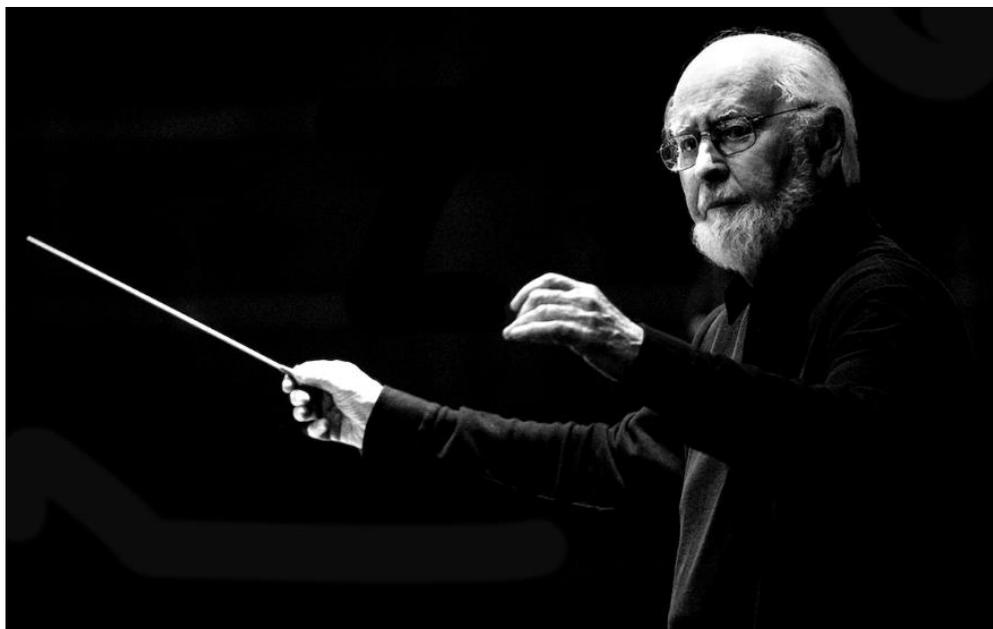
Fonte: Oliveira (2012)

Já David Foster (1949-), produtor musical de canções pop, iniciou sua carreira no universo das trilhas sonoras com o uso de sintetizadores e sequenciadores, trabalhando em filmes como *Karate Kid* (1984) e *The Secret of My Success* (1987). Já na senda dos *blockbusters*, o compositor Alan Silvestri (1950) tornou-se famoso com a trilha sonora da trilogia do filme *Back to the Future* (1985), *Back to the Future, part II* (1989) e *Back to the Future, part III* (1990), que misturou a trilha original de Silvestri, de elementos orquestrais, a canções populares. Silvestre é um músico ativo e desde então trabalhou em diversos filmes bem-sucedidos como *Who Framed Roger Rabbit* (1988), *Forrest Gump* (1994), *Contact* (1997), *Castaway* (2000) e *The Polar Express* (2004) (BERCHMANS, 2006, p. 136-137).

Por sua vez, James Horner (1953) é um compositor destaque e trabalhou nas trilhas sonoras de *Aliens* (1986) e *Glory* (1989), além dos filmes *Legends of Fall* (1994), o aclamado *Braveheart* (1995) e o premiadíssimo blockbuster *Titanic* (1997). Outros compositores também se destacaram na década de 1980, como Ennio Morricone nos seus trabalhos para *Once Upon A Time in America* (1984), *The Mission* (1986), *The Untouchables* (1987) e *Cinema Paradiso* (1989). Na mesma esteira, cabe destacar a trilha sonora composta para o filme *The Last Emperor* (1987) que contou com a colaboração de Ryuichi Sakamoto (1952-2023), Cong Su (1957) e David Byrne (1952) (IBID, 138-139).

O compositor John Williams merece destaque à parte pela grande influência e trajetória no mundo da música original do cinema. Embora já tenha sido mencionado, sua obra é notória e influente, por manter o uso orquestral e do *leitmotiv*. Nos anos de 1980, o seu trabalho do filme *E.T. The extra-terrestrial* (1982) é uma trilha sonora icônica que lhe rendeu o terceiro Oscar. A composição de Williams parece seguir os filmes de sucesso, não podendo deixar de ser mencionada a trilha sonora composta para o filme *The Raiders of the Lost Ark* (1981) e as sequências de 1984 e 1989 (além das sequências dos anos de 2008 e 2023). O fato de o compositor ter uma formação clássica não o torna engessado, ao contrário, é um músico versátil, eclético e trabalhou para os muitos gêneros fílmicos. Nesse contexto, cabe destacar o trabalho em *Home Alone* (1990) e *Home Alone 2* (1992), *Hook* (1991) e o prestigiado *Jurassic Park* (1993), além de *Schindler's list* (1993) (Máximo, 2003, p. 167-169). Os trabalhos para os filmes da saga *Star Wars* também são icônicos, porém, cabe ainda destacar a trilha sonora composta para o filme *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (2001) e as duas sequências produzidas.

Figura 18 – John Williams

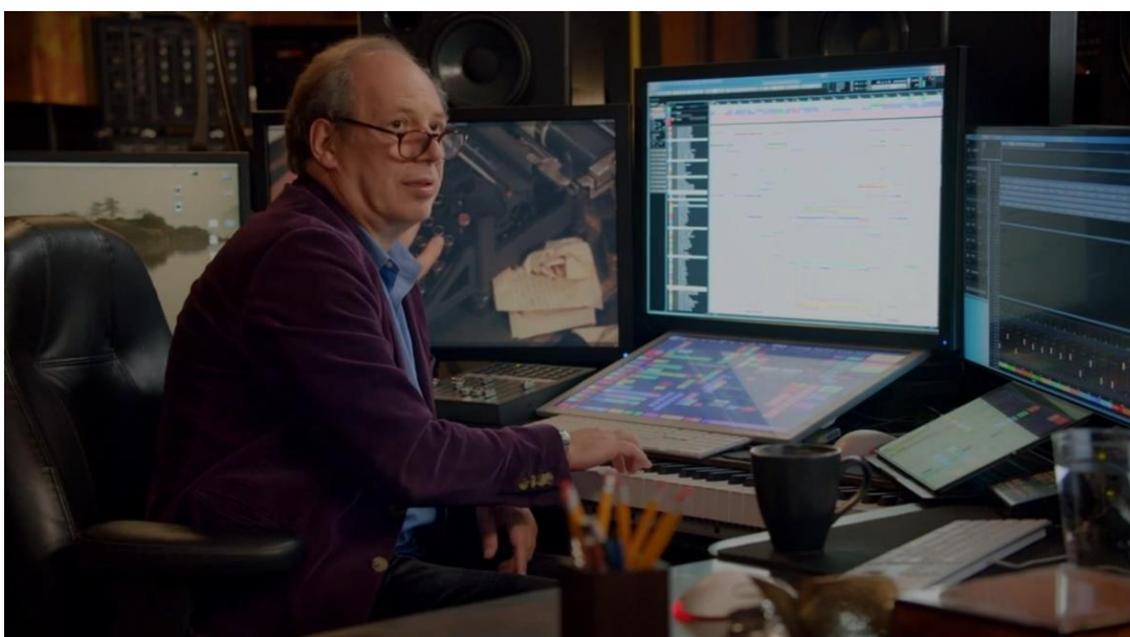


Fonte: <https://www.independent.com> (2023)

Outro compositor que possui uma relevância semelhante à de John Williams é o compositor Hans Zimmer (1957-). A sua primeira trilha sonora original foi composta para o filme *A World a Part* (1988), em que utilizou elementos de cantos e ritmos africanos com eletrônicos executando função

orquestral. A partir de então, Hans Zimmer passou a receber convites para filmes de sucesso e no ano de 1989 compôs a trilha sonora de *Driving Miss Dayse* (1989), utilizando técnicas de samples e sequenciadores. O jovem músico se destacou ao renovar a cena da trilha sonora e no ano de 1991 trabalhou para o filme *Thelma & Louise*. No filme *The Power of One* (1992) Zimmer trouxe novamente o uso de percussão étnica. Contudo, o músico teve o seu grande destaque composicional na trilha sonora de *The Lion King* (1994), onde misturou orquestração e ritmos tribais. O compositor também utiliza elementos sintetizados e samplers da música pop, em uma mescla com a música orquestral, o que garantiu seu espaço em grandes produções do cinema hollywoodiano. Zimmer compôs a trilha sonora do famoso *Gladiator* (2000), *Pearl Harbor* (2001) e *The Da Vinci Code* (2006) (Berchmans, 2006, p.63-66). Ainda cabe destacar as composições para os filmes *The Dark Knight* (2008), *Inception* (2010), *Interstellar* (2014), *No Time To Die* (2021) e *Top Gun: Maverick* (2022) (Zimmer, 2014, p. 3-4) e (IMDb).

Figura 19 – Hans Zimmer em seu estúdio



Fonte: Master Class (2017)

A partir dos anos de 1990, uma prolífera geração de compositores germinou e com os avanços tecnológicos e o aumento orçamentário dos estúdios, os filmes tomaram maiores proporções, sem contar a inovação dos aplicativos de *streaming* a partir dos anos de 2010.

Cabe destacar outros compositores que também são referência a partir da década de 1990, iniciando por Daniel Elfman (1953-). Elfman foi cantor da banda Oingo Boingo, compôs trilhas para *Beetlejuice* (1988), *Batman* (1989), *Edward Scissorhands* (1990), em parceria com o famoso diretor Tim Burton (1958-), bem como trabalhou no filme *Good Will Hunting* (1997), entre outros. Outro compositor de destaque é Dave Grusin (1934), que compôs para o premiado *The Milagro Beanfield War* (1988) e *The Firm* (1993), nesse último utilizando somente o piano como instrumento de composição. Cabe ainda destacar Alan Menken (1949), com o filme *Alladin* (1992), Michel Kamen (1948-2003) no filme *Robin Hood* (1991) e *The Last of the Mohicans* (1992) (BERCHMANS, 2006, p. 141-143).

Thomas Newman (1955-) também merece destaque e na sua composição, recorreu a novos elementos e sons para não seguir a tradição composicional de seu pai, o músico Alfred Newman. Thomas Newman utilizou sintetizadores, porém, não abandonou a forma orquestrada, como assim fez no filme *Shawshank Redemption* (1994). Newman também se destacou pelas trilhas sonoras dos filmes *Scent of a Woman* (1992) e do premiado *American Beauty* (1999) (MÁXIMO, 2003, p. 173-174).

Outrossim, merecem destaque os compositores James Newton Howard (1951) e seus trabalhos para os filmes *Pretty Woman* (1990), *The Fugitive* (1993), *The Devil's Advocate* (1997), onde utilizou elementos de sintetizadores e orquestra, bem como *Six Sense* (1999) e *Sings* (2002). Além disso, num mundo dominado por homens, é preciso destacar as compositoras Rachel Portman (1960), ganhadora do Oscar pelo trabalho em *Emma* (1996), Shirley Walker (1945-2006), com destaque ao filme *Escape from L.A.* (1996) (BERCHMANS, 2006, p.145-148). Além disso, o filme *Joker* (2019) teve a trilha sonora composta pela musicista Hildur Ingvaldar Guðnadóttir (1982-) (IMDb), compositora vencedora do Oscar por esse trabalho.

Figura 20 - Hildur Guðnadóttir *on the Details of Composing in Cubase*



Fonte: Steinberg (2023)

Dentre outros diversos compositores, cabe mencionar ainda o minimalista Philip Glass (1937-), Elliot Goldentahl (1954-), e Howard Shore (1946-) com destaque para os filmes da saga *Lord of The Rings* (2001), sem contar outros compositores de outros centros cinematográficos, tanto europeu, africano e asiático (BERCHMANS, 2006, p. 143).

No Brasil, a partir dos anos de 1980, destaca-se novamente o trabalho de Rogério Duprat para os filmes *Eros, o deus do amor* (1981) e *Marvada Carne* (1985), além de Sérgio Saraceni (1952-) em seus trabalhos para os filmes *Insônia* (1980), *Nunca fomos tão felizes* (1984) e *Fulaninha* (1984). Cabe ainda mencionar o compositor Marco Vinicius de Andrade (1949-), conhecido como Marcus Vinícius, pelas composições nos filmes *A próxima vítima* (1982), *A hora da Estrela* (1985) e *Pedro Mico* (1986), bem como Luiz Henrique Xavier (1958-), pelo filme *Feliz Ano Velho* (1988) (MÁXIMO, 2003, p. 132-156).

Berchmans (2006, p. 148-150) destaca que a após o fim do desastroso governo Collor, que praticamente arruinou o cinema brasileiro (da mesma forma, em proporções muito piores, no governo de 2019-2022)²⁵, os filmes nacionais começaram a tomar novo fôlego, com destaque para a trilha sonora composta

²⁵ Nota do pesquisador.

por Jaques Morelenbaum (1954-) e participação de Caetano Veloso (1942-) para o filme *O Quatrilho* (1995). Ainda, Morelenbaum, em parceria com Antônio Pinto (1967-), compuseram a trilha sonora para o filme *Central do Brasil* (1998). Antônio Pinto compôs para os filmes *Abril Despedaçado* (2000), com elementos orquestrais, ainda trabalhou em *Cidade de Deus* (2002) e *Nina* (2004). Pinto se destacou na comunidade das trilhas sonoras e recebeu o prêmio *World Soundtrack Award*, ganhando notoriedade, tanto é que foi convidado a trabalhar no filme *Collateral* (2004) e *Lord of War* (2005).

Figura 21 – Antônio Pinto



Fonte: GQ Globo (2020)

O compositor Vicente de Paula Salvia, conhecido por Viché, (1943-2012), trabalhou no filme *O Cangaceiro* (1997), grande trabalho orquestral que elevou a narrativa da obra. O compositor André Abujamra (1958-) é um grande destaque das composições de trilhas sonoras nacionais, cabendo mencionar os filmes *O Bicho de Sete cabeças* (2001) e *Carandiru* (2003). Walter Tiso (1945-) é um compositor prestigiado que trabalhou nos filmes *Inocência* (1983), *Besame Mucho* (1987) e *O Toque do Oboé* (1999). Na mesma senda, o compositor David Tygel (1949-) escreveu para os filmes *Lamarca* (1994), *Quem Matou Pixote* (1996) e *Dos Perdidos numa Noite Suja* (2002). Por sua vez, Leo Henkin, músico gaúcho, trabalhou no filme *O Homem que copiava* (2003) (BERCHMANS, 2006, 148-150).

No aspecto tecnológico, além da evolução dos sintetizadores e outros instrumentos da eletroacústica, a migração do áudio analógico para o áudio digital proporcionou um grande impacto nas produções cinematográficas.

Nos anos de 1980, a Interface Digital para Instrumentos Musicais (MIDI, em inglês) transformou a área profissional da música, cuja tecnologia permite conectar qualquer equipamento com a linguagem MIDI, conhecido por controlador, manipular digitalmente programas de computador e outros equipamentos eletrônicos, inclusive instrumentos virtuais. O protocolo MIDI possui tanto um aspecto físico como uma linguagem de comunicação através de um software. A parte física geralmente é atribuída a controladores com entradas e saídas específicas com o formato de teclado de diversos tamanhos e com inúmeras funcionalidades, dependendo da marca e da função (MATOS, 2014 p. 186-190).

Ademais, com o desenvolvimento dos computadores e a expansão da capacidade de processamento, o som analógico migrou para a arquitetura digital, dando início à fabricação de placas de som com diversos tipos de entrada para as linguagens digitais e das estações de trabalho de áudio digital (DAW, sigla em inglês), programa de gravação áudio-MIDI, onde se estruturam as composições, arranjos e o uso dos mais diversos instrumentos virtuais, *samplers* e *plugins*. Dentre o grande número de DAW que há na atualidade, podemos destacar os softwares *Logic*, da *Apple*, *Pro Tools*, da *Avid*, *Cubase* e *Nuendo*, ambos da Steinberg. Ou seja, tornou-se possível ter todos os equipamentos de um estúdio analógico dentro do computador (MATOS, 2014, p. 198-203).

Dentro do espectro histórico, aqui brevemente reproduzido, é necessário trazer ao presente trabalho de conclusão de curso, um esboço geral sobre como os processos de composição da trilha sonora são feitos e pensados atualmente, a fim de analisar, posteriormente, os processos narrados pelos músicos/compositores entrevistados.

3 OS PROCESSOS DE PRODUÇÃO E COMPOSIÇÃO DA MÚSICA NO CINEMA

Os processos de produção e composição da música no cinema tratados no presente capítulo possuem foco nas técnicas atualmente utilizadas pelos músicos/compositores e da equipe de edição, montagem e direção do filme, procurando compilar os elementos fundamentais e gerais que competem à área, a fim de, posteriormente, traçar um paralelo entre a realidade dos músicos/compositores entrevistados e àquela apresentada na bibliografia pesquisada.

Outrossim, as questões estéticas dos gêneros e outros aspectos acerca da função da música no cinema não serão aprofundadas, por demandarem trabalho exclusivo sobre a temática, enquanto na presente pesquisa, o teor aqui impresso é voltado para as questões básicas gerais dos processos composicionais.

Os processos aqui explorados foram pesquisados especificamente na bibliografia de Tony Berchmans, no livro *A música do Filme*, 2006, Ney Carrasco, no livro *Syngkronos*, 2003, Michel Chion, no livro *A audiovisual, som e imagem no cinema*, 2011 e Eugênio Matos, no livro *A arte de compor música para o cinema*, 2014.

Chion (2011, p. 68) refere que a música não está submetida a barreiras de espaço tempo, com a capacidade de comunicar “instantaneamente com outros elementos da ação concreta [...] e de oscilar instantaneamente do fosso ao ecrã, sem, porém, pôr em causa a realidade diegética²⁶ ou torná-la irreal”.

Por sua vez, Carrasco (2003, p. 78) refere que a música não é apenas um acessório no cinema, mas é “um fator de interferência no resultado final do filme, que altera a maneira de o público percebê-lo e compreendê-lo”.

Considerando que a música original do filme é uma linguagem que amplia e enfatiza a narrativa da película, a pré-produção é um passo importante nos processos composicionais, da mesma forma que a decupagem, os *cues*, o processo composicional em si e a edição e masterização com a imagem.

²⁶ Diegese. Ação de narrar, de descrever uma história; narração. Literatura: Extensão da ficção dentro de uma narrativa; refere-se à parte que, dentro da narrativa, é fruto da imaginação ou da invenção do autor, não possuindo correspondência com a realidade do mundo, compondo a realidade da própria narrativa. Etimologia: do grego diégesis.eos, "narração". Disponível em <<https://www.dicio.com.br/diegese/>>.

3.1 A pré-produção do filme

Matos (2014, p. 38) refere que o roteiro “apresenta todo o percurso da estória” do filme, contendo, de forma cronológica, o texto com os diálogos, indicações de local, hora, data da ação, descrições abreviadas dos personagens, dos ambientes, bem como é possível detalhar outros aspectos do filme, incluindo enquadramento de câmera e gestos dos atores, que servirá para orientar os profissionais envolvidos na produção, (principalmente, por ser tema da pesquisa), os compositores da música original.

Posteriormente, o diretor e, em muitos casos, com o roteirista, quando estão a par dos recursos e das possibilidades da produção, têm o trabalho de adaptar o texto do roteiro à linguagem do cinema, a fim de visualizar os detalhes de ambiente, cenários, figurinos, atores, recursos técnicos e por óbvio, a música, entre outros (MATOS, 2014, p. 41).

O roteiro também é representado visualmente por meio do *storyboard*²⁷, sendo “um recurso que mostra, graficamente, a concepção do filme”, considerando essa concepção a ideia do diretor (IBID).

Após a concretização do filme, onde estão envolvidas as questões de financiamento, a pré-produção de fato inicia. Matos (2014, p. 43) refere que a pré-produção convencional divide-se entre as seguintes etapas: Escolha da equipe, onde se inclui o compositor da música original, para iniciar as conversas colaborativas; As reuniões de produção, onde o diretor e produtores apresentam detalhadamente o projeto aos demais profissionais, a fim de entenderem a natureza, estética e outras características do filme; Análise técnica, onde, além dos detalhes técnicos, elabora-se a proposta de cronograma; Escolha do elenco e, por fim, as reuniões de equipe, onde são discutidas questões técnicas das equipes.

²⁷ Espécie de representação visual do roteiro, inspirada no formato dos quadrinhos. [...] Extremamente útil para dar a todos os membros da equipe uma noção mais precisa de como deverão acontecer as filmagens, a aparência, do ambiente, o figurino, o tipo de enquadramento e a movimentação dos personagens, entre outras minúcias. MATOS, 2014, p. 41.

3.2 A produção

A produção é o momento em que começam as filmagens, onde equipes responsáveis pela parte de cenários, câmeras, iluminação, entre outros, se mobilizam para criar o ambiente de gravação (MATOS, 2014, p. 43).

Por sua vez, os processos de filmagem podem custar horas, pois, além do preparo das equipes, dos atores, figurinistas, entre outros membros da produção, há a preocupação com iluminação, clima, momento em que raramente o compositor é convidado a observar.

Após a finalização das gravações, a pós-produção se inicia, momento em que o compositor da música original de fato faz o seu trabalho.

3.3 A pós-produção

Nesta etapa, todo material captado, seja visual ou o sonoro, é enviado aos técnicos que editarão e farão os processos para a finalização do filme. Matos (2014, p. 45) refere que as etapas da pós-produção são as seguintes: Reunião do diretor com o montador do filme para analisar e fazer a escolha das melhores tomadas de cena (em inglês, *takes*) e montar as sequências que serão, posteriormente, “encadeadas [...] na ilha de edição; O editor de som (*sound designer*) tratará o som captado no *set* de gravação; O compositor da trilha original, munido do roteiro ou, mais raramente, partes do filme, inicia ou progride com a composição, sendo importante que a prévia (primeiro corte) do filme seja enviada; Por fim, demais técnicos trabalham em questões como legendas, lista de créditos, arte, entre outros.

Berchmans (2006, p. 28-29) menciona que é comum que o diretor encaminhe referências musicais (em inglês, *temp tracks* ou *temporary tracks*) ao compositor para trazer a ideia narrativa e o conceito musical que pretende para o filme. Berchmans (2006) ainda destaca que atualmente, em alguns casos, usa-se a função de editor de trilhas temporárias para montar e enviar ao compositor para referência.

3.4 A decupagem

Berchmans (2006, p. 30) detalha que antes do início da composição da música original, é realizada a etapa de decupagem (em inglês, *spotting*), momento quando ocorre as marcações detalhadas de onde “haverá e onde não haverá música no filme”, cuja responsabilidade é geralmente destinada ao diretor e ao próprio compositor, momentos em que é importante haver diálogo e entendimento da visão do diretor.

Matos (2014, p. 368) ainda refere que a decupagem musical é o momento em que se realiza “o levantamento das necessidades musicais nos vários momentos do filme, considerando-se o estilo e as funções estética, dramática e narrativa de cada inserção de música”.

Ademais, destaca Berchmans (2006, p. 30-31), a etapa da decupagem também é responsável pela definição da função da música em cada cena escolhida a ser reproduzida, a fim de atender as necessidades da cena e qual o papel da música original na referida cena, questões que também podem ser respondidas ainda na edição da trilha sonora temporária.

3.5 Os *cues*

O processo chamado de *cues* são os fragmentos ou cada música inserida no filme (Matos, 2014, p. 367). Berchmans (2006, p. 31-32) compara os *cues* como se fossem o equivalente a cada faixa de um álbum, independentemente da minutagem da música, seja ela de segundos ou muitos minutos.

Berchmans (2006, p. 32) ainda lembra que “os pontos de entrada e saída de cada um dos *cues* da trilha sonora musical são definidos justamente durante a fase de decupagem da música do filme” que, por sua vez, os pontos de entrada e saída são definidos no *spotting* do filme.

3.6 O processo de composição da música original

O processo de composição, portanto, é campo da criatividade do músico que, após a reunião inicial e na posse do roteiro, dos *spotting*, das músicas de

referência e dos *cues*, terá os parâmetros e as características estilísticas necessárias para compor a música original do filme.

Berchmans (2006, p. 32) menciona que os processos de composição são variados, pois não há regras e padrões corretos e únicos de fazer. Considerando que cada produção cinematográfica envolve pessoas diferentes, estilos fílmicos diferentes, necessidades diversas, os processos podem variar. Contudo, nos processos de composição, há conceitos que são comuns na área que acabam se aplicando na composição original para o cinema.

No universo das composições da música original, os profissionais músicos/compositores possuem uma sólida estrutura musical e habilidades técnicas e conceituais acerca de como são feitas as trilhas sonoras do cinema e estão aptos a “compreender profundamente as inter-relações entre música e a imagem em movimento” (BERCHMANS, 2006, p. 32-33).

A próxima etapa após a conclusão da composição e aprovação do diretor, chega o momento da gravação final, em que a equipe de editores para a mixagem do som, ou seja, “a mistura da música com os efeitos sonoros e os diálogos” e, posteriormente, o filme é sonorizado, onde se mescla o som masterizado com a cópia da imagem, oportunidade em que o filme está pronto para a exibição (BERCHMANS, 2006, p. 34).

O relato histórico nos mostrou que a música original do cinema possui uma função de se casar com a narrativa do filme, a fim de elevar as sensações e as intenções do que é idealizado pelo diretor e o que deseja passar ao telespectador e, apesar da parte criativa e fundamental do compositor, a música original necessita dar ênfase aos detalhes das cenas, a fim de atender à demanda narrativa do que se está sendo contado.

Outrossim, na medida que cada projeto está limitado ao orçamento destinado à sua produção, os compositores podem tanto terem à disposição um valor que permitirá fazer orquestrações e outras gravações com diversos tipos de instrumentos e cantores, enquanto, na medida em que o orçamento é menor e considerando que a era digital possibilitou a utilização de ferramentas em um único local, qual seja, o computador, o compositor poderá gravar e executar todos os instrumentos da trilha sonora, sejam instrumentos virtuais ou instrumentos físicos que o próprio músico toca, para atender à demanda do filme trabalhado.

Considerando que há conceitos a serem seguidos e etapas a serem realizadas dentro de um escopo geral, os processos composicionais variam em razão de não estarem engessados a uma regra exclusiva, em que os compositores possuem diferentes formas de inspiração, referências e questões socioculturais que moldam as características de sua escrita musical.

Assim, essas similaridades e diferenças composicionais poderão ser identificadas nas entrevistas coletadas para o presente trabalho, que dentro da realidade dos compositores gaúchos e/ou que residem e trabalham no Estado do Rio Grande do Sul.

4 METODOLOGIA

O trabalho de conclusão de curso, como já verificado pela leitura dos capítulos anteriores, foi dedicado à pesquisa bibliográfica, com uso de documentos de natureza secundária, que teve por objetivo analisar as contribuições culturais e científicas da produção dos autores utilizados e constitui parte da pesquisa exploratória por intermédio de entrevistas (CERVO; da Silva, 2007, p.61-63, 79-80).

Por sua vez, a pesquisa exploratória por entrevistas teve por objetivo a coleta de dados que não puderam ser encontrados em registros e fontes documentais e que poderiam somente ser fornecidos por pessoas específicas e, portanto, fundamental para recolher dados essenciais para a presente pesquisa (CERVO; da Silva, 2007, p.51-52).

Portanto, o trabalho foi conduzido mediante a pesquisa bibliográfica e por meio de entrevistas roteirizadas, para possibilitar a coleta de dado específica do objetivo geral da pesquisa, a fim de traçar um comparativo entre as informações bibliográficas do campo dos processos da música original do cinema e da realidade dos processos praticados pelos entrevistados para, assim, entender os mecanismos de produção adotados pelos mencionados músicos.

Os entrevistados convidados foram os músicos/compositores Renan Franzen, Maurício Nader, Thiago Pospichil Marques, Átila Viana e Felipe Rota que gentilmente dispuseram de seu tempo para fazer parte deste trabalho - termos de consentimento colacionados nos Anexos.

Os referidos músicos foram escolhidos por serem compositores de trilhas sonoras do meio audiovisual, em especial, compositores da música do cinema, e a pertinência se deve ao fato de que são músicos gaúchos e/ou residem e trabalham no Estado do Rio Grande do Sul e fazem parte da realidade do pesquisador, bem como são músicos de proximidade regional e de relevante contribuição para o universo da composição original audiovisual, tanto de produções nacionais quanto internacionais.

As entrevistas foram cruciais para coletar dados e identificar os processos de produção da música original do cinema e de outras mídias audiovisuais realizados pelos músicos gaúchos e/ou que residem/residiram no Estado do Rio Grande do Sul, ponto nevrálgico da presente pesquisa.

Dessarte, as entrevistas com os músico/compositores convidados foram essenciais para entender o universo e o “mercado” de trabalho de trilhas sonoras audiovisuais, em especial, o cinema, da mesma foram compreender os processos composicionais e artísticos, bem como entender o uso das tecnologias e demais ferramentas do meio, além de descobrir como os entrevistados se relacionam com os editores, diretores e os demais indivíduos do ramo, além de compreender como lidam com as adversidades e com os muitos pontos relacionados com a autoria das músicas e entendimento do trabalho prestado.

A entrevista foi planejada de forma semiestruturada utilizando-se um roteiro guia, possibilitando uma conversa que permitisse expandir as referências coletadas, a fim de obter dados e informações pertinentes que não estão em fontes bibliográficas, em razão da especificidade da pesquisa. Ademais, as entrevistas foram elaboradas de modo que seguissem uma linha de relações com o conteúdo abordado, considerando o conhecimento prévio, o interesse do entrevistador, do conteúdo fornecido pelo entrevistado e para tanto, o roteiro para as perguntas realizadas na entrevista foi o seguinte:

1. Qual cidade que nasceste e qual cidade está residindo e trabalhando atualmente?
2. Qual é a sua relação com a música, como iniciou e qual foi sua história até ingressar para o universo composicional de trilhas sonoras para cinema e outras mídias audiovisuais?
3. O entrevistado realizou algum curso formal na área de música ou outra área pertinente?
4. Quais os processos de composição que são executados, como os trabalhos são elaborados e como se dá a relação com os diretores, editoras e os profissionais que o contratam?
5. Quais os softwares que utiliza atualmente para elaborar o trabalho composicional, gravação, edição e como realiza as transcrições das composições?
6. Como o entrevistado trabalha acerca dos direitos autorais das suas composições?

O convite dos entrevistados foi realizado por correio eletrônico e pelo aplicativo WhatsApp, e as entrevistas foram realizadas por videoconferência através da ferramenta Google Meet, com duração média de 1 hora e 15 minutos cada, e gravadas com a prévia autorização dos entrevistados, para fins exclusivos de anotação e utilização no trabalho de conclusão de curso.

Por fim, todos os entrevistados concordaram com a divulgação de seus nomes, conforme os termos de autorização anexados.

5 ENTREVISTAS COM OS MÚSICOS/COMPOSITORES

As entrevistas realizadas para o presente trabalho foram essenciais para entender a realidade dos processos da música do cinema e demais mídias audiovisuais. Embora cada entrevistado tenha uma formação, experiência de vida e musical diversas, foi possível identificar os pontos semelhantes e as diferenças predominantes nos processos para a elaboração das trilhas sonoras.

O estudo bibliográfico histórico da relação da música e do cinema foi fundamental para entender os processos pertinentes ao universo da composição e produção das trilhas sonoras e entender as relações que entrelaçam a imagem em movimento, a música e o telespectador.

O cerne da pesquisa é a música do cinema e como os processos colaborativos entre compositor e diretor de cinema proporcionam uma experiência audiovisual coesa para o filme, além de analisar como os músicos/compositores Renan Franzen, Maurício Nader, Thiago Pospichil Marques, Átila Viana e Felipe Rota desenvolvem seu trabalho.

A escolha desses compositores se justifica pois são músicos que nasceram e/ou trabalham no Estado do Rio Grande do Sul, possuem uma proximidade da realidade musical local e com a realidade musical deste pesquisador.

A pesquisa bibliográfica histórica e dos processos técnicos envolvendo os processos composicionais da música para o cinema foi indispensável para formar as associações entre o teor bibliográfico e a atividade realizada pelos compositores/músicos entrevistados.

As cinco entrevistas foram realizadas por videoconferência com a anuência de todos os entrevistados que gentilmente aceitaram o convite para participar deste trabalho, sem as quais não seria possível elaborar a pesquisa pretendida.

As entrevistas se deram por temas centrais, no entanto, a mescla entre a forma entrevista e conversa foi muito produtiva para identificar outros assuntos pertinentes que não haviam sido trazidos no roteiro inicial e nas hipóteses do trabalho.

Nesse sentido, cabe destacar que algumas perguntas roteirizadas, após as duas primeiras entrevistas, foram descartadas e outras adicionadas, em razão da pertinência ao conteúdo buscado. Por exemplo, perguntas sobre compositores referência, trilhas e filmes marcantes se mostraram

desnecessárias pois o assunto se apresentou como parte inerente ao universo dos entrevistados, até porque os trabalhos da história da música do cinema são de conhecimento notório entre os compositores da área. De outro lado, percebeu-se a importância de analisar a questão do assunto dos direitos autorais, conforme a seguir descrito nas respostas trazidas pelos entrevistados.

Diante das perguntas elaboradas, as respostas e as considerações de cada entrevistado serão a seguir expostas em ordem cronológica de entrevistas.

5.1 Entrevista de Renan Franzen

A entrevista com Renan Franzen foi realizada no dia 11 de maio de 2023. Renan nasceu na cidade de Porto Alegre, RS e atualmente é seu local de residência e onde realiza o seu trabalho. Renan teve como principal instrumento musical a guitarra elétrica. Aos 11 anos de idade iniciou seus estudos começando pelo violão. Contudo, Renan destacou que achava mais divertido compor, muito embora tenha mencionado que “não necessariamente [estava] fazendo forma de canção certinho, assim, não tinha [...] esse tipo de instrução para estar entendendo o que [estava] fazendo [...] eu tava só brincando tentando fazer umas coisas minhas [...]”.

Depois de começar a tocar guitarra na adolescência e estudar técnicas e exercícios do instrumento, sempre teve em mente que seu foco era compor, muito embora na época não possuísse muito entendimento sobre a teoria musical. Renan referiu que por volta dos 16 anos de idade começou a levar mais a sério a música e passou a estudar bateria. Da mesma forma, Renan começou aulas de guitarra com Edilson Ávila, com quem aprendeu diversos estilos musicais. O entrevistado também mencionou que fez algumas aulas com o guitarrista Frank Solari. Outrossim, Renan referiu que não se considera autodidata, porém, sempre gostou de estudar música.

Renan disse que “não tava mais curtindo [...] parecia que não tinha tanta diversidade e com ele, [Frank Solari], comecei a descobrir outras coisas e fiquei com essa ideia na cabeça de [...] tentar também ser músico acompanhante [...]”. Foi então que Renan passou a tocar diversos estilos e em bandas diferentes, experiências essas que, segundo Renan, deram “um leque maior [...] olhando para o que eu faço assim no cinema, aquela fase foi muito importante, assim,

para eu ter uma compreensão melhor [...] sobre escutar pelo menos outros gêneros e pegar o essencial para alguma outra coisa [...]”.

Durante a experiência como músico de acompanhamento, também esteve focado no rock progressivo pois, segundo Renan, “eu podia criar e misturar as coisas que eu tinha aprendido [...]”, sendo que sua última banda “foi importante porque [pois começou] a arranjar para outros instrumentos [...] foi quando [...] eu peguei essa prática por causa do tecladista da banda que foi eu e ele, começou a trabalhar juntos e eu nunca tinha trabalhado com software de notação musical [...]”. Portanto, a última banda que participou abriu novos horizontes para Renan, que aprendeu a compor e fazer arranjos para outros instrumentos e, da mesma forma, iniciou a leitura musical por tablaturas. Na mesma época em que teve aulas de guitarra com Ávila, fez aulas de teoria e percepção musical com uma professora de Porto Alegre.

O interesse pela área de trilhas sonoras ocorreu, segundo Renan:

[...] por volta de 2008 para 2009, mas sem assim entender muito bem da tecnologia [...] que precisava, porque na verdade eu já gostava de música para cinema assim, todos nós, a gente lembra, a gente era uma geração que lembra dos temas do John Williams. Aquelas coisas, a gente conhece Danny Elfmann... Sei lá, eu gostava muito umas coisas do Alan Silvestre, eu não sabia quem eram as figuras e os nomes porque me chamaram atenção, mas por ausência de Google e Wikipédia e companhia [...] eu não sabia quem eles eram né. Eu fico meio que imaginando assim então na minha cabeça todo mundo era que nem o John Williams, assim, uma pessoa uma idade avançada sabe cara de cabelo branco que tem uma super assim teórica e prática, ele tá escrevendo tudo na mão, ele definitivamente, um pianista que ele precisa apresentar as ideias antes para quem tá dirigindo ele e que vai reger a orquestra [...]

Renan referiu que tinha uma visão romântica do que seria o processo das trilhas sonoras, quando no ano de 2008 decidiu fazer um trabalho próprio quando começou a trabalhar com o *Pro Tools*²⁸ e, segundo ele, “[...] foi meio epifania assim tipo dia ‘um’ ligar e começar a mexer e meio que caiu a ficha [...]”, ou seja, no momento em que teve contato direto com a tecnologia de edição e produção musical, entendeu que seria possível ter acesso às tecnologias que haviam nos estúdios de música, o que parecia impossível até então.

²⁸ Pro Tools é um software de edição, mixagem e masterização de áudio (DAW ou Estação de Áudio Digital) da empresa AVID. Disponível em <<https://www.avid.com/pro-tools>>.

Inicialmente, Renan imaginou que seria mais fácil ingressar na área de trilhas sonoras para jogos, contudo, ao contrário do que pensava, foi mais difícil com a área dos jogos do que do cinema.

Assim, Renan começou a produzir sua biblioteca de músicas e no ano de 2011 teve o primeiro trabalho com trilhas sonoras compondo para um curta-metragem a convite um amigo que residia na Inglaterra. Renan elaborou um trabalho para um micro metragem de um diretor britânico e a partir de então passou a produzir para a área. No ano seguinte foi novamente convidado a participar de outro projeto, dessa vez maior, desse mesmo diretor. Considerando essa experiência, conseguiu espaço com a área de trilhas sonoras no Brasil.

Renan referiu que:

[..]aquele projeto desse diretor britânico foi muito importante porque ele, ele é um excelente diretor e foi a primeira vez que eu realmente entendia, assim, o processo trabalhando com ele e não porque ele tava me ensinando, mas porque a gente tava trabalhando junto a essa parte de estar colaborando, assim, de contar a história, de fazer a música mais narrativa né, de não simplesmente, estar imaginando. Tu tá chegando ali, colocando umas canções onde tem um buraco, porque muitas vezes é isso [...] que acham que tu faz né [...]

Ainda, Renan destacou que ouviu de um proeminente diretor brasileiro que música no filme servia para corrigir problemas do filme e “tapar o buraco”. Nesse momento, Renan realmente entendeu como funcionava a colaboração com os diretores, ou seja, que o papel de músico/compositor de trilhas sonoras é para ajudar a contar a história que não está nos diálogos e nas imagens.

O compositor menciona que a música tem que ser trabalhada narrativamente, dentro do ponto de vista que se busca para a cena e, no caso dessa relação colaborativa, entender o que o diretor quer para a cena.

Renan menciona que geralmente, nos projetos do cinema independente, a mesma pessoa que escreve e dirige o filme, em que é comum ter um cenário em que essa pessoa faz o *storyboard* e os demais planos e, segundo Renan: “[...] é aquela história de que faz o filme três vezes né, faz um escrevendo faz o outro filmando e tu faz outro montando e nessa montagem [...]”.

A música faz parte de todo esse processo da elaboração do filme e sobre a colaboração, destaca Renan que:

[...] isso é o trabalho colaborativo de estar fazendo filme é uma coisa imposta né, nem sempre tem diretores que são um pouco mais

impositivos, mas no cenário ideal, na maioria das vezes, tá conversando sobre essas coisas e tentando direcionar a história, mas isso é um diálogo. Eu tô falando dele mas quem tá montando o filme tá junto fazendo isso [...]

Renan afirmou que em cada filme que trabalha pensa em algo a fazer e destacou que quando participou de um projeto de série, o músico/compositor já tinha uma diretiva do que fazer desde o início.

Acerca dos processos composicionais, Renan afirmou que como guitarrista, teve que “[...] que abrir muito mais essa musculatura e não me restringir assim na mecânica de um instrumento porque às vezes vai funcionar na guitarra às vezes vai funcionar um piano e às vezes o que precisa é um clarinete [...]”. No caso de instrumentos específicos, como o clarinete, destacado por ele, a composição é escrita em partitura e entregue ao instrumentista para executar e gravar a parte necessária.

Dentro do processo composicional Renan destacou que as músicas criadas sempre são pensadas no que o filme precisa e o que vai funcionar com a história narrada.

Renan referiu que dentro dos processos que ocorrem na produção do filme e da composição musical, tudo depende do cronograma do projeto, mas o cenário preferido é quando desde o início as pessoas envolvidas entram em contato. De outro lado, relatou que há um lado em que às vezes acontece de receber um projeto em que o filme está pronto, a montagem está na versão final, já editado e o que precisa ser feito é substituir as músicas. Assim, Renan explicou que:

[...] eu prefiro entrar na fase de roteiro quando eles estão encerrados leu os roteiros e começar a conversar com quem escreveu que geralmente é quem vai dirigir também e tentar entender o que que é história e o que a gente tá querendo fazer daqui. A partir disso eu começo a escrever várias demos assim e quando eu falo demo tem coisa que vai ter. Às vezes é uma ideia muito pequena de 15 segundos e às vezes pode ser alguma coisa maior de 5 6 e eu faço um monte dessas coisas assim só imaginando o que que é a história sentar pensando em alguém entrando numa sala, uma briga acontecendo. Qualquer coisa, eu só acompanho livremente se fosse assim sem BPM sem uma composição livre e free tempo. Eu faço dessa forma porque daí quando o pessoal filma e começa aí para ele de edição é o pessoal vai montar o filme. Eles já têm um monte de música para usar que talvez funciona talvez não [...]

Renan afirmou que na parte do processo de cinema há basicamente dois tipos de montadores editores: os antigos “[...] essa turma não gosta de estar

perdendo tempo procurando música [...]. Eles querem montar e eles usam a atuação diálogos [...]” e a geração mais nova “[...]mais digital que é a nossa que tá dentro do início, acostumada, tá montando o filme e tendo tipo MP3 a disposição o tempo inteiro e a música funciona [...]”.

O entrevistado destacou que em processos em que os editores e diretores estão utilizando músicas temporárias por muito tempo, a situação leva a uma condição em que o diretor se habituou a tal ponto de querer com que o compositor faça a trilha sonora próxima às músicas temporárias. Assim, Renan afirmou que quanto antes ingressar no projeto melhor, bem como melhor para a os editores da montagem, pois não perdem tanto tempo procurando música.

Renan ainda menciona que ao receber o primeiro corte, ou a primeira edição do filme, é o momento em que realmente começa a trabalhar. Ele refere que, basicamente, o processo que utiliza tem duas fases: a primeira é compor e a segunda é sincronizar com o filme, ou seja, primeiro compõe e depois trabalha com os editores para trabalhar e sincronizar as ideias com as cenas.

Dentre as duas gerações de diretores e editores que Renan destacou, a geração mais nova, na qual ele se inclui, tem muitas dificuldades de editar o filme sem ter a música, o que acaba fazendo com ele se aproxime mais dos produtores e editores, até o ponto que, segundo ele “[...] acaba gerando um problema de direito [...] porque se eu tenho que cada vez me aproximar mais [...] tem uma hora que eu posso pisar no pé de alguém [...]”.

No que concerne às músicas temporais (ou músicas de referência) é interessante analisar que ninguém vai escolher uma música ruim para utilizar como referência, o que acaba gerando um conflito na composição, pois, segundo Renan:

[...] imagina estar montando filme e tem uma cena um pouco mais emocional. Talvez com determinado personagem tu decide que é a melhor coisa para colocar ali é *yesterday* do Paul McCartney. Só que não vai ser licenciada, mas tu tem como contratar ele para colocar para fazer a música original, fazer uma nova. Nem Paul McCartney vai fazer uma nova *Yesterday* ou algo que substitua aquilo, não vai funcionar entendeu. Tem coisas que já tem um valor assim anexado para elas não tem como substituir e quando o pessoal vai fazer uma montagem e colocar a música, ninguém escolhe uma música ruim lado B, de algum lugar, alguma coisa de biblioteca, geralmente o pessoal vai nas coisas boas e tu fica meio que ilhado. Não tem como substituir isso. Vira um problema até de originalidade. Assim, então, na minha opinião quanto mais cedo chega melhor para mim é um processo muito melhor [...]

De outro lado, Renan destacou que como há tempos possui parcerias de trabalho, para evitar atrasos e problemas com as referências utilizadas, para partir o projeto com as composições originais.

Renan deu um exemplo interessante de um processo composicional em que um diretor havia feito um filme de ficção em que inicialmente a ideia era de não ter nenhuma trilha sonora, para passar uma intenção mais “natural”. No entanto, durante a montagem, os editores perceberam que em determinadas cenas que o diretor queria passar uma “[...] gravidade que tu não tem na imagem, assim tu vai ter que precisar de um suporte assim para dar esse empurrão que tu quer, tu precisa, tu vai precisar de alguma coisa de música [...]”, ou seja, foi necessário que o documentário tivesse música para trazer a dramaticidade que o diretor pretendia e que somente com as imagens e o som captado do ambiente não seria possível fazer.

Sobre os softwares utilizados, Renan afirmou que trabalha bastante com instrumentos virtuais e por conta de orçamento, é necessário ficar restrito a esses softwares, não sendo viável a contratação de músicos externos para gravarem instrumentos específicos, além de uso de sintetizadores. Contudo, num cenário ideal, Renan referiu que costuma trabalhar com músicos solistas, para introduzir um som que não seja genérico. No processo de uso de instrumentistas solistas, o entrevistado é quem compõe, produz as partituras e encaminha todos os documentos com o respectivo BPM (batidas por minuto).

Acerca de edição e gravação, Renan utiliza como estação de trabalho digital de áudio (DAW – *Digital Audio Workstation*) o *Pro Tools*, da *Avid*, e para notação musical, utilizou o *Sibelius*²⁹ e atualmente utiliza o *Dorico*³⁰.

Sobre a composição dos instrumentos virtuais, Renan referiu que importa a notação do *Dorico* para o *Pro Tools* no formato MIDI e trabalha as dinâmicas e expressões.

²⁹ Sibelius é o software de notação musical mais vendido do mundo. Componha, organize, publique e ensine composição e partituras musicais – em computadores e dispositivos móveis. Disponível em <<https://www.avid.com/sibelius>>.

³⁰ Software de notação e composição musical para macOS, Windows e iPad Esteja você escrevendo sua primeira música ou marcando o último sucesso de bilheteria, Dorico é a escolha inteligente para composição e notação musical. Com uma família completa de aplicativos para iPad, macOS e Windows, existe uma versão do Dorico perfeita para você hoje e que crescerá com você amanhã. Disponível em <<https://www.steinberg.net/dorico/>>.

No que se refere à mixagem e à masterização, Renan relatou que realiza as mixagens das composições, possui *Templates*³¹, mas sempre há necessidade de modificá-los. Contudo, as trilhas sonoras não podem ser entregues masterizadas, sendo que a finalização cabe aos editores do filme.

Renan afirmou que encaminha as músicas em Stereo Mix, ou seja, encaminha cada faixa da música separada por tipos de instrumentos:

[...] eu mando tipo um pacote, assim, tipo um sanduíche. Eu não mando uma música assim, WAV, eu tenho que mandar tudo aberto, numa coisa que a gente chama de *Stems*, né. Então, por exemplo assim, se eu tô mandando uma música orquestral que tem cordas, metais, sopros e produção, eu vou mandar, vai ter um *Steam* só de cordas, um só de metais, um só de sopro, um só de percussão. Então nesse meu *template* que mais serve para isso roteando isso, eu já tô, quando eu gravo *Stems*, já sai tudo separado então quando eu mando lá para pós-produção e eles estão fazendo diálogos aqui. A música eles vão pegar por esse material e coloca no filme; eu tô enviando, todo mundo envia por *stems* por porque assim daqui a pouco numa determinada cena, digamos que tem a cordas e metais, eles estão lá fazendo a mixagem do filme e tem alguma coisa nos metais que tá atrapalhando um pouquinho de diálogo. Ele tem a flexibilidade de ir lá e só baixar um pouco aqui sem mexer no restante. Porque isso aí é meio, enfim o som como um todo no momento que tá mixando ali no final do filme meio que o diálogo [...]. Tudo mais tu tem que ver se a história vai funcionar, o que é uma discussão também muito aberta [...]

Dentro dos processos de produção e composição, Renan mencionou que trabalha com *templates* para fazer as exportações em *stems* ou em grupos de instrumentos, ou seja, já pré-definidos por ele, para facilitar e otimizar o tempo com processos que não são de composição, para passar mais tempo e ter energia nas questões criativas composicionais.

Já no início dos processos, dentro daqueles que são planejados de forma ideal e que permitam isso, já na primeira reunião com os produtores, o entrevistado já sai com a informação de quais cenas terá música, quantos pontos de entrada de música deverão ser feitos, o *timecode*, de onde as músicas entram e onde terminam, qual a função e uma breve descrição do que foi conversado e do que a música deveria fazer.

Por fim, Renan informou que possui uma estrutura de gravação flexível, com o computador, placa de som, controlador, e os investimentos são feitos em softwares. Trabalha em casa com alguns instrumentos, porém, quando é

³¹ Template é um modelo de arquivo visual responsável por criar um padrão para um determinado formato de peça gráfica. Disponível em <<https://deskfy.io/como-fazer-templates/>>.

necessário gravar. Prefere utilizar um local externo ou via remoto, se assemelhando a um *homestudio*³².

5.2 Entrevista de Maurício Nader

A entrevista com Maurício Nader foi realizada no dia 12 de maio de 2023. Maurício nasceu na cidade de São Paulo e reside na cidade de Porto Alegre desde o ano de 1999.

O início da vida musical de Maurício foi na escola, quando aos 7 anos de idade entrou para a banda marcial, onde começou a tocar a caixeta e aprendeu técnicas percussivas. Já com 12 anos de idade, passou a estudar em uma escola particular e foi colega do músico João Marcello Boscoli, filho da Elis Regina, com quem fez amizade e frequentava a casa onde ele morava, na casa do padrasto, o músico César Camargo Mariano, onde ficavam ouvindo discos de vinil e visitavam o estúdio. Ao ver Marcello tocando bateria, despertou interesse pela música.

Com isso, Maurício decidiu que queria uma bateria, mas o pai achou o preço do instrumento muito caro, além de ser barulhento. Ao invés disso, ganhou uma guitarra e passou a estudar o instrumento. Até então, a única orientação que teve foi de sua mãe que o ensinou a afinar a guitarra. Maurício, no início, foi autodidata e aprendeu a tocar o instrumento pela escuta e após alguns anos é que estudou teoria musical ao fazer aulas de trompete, ainda em São Paulo.

Maurício, então, em razão da amizade com Daniel Rayol, filho de Agnaldo Rayol, que conhecia um músico *bluesman*³³ chamado J. J. Jackson, que residia em São Paulo, estava à procura de um guitarrista para a banda e por indicação de Daniel, o entrevistado realizou um teste, momento em que ingressou na banda. Assim, Maurício, segundo ele mesmo, pulou diversas etapas e “[...] já direto para tocar com *bluesman* americano indo para hotel, viajando no Brasil

³² Um home studio é um espaço dedicado à produção musical em casa. É um ambiente onde você pode realizar todas as etapas do processo de produção musical, desde a gravação até a mixagem e masterização. Assim, com um home studio, você tem total controle sobre o processo criativo e pode trabalhar no seu próprio ritmo, sem depender de estúdios profissionais. Disponível em <<https://www.teclacenter.com.br/blog/home-studio-como-montar-um/>>.

³³ Músico que toca blues (estilo de música com origem dos afrodescendentes norte-americanos). Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/bluesman>>.

inteiro, gravando disco, Jô Soares, Fantástico, tal, então meio que já pulei para essa fase aí direto e fiquei. Isso aí foi começo dos anos 90 [...]”. Durante os anos 90 tocou com J. J. Jackson e outras bandas até que no ano de 1999 veio para Porto Alegre a convite de uns amigos e está até hoje na cidade.

A partir de então, passou a tocar com vários músicos, realizou diversas gravações, foi integrante da banda Sinuca de Bico, além de ser músico de estúdio, tocar em bailes, dar aula de música.

Em Porto Alegre, Maurício iniciou o curso de Bacharel em Música Popular na Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Sul. Contudo, em razão do grande volume de trabalhos, não concluiu o curso. Fez a maioria das cadeiras, no entanto, não realizou as cadeiras que não gostava.

O ingresso de Maurício para a área das trilhas sonoras ocorreu há aproximadamente 20 anos, quando um amigo chamado Matheus Mapa o convidou para fazer trilha sonora para uma peça de teatro para uma peça infantil, com quem trabalhou em parceria nesse projeto. No entanto, realizou a maior parte da trilha sonora. A partir dessa experiência, Maurício fez curtas metragem e outros trabalhos. Segundo relatou:

[...] gostei do negócio de fazer trilha para música para filme né e teatro, essas coisas de trilha sonora né. Fiz para um amigo meu que é cineasta lá na Austrália, o José [...], e fiz para uns dois/três curtas dele. Fiz para o do Duca Leindecker, uma, um trabalho, uma, um filme isso era um filme também infantil que ele não tava conseguindo terminar né, porque ele tava com muita coisa para fazer. Eu ajudei ele a fazer terminar essa trilha e juntei tudo isso aí, fiz um tipo um portfólio e comecei a mostrar para as pessoas né aí mostrei para casa de cinema Nora Goulart e o Jorge Furtado são meus amigos né eu já tava já conheço eles há muito tempo, mostrei lá eu deixei meu dvdzinho lá do portfólio ficou lá 5/6 anos tal. Aí um dia o Jorge me convidou pra, ele perguntou se eu não conseguia fazer uma um trecho de uma música que ele não tava conseguindo a liberação, era uma música dos Beach Boys né, que ele queria pro Homens de Bem, se eu não me engano, que é um seriado, uma série. Na verdade um telefilme da Globo né, que o Rodrigo Santoro tal que o Jorge estava dirigindo lá com a Casa de Cinema e eu falei e eu topei falei não, vou, faço né, aí já acabei entrando já de cara nesse trampo aí pra fazer a trilha inteira [...].

Assim, Maurício afirmou que começou de fato a carreira dele como músico e compositor de trilhas sonoras para cinema, séries, fazendo diversos trabalhos para a Casa de Cinema Nora Goulart e para outros.

No entanto, Maurício destacou que “[...] né deu uma parada um negócio das trilhas com o primeiro dia do governo Bolsonaro ele acabou praticamente um cinema nacional [...]”, sendo que o último trabalho que fez foi para a Paramount

há dois anos e trabalhos para a Casa do Cinema, sendo que agora o trabalho está mais evidente com as plataformas de *streaming* de filmes e séries e destacou que “[...] agora mas eles estão ali que fazendo as séries tal então mudou um pouco, os panoramas aí né então, eu não sei o que vai ser daqui para frente né, agora eu tô nessa fase aí entre safra de trabalhos [...]”. Maurício afirmou que o período mais produtivo foi entre 2011 e 2022. De outro lado, acerca das outras mídias, em especial a publicidade, Maurício afirmou que prefere não fazer por razões pessoais.

Acerca dos processos de composição e gravação. Maurício prefere gravar os instrumentos, possui diversos que costuma tocar e dificilmente utiliza *samplers*³⁴ e instrumentos virtuais. Segundo ele:

[...] eu gosto de explorar tem um monte de instrumento aqui em casa e no estúdio também eu preferi ir para esse lado não, não uso muito recurso de *sampler*, de MIDI, não uso nada, muito pouco [...] só alguma coisa muito proposital que dê aquele tipo de que tem algum, que vou ter alguma coisa que leva esse tipo de som né. Mas é sempre tocando, tocando a bateria, eu chamo os caras do sopro, quando tem cordas é o cara tocando entendeu? Bem orgânico mesmo, essa foi a minha até hoje minha linha né e acaba soando um pouco diferente [...].

Maurício deu um exemplo de quando estava fazendo um trabalho para a Rede Globo na série *Doce de Mãe*, entre 2012 e 2014, que na época as referências eram de músicas que utilizavam muito o recurso de amostras, instrumentos virtuais, no entanto, o trabalho dele soava diferente:

[...] eu lembro de soar um pouco diferente assim que eu fazia assim uma coisa mais orgânica mesmo né e o tanto que tem muita gente que houve as trilhas que eu faço e não sabe que é uma trilha sonora é uma música a impressão que é uma música de outra de uma pessoa que foi colocada lá eu sempre penso difícil fazer a trilha sem pensar como música sabe. Não sei se eu tô conseguindo me explicar direito, eu penso nela como eu tô fazendo uma música [...].

O entrevistado reforça que “[...] é uma questão da dedicação, assim que eu tenho para fazer aquilo ali como se tivesse fazendo uma música pra um disco, um trabalho entendeu? [...]”. O processo composicional de Maurício segue uma ideia de fazer música, contudo, menciona que às vezes é necessário fazer músicas de fundo (*background*), onde se tem uma nota pedal tocando por minutos.

³⁴ Amostras de som. Software com amostras de som.

Ainda, cabe referir que Maurício comentou que em razão de sua visão como compositor e a construção cultural de sua linguagem musical, atribui como uma característica o uso da música brasileira, com exceção de projetos muito específicos. Destacou que os filmes atingem públicos de outros países e é muito mais interessante ter elementos da música brasileira nos filmes nacionais do que trazer elementos que outras audiências teriam já como comuns para sua realidade.

No entanto, em vez de existir compositores que dão características próprias às composições, o que mais se vê é trilhas sonoras feitas para se assemelharem às trilhas compostas por músicos “americanos”.

Maurício referiu que prefere tocar os instrumentos que são utilizados nos trabalhos e quando é utilizado algum instrumento que não sabe tocar, convida um instrumentista, a exemplo de um projeto que participou, uma minissérie, em que havia um contexto das culturas do oriente médio, em especial a palestina, situação em que convidou um músico utilizando instrumentos étnicos da região.

Além disso, Maurício mencionou que acerca do uso das ferramentas tecnológicas, quando vai utilizar algum instrumento virtual, prefere ele tocar no teclado do que utilizar amostras de som.

Por sua vez, nos processos de produção, Maurício referiu que antes de começar um filme, já é chamado para o projeto e recebe o roteiro ou, em alguns casos, um corte do filme em si. Em um primeiro momento, dando exemplo com o vínculo que possui com o diretor Jorge Furtado, a quem Maurício destaca que “[...]Jorge, é um cara muito musical, Jorge Furtado, e manja mesmo. Sabe música, tem referência, tudo [...]”. Durante a análise do corte, o diretor vai indicando as cenas e as características que a música poderia ter e, a partir da reunião inicial, Maurício realiza a decupagem sonora com as referências descritas, sendo o ponto de partida para a composição.

Maurício ainda refere que o ideal seria ter o tempo certo para cada música, porém, geralmente isso não acontece e ao compor uma música, como a exemplo de um trabalho feito para a Paramount, a música que compôs foi utilizada de diversas formas, dependendo da cena, tinha maior ou menor tempo de duração, projeto que teve maior trabalho de edição, pois se antecipou na composição, demandando mais tempo para sincronizar a música com as cenas.

Outra situação curiosa, Maurício menciona em um caso que não há referências em determinada parte do filme:

[...] se você não tem a diferença, tem uns que não dão referência do trabalho do Chuí, por exemplo, tinha momentos que tinha referência ó aqui tem que ser uma música árabe e tal, que vai estar entrevistando tá, o cara aí os primeiros dois minutos tá aí depois os outros 20 minutos do filme não tinha nada. Não tinha referência. Não me diziam se tinha música, eu tinha que intuir: aqui é legal botar uma música que não é; o que é um jogo perigoso né, porque aí você tá sugerindo para o diretor como é que vai ser a música do filme dele, às vezes eles gostam às vezes não, entendeu? Às vezes ele fala ah eu não pensei em ter música entendeu ou tal cena não tem músicas às vezes eles esperam você botar a música para o que eles acham [...]

Maurício destaca também que os processos descritos são do cinema brasileiro, enquanto no cinema hollywoodiano, o processo é “mais industrial”.

O participante também destaca, dentro dos processos de composição, que considera muito interessante que compositores como Enio Marricone, Nino Rota e John Williams utilizam temas (temas musicais melódicos), característica que está acabando no cinema, pois a questão da melodia está diminuindo e as músicas estão sendo usadas como elemento de “atmosferas”, onde há uma generalidade, onde os compositores estão copiando uns aos outros, sem uma identidade.

Acerca das referências, a relação com o diretor e sugestões musicais depende de cada um. Ele afirmou que no ramo da composição de trilhas sonoras, o músico não deve ter apego, pois é necessário escutar as demandas, e para evitar conflitos, deve saber a hora de conversar com os diretores. Maurício refere que a parte mais difícil da composição é descobrir o que o diretor e o filme precisam cumprir na parte de prazos.

Por sua vez, sobre a questão do preparo e entrega do material composto e gravado, Maurício mencionou que prefere mixar as composições e enviar em um arquivo estéreo (L/R). Sobre a parte da escrita musical, o entrevistado afirmou que utiliza o aplicativo de notação musical *Notion* e compõe para todos os instrumentos, sendo que raramente existe algum improviso previsto. No entanto, Maurício destacou um exemplo específico acerca do projeto que fez sobre o contexto da comunidade palestina. Como iria gravar um instrumento étnico, com instrumentista com conhecimento da cultura musical do oriente médio, a composição é destinada ao músico com instrumento singular.

Maurício utiliza o *Pro Tools* como software para gravação, edição e mixagem e os plugins básicos como equalizador, compressor, *reverb* (reverberação/eco).

Além disso, Maurício chamou atenção para a necessidade de criar um banco de ideais musicais, que faz parte do seu método de composição, anotando e gravando ideias para serem utilizadas nos trabalhos futuros.

Outro ponto que Maurício destacou como fundamental na área, foi a questão dos direitos sobre as composições, alertando que é necessário estar ciente dos direitos pertinentes na área pois, segundo ele:

[...] cada dia mais estão querendo tirar do compositor os direitos autorais do compositor tá e conexo também. Querem tirar tudo; esses streamings grandes agora que, a Paramount fez isso aí comigo; eles fizeram assinar um negócio que eu cedo meus direitos autorais por todo, olha o termo: por toda a eternidade e por todo o universo [...]

Maurício destacou que a exigência contratual para ter totais direitos sobre a composição dele foi interposta pela empresa *ViaCom*:

[...] Tá rolando uma, uma força muito grande do mercado né dessas empresas de streaming [...] eles têm uma boa parte do dinheiro lá, que eles têm no orçamento deles. Está vindo disso, tá vindo de direitos autorais que seriam nossos; e o cara vai fazer um filme e vão falar assim, dois anos sem fazer nada sem trabalho chamou para fazer um trabalho e você vai ter que ceder todos os direitos autorais. Você não vai fazer, é uma exploração entendeu? Tá acontecendo isso aí vão falar: mas a classe tem que se unir. Eu acho difícil acontecer porque assim ó, agora tá tendo uma greve de roteirista lá nos Estados Unidos, não sei se você viu, teve uma greve de roteiristas lá eles, então se ligar agora na qualquer streaming, não tá tendo configuração que não parou tudo já faz umas duas semanas isso porque são os canais que a gente vê que a gente paga. São os que teriam que dá notícia né, mas eu consegui ver num aí passou [...]

O entrevistado afirmou que tem que estar atento com o relacionamento com a equipe e com o diretor, saber cobrar pelo trabalho feito, senão:

[...] os caras vão fazer você de graça. Você vai trabalhar de graça o resto da vida porque tem gente que tem por exemplo o cara tá lá a vida dele lá ele tem as contas dele parado ele mora sei lá com os pais tá tudo certo para ele não vai ser o fim do mundo ele fazer um trampo de graça e vai o nome dele vai aparecer entendeu e muita gente faz e eu não tô tirando a razão da pessoa só que o que isso aí [...] né então é muito difícil isso aí já eu senti esse movimento assim, há uns cinco seis anos atrás, uma empresa de um canal de TV uma vez me fez essa proposta de eu fazer todas as trilhas para o canal inteiro e eles ficavam com 90% dos meus direitos autorais e não me pagariam nada. O meu cachê seria o meu cachê de tudo, que eu falei para eles ia ser 10% de direitos autorais, eu falei, mas antes tiraram isso, falou não mas é que vai ser uma bela de uma grana, entendeu? Eles estão preocupados só

com eles acham eles estipularam que uma bela de uma grana é tanto e que eles têm direito de ficar com 90% do que você fez e não te pagar e eu não aceitei que que aconteceu o outro cara foi lá e aceitou [...]

Sobre a questão dos direitos autorais, Maurício mencionou que é filiado à UBC (União Brasileira de Compositores) e cadastra as próprias músicas e gera o código ISRC da música.

Maurício destacou que os orçamentos são limitados, mas a exemplo de um projeto realizado, o orçamento era maior, ele pode locar um estúdio, músicos e, assim, ampliar a gama de músicos para participarem do projeto.

5.3 Entrevista de Thiago Pospichil Marques

A entrevista com Thiago Pospichil Marques foi realizada no dia 15 de maio de 2023. O entrevistado nasceu na cidade de Porto Alegre e atualmente reside na cidade de Florianópolis.

Thiago contou que o seu início na música ocorreu quando ele tinha 5 anos de idade e mesmo sem ter uma grande influência musical na família, a mãe dele, por iniciativa própria, o levou para ter aulas de teclado com a prima dela sendo que na época ganhou seu primeiro teclado, um teclado reduzido da marca Casio, que vinha com sons pré-gravados para acompanhamento, despertando seu interesse pelos diferentes timbres do instrumento. Após algum tempo, ganhou um teclado de 4 oitavas com tamanho de teclas convencional.

Desde os anos iniciais de aprendizagem, Thiago já havia despertado o interesse em criar e compor música, brincar e explorar a criatividade. Com 11 anos de idade começou a tocar bandas, passou a ter aulas com outro professor e já no ano de 2003 foi convidado por um amigo a tocar na banda, sendo o primeiro trabalho profissional realizado, fato que o marcou significativamente, pois foi a primeira vez que esteve num estúdio para gravação profissional

Thiago destacou que bem nesse período em que foi gravar com a banda, o estúdio estava trocando o sistema do analógico para o digital, em que o próprio técnico estava aprendendo a lidar com as novas ferramentas. O equipamento que tinha no estúdio, ao contrário do que é disponível hoje, no ano de 2003, somente estúdios tinham computadores e softwares para gravação e edição. Era ainda inviável ter um *homestudio*. Em razão dessa situação, Thiago ficou muito

interessado nas ferramentas utilizadas e acompanhou todas as etapas junto ao técnico durante as gravações para observar como os processos eram executados.

Thiago ainda mencionou que na época não existiam cursos e tampouco material disponível na internet, até porque a própria rede ainda carecia de maior disponibilidade e destacou que o estúdio utilizava como DAW o *Pro Tools*.

Durante os próximos anos, Thiago seguiu trabalhando como músico de banda no instrumento de teclado e as possibilidades de criação de arranjos, edição e mixagem já despertaram a curiosidade do entrevistado.

Thiago referiu que no ano de 2006 conseguiu ter um computador com o qual pôde gravar e editar as músicas através do Sonar, momento que iniciou a graduação no Licenciatura em Música pelo IPA Metodista em Porto Alegre. Ao longo do curso começou a produzir material musical, mas ainda com a intenção de músico tecladista e trabalhava, paralelamente, como produtor, bem como trabalhou durante 12 anos como professor de música.

A mudança para trabalhar somente com produção aconteceu na época em que se mudou para a cidade Florianópolis, tanto pelo interesse na área como pela flexibilidade de trabalhar sem que necessitasse estar em um local específico.

Na época, antes da mudança para Florianópolis, Thiago participou da NammShow, um evento de instrumentos musicais e como era patrocinado pela marca Santo Ângelo, mostrou seu trabalho no evento, local em que teve contato com um compositor de trilhas, com quem teve o primeiro contato acerca da área, como relatou na entrevista:

[...] Tá, mas foi em 2017 eu justamente pelo meu trabalho como tecladista e com música instrumental eu participei da Feira NammShow, que chama, que é uma convenção na verdade, da Indústria Musical de equipamentos musicais, de instrumentos equipamentos que acontece na Califórnia; eu fui tocar na época que eu tava trabalhando com a Santo Ângelo [...] antes da apresentação começar, conversando alguma pessoa que não conhecia, [...] e falou que era, era compositor, que era produtor de trilhas e tal [...] daí anotei o site tudo, né referências de algumas editoras musicais, ele me apresentou e, Ok, voltei para casa né. [...] Depois né, aqueles momentos na vida que as coisas fazem sentido né, informação ficou ali na minha mente. [...] Enfim né, fazer o networking então [...] que eu recebi essa, essa indicação. [...]

Assim, Thiago, ao mudar-se para Florianópolis, repensou sobre seu trabalho e a partir desse contato pretérito e pesquisas feitas nas editoras indicadas, teve interesse na composição de trilhas sonoras e, a partir de então, passou a trabalhar com isso integralmente.

Thiago, após diversas pesquisas e montar material musical, apresentar o trabalho e enviar as composições às editoras, aos poucos foi entrando na área de trilhas sonoras. A partir disso, o entrevistado passou a compor e produzir material diariamente, de forma específica dentro do que era necessário nas editoras. O entrevistado mencionou que trabalha com mídias visuais como publicidade, séries, televisão e principalmente documentários. No entanto, nunca trabalhou com teatro.

Acerca dos processos de composição e produção de trilhas sonoras, Thiago afirmou que durante os anos de trabalho, foi mudando sua forma de trabalho, afirmando que atualmente consegue trabalhar de maneira mais otimizada, até mesmo do arranjo da própria composição, dependendo do projeto trabalhado, da editora que solicita, pois é comum que haja um padrão de como cada material deverá ser entregue:

[...] na própria parte da estrutura do arranjo mesmo e da própria composição tá, porque, por exemplo, até na própria, na própria maneira de entregar o material, [...] dependendo às vezes do projeto que se trata ou da editora que solicitou um projeto, é comum né, sei lá, práticas de cada um ali de ter um, digamos, um determinado padrão de como esse material vai ser entregue no momento que eu já me acostumei, digamos, que em determinado projeto o formato da música, ela se encaixa melhor se ela tiver um determinado formato, mesmo de arranjo tá, e ela tiver um determinado tipo de duração. Se ela tiver um determinado tipo de, de orquestração, mesmo de arranjo, onde eu sei que depois vão pedir para eu enviar uma versão, por exemplo, que chamam de *Under Score*, sem os instrumentos, sem as melodias principais, mandar mais uma versão da mesma música, sem aquelas melodias principais e daqui a pouco, sem esses instrumentos, sem as melodias, sem, digamos, a base mais média, digamos assim, mais, não é só percussão e graves, tirar os graves, mandar a percussão sabe. Se eu já sei, eu já conheço ali para onde eu tô enviando esse projeto né [...] já conheço sei lá o supervisor musical lá para receber isso né, como é que ele tá esperando, eu já consigo iniciar digamos o meu arranjo desconstruindo ele na minha cabeça [...]

Portanto, a entrega do trabalho composicional para determinado projeto já está mais otimizada em razão de que Thiago já possui o conhecimento e como as plataformas com que trabalha demandam a forma de como o material deve ser enviado, de maneira com que consegue agilizar a produção musical.

Atualmente, Thiago referiu que o seu trabalho composicional é feito em sua maioria para editoras, mas gostaria de aumentar os trabalhos feitos diretamente com diretores, mas depende também dos contatos que possui na área.

Thiago mencionou que em conversas com outros compositores, sempre recebe recomendações de se especializar em determinados gêneros e nichos musicais, para se destacar na área, contudo, afirmou que gosta de variar o estilo e testar coisas novas, a fim de se desafiar. Thiago acrescenta, ainda que:

[...] eu gosto de variar eu gosto de fazer coisas variadas, eu gosto de testar coisas novas e de até me desafiar mesmo, [...] então eu sempre tento mudar, assim, visitar ali sei lá meu catálogo né, nossa, já fiz determinadas coisas, mas deixa testar esse outro aqui também, então, eu gosto de fazer isso né [...] eu gosto, eu gosto de testar, ir além sabe e me desafiar fazer coisas diferentes, claro que nisso [...] as próprias pessoas que trabalham contigo acabam às vezes uma questão comercial mesmo né pedindo um determinado segmento né determinado estilo, mas eu, quando digamos quando eu consigo já me planejar um pouco à frente pensar [...] vou conseguir montar um projeto e de uma coisa diferente e oferecer esse projeto aqui [...]

Thiago também afirmou que sempre que recebe os trabalhos, os editores enviam referências para entender a necessidade musical, das sensações, sentimentos, clima ou *mood*, que darão suporte para a cena.

Ademais, Thiago referiu que nos trabalhos, procura atender e seguir o que pedem, ser fiel ao que foi solicitado, em razão de que as músicas possuem um propósito de sustentação nas mídias visuais, com algumas exceções em que a trilha é um destaque. Assim, a trilha sonora, para Thiago, tem o propósito de reforço, de auxiliar a cena, a história sendo contada, para atender à demanda necessária e específica do trabalho solicitado e, muito embora tenha a questão da liberdade artística, Thiago procura realizar o trabalho para que funcione para atender ao que foi solicitado.

Dentro das características composicionais, sempre que pode, Thiago procura utilizar sintetizadores nas composições, porém, nem sempre é possível, além de gostar de brincar com as figuras rítmicas, mudar para métricas diferentes das usuais, o que ajuda a manter a criatividade e manter a atenção na composição.

Thiago ainda referiu que, dentro das mídias que trabalha, a publicidade é a que mais exige exatidão nas demandas, em razão de que a composição tem que

estar exatamente dentro da estrutura do *storyboard*, as métricas e outras características, para atender ao que é pedido, ou seja, “sob medida”.

Sobre os processos, durante muitos anos utilizou o Ableton Live³⁵ e atualmente utiliza o Logic³⁶, da Apple, por ter se adaptado bem, mas afirmou que os softwares atualmente são semelhantes. Outrossim, referiu que utiliza diversos instrumentos virtuais, destacando que gosta de ter o necessário para evitar acumular plugins³⁷ e outros softwares, como por exemplo, Abbey Road One da Spitfire, com naipes de orquestra, timbres de piano, inclusive do próprio Logic, além de sintetizadores como o *DeepMind*. Sobre o hardware, utiliza o *laptop* da Apple e uma placa de som da marca Focusrite, modelo *Scarlet*.

Thiago mencionou que procura fazer todos os instrumentos e composições e raramente faz trabalhos com músicos colaborativos, muito em razão dos prazos de entrega, mas em alguns projetos vem colaborando com cantores e cantoras.

Por fim, acerca dos direitos autorais, no caso dos trabalhos com as editoras, são elas que fazem o cadastro dos direitos do compositor, mas quando ele é o próprio *Publisher* da música, o registro é feito por ele, como exemplo, quando realizou um projeto com contato direto com o diretor. Outrossim, sobre os contratos, geralmente as editoras ficam com os direitos de distribuição sobre o material gravado, seja 100% ou 50%, dependendo do projeto, enquanto Thiago fica detentor dos direitos composicionais.

5.4 Entrevista de Átila Viana

A entrevista com Átila Viana foi realizada no dia 17 de maio de 2023. Átila nasceu na cidade de Rosário do Sul e atualmente reside em Porto Alegre. O

³⁵ Live é um software rápido, fluido e flexível para criação e performance musical. Ele vem com efeitos, instrumentos, sons e todos os tipos de recursos criativos – tudo que você precisa para fazer qualquer tipo de música. Disponível em <<https://www.ableton.com/en/live/what-is-live/>>.

³⁶ O Logic Pro transforma seu Mac em um estúdio de gravação profissional capaz de trabalhar com os projetos mais exigentes. Componha e faça arranjos musicais em tempo real, além de criar batidas e melodias com agilidade. Grave suas composições e interpretações, como uma banda ao vivo ou um solo de instrumento digital, para incluir nas suas músicas. Disponível em <<https://www.apple.com/br/logic-pro/>>.

³⁷ Programa informático destinado a acrescentar funcionalidades a outro programa. Dicionário Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/plugin>>.

entrevistado afirmou que teve um início na música de maneira “errática”. Entre 9 e 10 anos de idade começou a tocar violão, embora seu instrumento principal atualmente seja o baixo. Átila disse que nunca planejou uma carreira musical, nem planejamento numa carreira acadêmica, mas desde cedo, por volta dos 14 anos de idade, teve interesse na parte da produção e softwares de gravação.

Apesar disso, Átila acabou cursando e se graduando em Ciências Sociais, porém, seguiu tocando com bandas e trabalhando com música. Quando ingressou no curso de Ciências Sociais, Átila, então com 17 anos de idade, começou a trabalhar como assistente num estúdio de música do produtor Marcelo Fruet, há aproximadamente 13 anos. O estúdio trabalha com produção de discos de artistas, envolvendo gravação, produção e mixagem, trabalhando há muito tempo nessa área.

No entanto, a parte de trilhas sonoras eram eventuais no estúdio, sendo que há aproximadamente cinco anos se tornou uma das partes centrais do trabalho de Átila. Durante esses anos, foi aprendendo a trabalhar com trilhas sonoras, em especial curtas e longa metragens, mas Átila afirmou que nunca imaginou que trabalharia na área, ou seja, o ingresso no ramo das trilhas sonoras e o aprendizado foi essencialmente na prática do dia a dia no estúdio.

Acerca dos softwares utilizados durante a carreira de músico, o primeiro contato foi com o *Nuendo*³⁸ e posteriormente no estúdio, começou a trabalhar com o *Pro Tools*, DAW que utiliza até hoje, embora já tenha utilizado em alguns momentos o *Logic*, *Ableton*, frisando que hoje há vários softwares que são equivalentes, porém considerando que há 13 anos trabalha com *Pro Tools*, apesar de se irritar com alguns detalhes do programa, manteve por questão de costume.

Átila mencionou que atualmente eles trabalham muito no estúdio com mídias para a televisão, com uma carga grande de trabalho e curtos prazos de entrega. No entanto, Átila também faz produção de artistas sozinho e eventualmente também faz projetos de trilhas sonoras, como curtas metragens e teatro.

³⁸ Como a solução de pós-produção de áudio mais avançada disponível, Nuendo é a escolha dos profissionais da indústria de cinema, TV, áudio de jogos e som envolvente em todo o mundo. Disponível em <<https://www.steinberg.net/nuendo/>>.

No estúdio, os projetos são divididos em etapas, sendo que Marcelo Fruet, Daniel Roichman e Eduardo Lins trabalhando em conjunto nos processos e geralmente Átila finaliza o trabalho, a parte da mixagem e masterização do projeto, sendo que essa etapa é fundamental para que as ideias criadas pelos demais músicos se encaixem no conceito do projeto e soem em consonância de um mesmo ambiente, como comentado na entrevista:

[...] como tu tem várias pessoas que estão trabalhando na mesma coisa que precisa que a coisa funcione conceitualmente também, além das cenas funcionarem por si só, tu precisa que aquele projeto tenha uma identidade. Acaba que essa mixagem para trilhas de projeto, é essa parte de finalização técnica né, de deixar tudo funcionando tecnicamente, mas se envolve um pouco uma coisa de direção musical também né, cara são duas pessoas cada um na sua casa fazendo trabalhando, cada um na sua cabeça eu preciso que isso soe como uma coisa que pertence ao mesmo universo. Então acho que existe um direcionamento nessa parte de mixagem que é uma aproximação das coisas e criar um pertencimento; então é diferente às vezes não chegar e mixar, que eu tenho que parar entender e ver, às vezes tem séries que eu tô fazendo outras coisas que eu nem acabo nem compondo nada, os guris fazem se eu tô muito envolvido em outros projetos, mas eu preciso parar, assistir tudo, entender qual que é o universo daquele filme, daquele programa, das trilhas, das referências e tentar encontrar uma forma de fazer as coisas funcionarem e soarem coesas, mas é principalmente isso mixagem masterização [...]

Sobre como os projetos são iniciados e apresentados, Átila referiu que varia bastante de projeto para projeto, mas normalmente o estúdio recebe um roteiro, que muitas vezes não é detalhado, mas que se consiga entender conceitualmente o projeto, do que se trata, qual é a ideia da narrativa e estética. Da mesma forma, normalmente se recebe as referências em áudio, em que geralmente as cenas são numeradas, como por exemplo:

[...] preciso de tantas cenas de ação, tantas cenas de contemplação, preciso de tantas trilhas né, tantas trilhas de sei lá o que, de vitória, não sei o quê, e a partir disso é normal que o diretor te indique referências né te mande músicas [...] ou que ele te mande no mínimo indicações mais ou menos de estilo aquele pensa, ah, isso é uma série que eu gostaria que fosse tivesse uma instrumentação de orquestra ou sei que eu acho que, sei lá, hip hop, não, sei o que; não é muito comum e é o melhor caso de trabalhar é quando o diretor te manda algum corte assim para mim que trabalho eu sinto que eu consigo entregar o resultado bem mais interessante [...]

No caso da televisão, é mais comum mandarem as referências em razão do prazo, mas a questão do corte, é mais comum no cinema e teatro. Átila afirma que no teatro se começa a trabalhar quando os atores e diretores estão adaptando a história no ensaio, momento em que tem muita mais liberdade para

trabalhar e a trilha acaba influenciando no próprio processo criativo da peça, enquanto o ramo da televisão a produção de trilhas sonoras é em um ritmo “mais industrial”. Sobre o teatro, Átila destaca que:

[...] um teatro é legal porque é antes da coisa acontecer, começa a trabalhar no momento que eles são adaptando os ensaios né, então eu tenho uma experiência de ter muito mais liberdade para trabalhar, acaba interferindo muito mais no próprio processo criativo dos atores, do diretor, do que nesse tipo de mercado que é mais industrial. Você tem que fazer, fazer, fazer, fazer, e os cara tem que montar rápido não sei o que, então acho que varia muito para cada caso, mas tem esse recorte já que é dos tipos de mídia; então tu vai ter esse tipo de mercado que então, ‘cara precisa passar amanhã na TV’ [...] vou no primeiro ensaio para entender, geralmente pelo menos às vezes que eu já participei né, acho que teatro como tá no campo assim bem criativo e bem da arte, como a gente pensa, ao contrário do que seria o mercado né, geralmente vai no primeiro ensaio a galera tá numa grande viagem, então pensa assim, essa peça que não tem como acontecer né, que é um momento que tudo vai mudar né, então eu costumo ir, Isso te dá um primeiro norte, gosto de ler o roteiro [...]

De outro lado, Átila mencionou que existe casos em que é possível sugerir ideias diferentes das referências, especialmente em trabalhos mais longos, como na produção de trilhas sonoras para filmes pois é possível criar uma troca e um diálogo mais profundo, sendo que a parte mais difícil do trabalho é justamente a parte de diálogo com o diretor, tanto para o músico conseguir entender o que o diretor quer quanto ele entender que se está propondo. Átila afirma que muitas vezes, no Brasil, os montadores acabam colocando uma música completamente desconexa do que está sendo narrado imageticamente, e apesar da maioria do público ser leigo, a audiência repara quando uma edição está bem-preparada ou não. Átila refere que a relação pessoal nos projetos é difícil, pois o há diretores acolhem a sugestão dele ou não aceitam, mantendo a escolha pretérita, muito embora a costura entre a imagem e a trilha não seja adequada, afirmando que para ele é importante sugerir mudanças, o que muda a maneira de como o trabalho dele é valorizado.

Na parte da composição, Átila grava instrumentos como guitarra, violão, baixo e trompete, mas também para os demais instrumentos virtuais utilizados, mas, quando é pertinente, em momentos específicos, convida um instrumentista, contudo, depende do orçamento e das referências fornecidas. Átila também faz parcerias com os músicos que trabalham no estúdio.

O participante mencionou que, para além da execução dos instrumentos, procura pesquisar e entender as questões técnicas e das possibilidades que os

softwares e instrumentos virtuais disponibilizam, para criar contextos convincentes, fazer uma vasta pesquisa de elementos para saber criar sons que sejam emocionantes e convincentes, principalmente quando ele trabalha com programação de orquestra, área em que se especializou, para saber as mecânicas que funcionam com cada tipo de necessidade do projeto, saber quais timbres e softwares usar.

Além da pesquisa e de encontrar as ferramentas adequadas, Átila afirma que o processo composicional envolve testar de forma livre os instrumentos virtuais, para ter um processo criativo que o ajuda a encontrar o som que busca.

Átila destacou que o estúdio possui um grande acervo de músicas e que ele está organizando o banco de sons, o que auxilia nos processos de produção, a exemplo de um trabalho de curto prazo em que lembrou de trilhas compostas que se encaixavam para o projeto em questão.

A diversidade das trilhas sonoras no estúdio é grande e as demandas variam de estilos, sendo que Átila já produziu músicas de diferentes estéticas e gêneros, como ele destaca:

[...] antigamente, eu acho que isso acontecia mais né, tinha compositores que eram bem específicos para certas linguagens né, hoje a gente meio que tem que fazer tudo. Eu faço desde uma música de orquestra, hip-hop. Já fiz para uma estria de funk carioca, então é tudo, tem que fazer, tem que ficar bom [...]

Acerca do acervo de sons mencionado por Átila refere que:

[...] uma tabela que, deixa eu olhar, para te dizer tem uma a gente tem um campo ali que é tipo tá, tem tempo, tem não sei o quê, mas tem um campo que chama adjetivos que ele tem dividido em dois lugares que é o gênero, [...] é mais ou menos o gênero e depois os adjetivos isso que é o mais importante, porque geralmente o diretor ele vai te exercitar em gênero mas quando ele pede cena, a gente pede a partir de adjetivos de coisas de emoções né, então é tipo superação, alegria, umas coisas assim sabe, assim tipo, atenção, preparação. então geralmente tá organizado por gênero e por qual tipo de função, né. Qualquer função dessa trilha e às vezes tem vários momentos que tem trilhas que elas podem ter duas, dois tipos de função né. Tipo, ela começa tensa, mas a cena se resolve e vai para um lado que você quer. Então geralmente é isso, é um gênero e o tipo de função que a trilha pode, pode ter e às vezes [...]

Átila, de 2011 a 2020, trabalhou presencialmente no estúdio, mas após a pandemia, passou a trabalhar em casa em um *homestudio*, sendo que utiliza o estúdio para coisas específicas como gravar instrumentos.

Na parte de finalização, Átila referiu que quando o projeto é destinado à televisão, ele envia um arquivo WAV mixado e masterizado, e no estúdio da televisão, o arquivo será adaptado à distribuição de *Broadcasting*. Já no cinema, geralmente a masterização é feita por outra pessoa que está trabalhando no filme, em que normalmente se envia os arquivos WAVs em *Stems*, ou seja, em grupos separados, para possibilitar a mudança de equilíbrio entre os grupos de instrumentos, como parte da percussão, parte de cordas pois:

[...] no filme né que pode mixar a trilha mas hoje eu faço um limite, mas enfim, ele pode mudar o equilíbrio a partir dos sistemas que vai ser os grupos, as coisas né, os violinos, a parte da percussão, e também ele pode usar e por isso que, é por isso que em cinemas trabalha quase sempre com grupos de extremos, porque às vezes criou aquele tema que é o tema do protagonista e o cara vai inserir um pedaço. Ele quer só o cello fazendo melodia, ele quer então, o cara tanto que vai montar quanto que vai finalizar o áudio, consegue ter uma, consegue ter mais liberdade né, para utilizar e também como tem mixagem 5.1 com sistemas, ele vai conseguir adaptar também para o cinema né a mixagem, então geralmente no cinema eu mando assim mando fechado mas manda o grupos também e TV eu já mando sempre fechado trilha pronto e escutar [...]

Por fim, acerca dos direitos autorais, a situação varia dependendo da mídia, destacando que as plataformas de *streaming* estão fazendo o que se chama de *sold out*, em que o estúdio compra a totalidade dos direitos sobre a música e paga somente uma única vez. Contudo, geralmente o estúdio sempre fica com um percentual das composições, mas tudo depende do contato com cada contratante dos projetos. No entanto, mesmo que o estúdio fique com parte dos direitos, as editoras sempre acabam ficando com parte dos direitos autorais da composição e da mídia gravada.

5.5 Entrevista de Felipe Rota

A entrevista com Felipe Rota foi realizada no dia 24 de maio de 2023. Felipe nasceu na cidade de Porto Alegre, mas cresceu na cidade de Pelotas, residiu em Los Angeles e atualmente reside em Porto Alegre. Seu início na música aconteceu por volta dos 8 anos de idade quando começou a tocar teclado, piano e depois aprendeu cavaquinho, violão, guitarra, bandolim, gaita e violino, sempre tocando “de ouvido” e procurando sempre adquirir instrumentos diferentes para

aprender a tocar, sendo que somente na universidade que foi ter aulas de música.

Na cidade de Pelotas, já com 14 anos começou a tocar com bandas, tocar na noite da cidade, atuar bandas de baile e viajar em turnês com as bandas. Desde muito cedo já levou consigo duas vertentes: performance de palco e produção de trilhas sonoras. Felipe sempre gostou de cinema e música de cinema e em razão de sua mãe ser diretora de teatro, ao mesmo tempo que começou a tocar com bandas, começou a compor as trilhas sonoras das peças de teatro dela. Posteriormente fez outros trabalhos, como jingles e trilha sonora para dança. Felipe frisou que desde cedo já sabia que queria trabalhar com trilhas sonoras e, apesar de não existir curso específico na área, ingressou no curso de música da Universidade Federal de Pelotas e apesar de ter como instrumento musical o piano, acabou se graduando em violão. O entrevistado comentou, sobre seu início como compositor de trilhas sonoras:

[...] adorei fazer aquilo, as trilhas da peça. Eu sempre levei essas duas coisas juntos né, o trabalho em palco e as trilhas. Aí comecei fazendo essas trilhas dela, daí surgiu, sei lá, convite para fazer um jingle, para fazer uma trilha de algo, não sei o quê né, tudo coisas pequenas na cidade. Mas comecei assim fazendo trilha para o teatro dela, depois fiz trilha para espetáculo de dança, nesse tipo de coisa aí. Quando eu acabei o colégio eu fiz faculdade de música lá em Pelotas na UFPEL. Lá a faculdade é voltada para erudito né [...] eu comecei no piano sempre aqui, inclusive o meu instrumento principal de composição mas, na época é o piano, mas na época quando eu fui fazer a faculdade [...] assim eu acabei fazendo violão [...]

Apesar de gostar de música erudita, Felipe não queria seguir com campo de concertista desse estilo musical, momento em que pensou que deveria buscar novos ares e estudar em outro local. Assim, Felipe entrou em contato com a *Musicians Institute* na cidade de Los Angeles, nos Estados Unidos, enviou material e o instituto enviou uma carta de aceitação. Felipe, então, foi para Los Angeles fazer uma prova de nivelamento, onde fez a metade do curso e se graduou.

Durante a residência em Los Angeles, Felipe também tocou com bandas, fez trilhas sonoras para curtas metragens, para documentários, para filmes e para publicidade. Após ter se graduado, Felipe retornou ao Brasil e continuou trabalhando com performance e trilhas sonoras e fez curso de Produção Musical na Universidade do Vale dos Sinos, se graduou e continuou tocando de diversos

artistas. Tocou com quase todos os músicos do rock gaúcho e há seis anos está tocando com o músico Humberto Gessinger. Sobre isso, Felipe destacou que:

[...] é difícil esse tipo de curso né que tenha disponível nas universidades. Pois é, cara, sabe que na verdade e para mim era o que me frustrava, assim, quando era mais novo, porque não existia, eu sabia, imagina cara [...] eu morava em Pelotas né, cara, no interior do Rio Grande do Sul e que é uma cidade muito boa, 370 mil habitantes tem várias universidades tudo mais, mas eu já sabia que eu queria trabalhar com trilha sonora e trabalhar com show e com música e produção eu já sabia; só que ainda não existia tantas possibilidades de estudo e de cursos na época que eu tava terminando o colégio e lá na minha cidade, o único curso que tinha era o curso voltado ao erudito na Universidade Federal, como algo super tradicional. Eu me agarrei no que eu tinha. No decorrer do curso eu vi que não era bem o que eu queria. Eu queria tocar Jazz, queria tocar outras coisas além do erudito também né, que eu adoro, mas queria fazer outras coisas queria compor [...] Me fez ir até a Los Angeles que foi legal de poder tocar outros estilos, outras coisas. Foi do caralho, o tempo que eu tive lá e quando eu voltei para cá eu ainda tinha essa coisa de querer estudar algo mais voltada para a produção, porque eu e unir tanto meu trabalho no palco trabalho com a trilha né. Eu trabalho com produção de artistas também e não tinha ainda muito esses cursos [...] até que começou o curso na UNISINOS que era no curso formação específica. Depois virou uma graduação tecnológica né tecnólogo em produção fonográfica e aí eu fiz esse curso [...]

Da mesma forma, a evolução com trabalhos em trilhas sonoras teve o mesmo crescimento, em que Felipe compôs trilhas menores, e atualmente ele compõe para diferentes mídias audiovisuais, desde longa metragens (documentário ou ficção), curtas metragem, publicidade, televisão, vídeos de Youtube, vídeos institucionais, sendo que seu trabalho está focado entre as gravações e performances com Humberto Gessinger e trilhas sonoras.

Sobre os processos de composição e produção, apesar de que as diferentes mídias terem propostas distintas, Felipe afirmou que para ele o processo é sempre o mesmo: primeiro ele sempre recebe um roteiro e após a leitura, parte para conversar com o diretor ou responsável do projeto para entender o que eles querem passar através da música, sobre a narrativa, a estética solicitada, de como a música vai somar no processo de produção da mídia.

Felipe destacou que no ramo da trilha sonora, é necessário entender o que é compor para trilhas sonoras e o que é compor para banda, para música popular, pois na trilha sonora, a música funciona como uma ferramenta da narrativa, porque o que importa é a história que está sendo contada, como comenta:

[...] na verdade, sempre que a gente o primeiro desapego que a gente tem que fazer, eu acho quando a gente trabalha com trilha sonora, entender que é diferente compor para trilha sonora e compor música pra tua banda por uma música ou música popular, é porque na trilha sonora a música funciona como uma ferramenta da narrativa né, o que importa é narrativa, é a história que está sendo contada, seja ela como romance, publicidade, não interessa, tem uma ferramenta daquele universo e tu tem que auxiliar como né, porque tem que assinar narrativa, ajudar a contar aquela história. Eventualmente a música vai funcionar de uma forma mais técnica para tapar algum furo de roteiro, ou às vezes um problema técnico do microfone, alguma coisa que não deu para tirar, eventualmente cara, e o ator tá quieto, não tá falando nada. É através da música que tu vai reafirmar se ele tá triste se ele tá isso né, então a música tem várias formas de auxiliar na narrativa, tanto artisticamente como esteticamente ou simplesmente, então, eu vou conversar com, eu vou receber o roteiro, depois eu vou conversar com o responsável para saber o que que ele espera da música, como que a música pode auxiliar na narrativa. Depois disso eu vou querer saber esteticamente que que ele pensa né, o estilo, abordagem [...]

Posteriormente, Felipe referiu que escolhe qual a instrumentação que será utilizada no projeto, situação muito importante, pois é necessário definir o que utilizar e saber como utilizar os instrumentos, para definir a estética do trabalho e a parte criativa. Após, Felipe parte para a decupagem do projeto, utilizando o roteiro para marcar onde a música começa e termina e assim, partir para composição.

De outro lado, na parte de composição, Felipe destacou que ali não há regra:

[...] e aí eu vou para composição aí quando vai para a parte de composição, cara, e realmente não tem regra assim porque, cara, às vezes é uma linha que tá, não vem nada. É uma linha melódica que sugere um universo e daquilo ali sabe um acorde que tu bota daqui a pouco foi uma melodia daqui a pouco tu já cria um tema um leitmotiv, um personagem ou para uma situação que dali já é tudo né mas a parte de composição [...]

Felipe refere que se pode também utilizar um motivo musical. Se é alegre, se utiliza acorde maior, se é triste, acorde menor, ou seja, diversos recursos técnicos que auxiliam a composição para trazer à trilha sonora a narrativa necessária dentro do projeto.

Acerca das referências, Felipe mencionou que depende do projeto e das pessoas envolvidas, pode acontecer de enviarem referências com *temp tracks*, porém, destaca que às vezes as referências são “um tiro no pé” por dois motivos: um, pois “o cara não consegue desapegar”, em razão de estar muito tempo exposto à referência e dois, para evitar o retrabalho e entender o que o diretor

quer, muito embora seja um bom roteirista, saber imaginar o que gostaria de escutar nas cenas, em razão de não ter o conhecimento técnico, não consegue colocar em palavras as ideias, razão pela qual é importante “arrancar do cara” o que ele está sentido, pois às vezes a pessoa responsável do projeto não está conseguindo se expressar, gerando desentendimento na medida que se diz uma coisa e se entende outra, o que poderá resultar em um trabalho que o responsável não esperava:

[...] é melhor até porque tu senta para conversar com ele e tu: ‘tá, cara o que que tu quer passar com esse filme? O que que não sei o que’, aí tem gente que vai falar em cor em sensação pode até dar algumas referências, mas aí juntos cara consegue realmente bolar algo novo sabe, que não só fazer um sei lá criar algo em cima de uma referência que ele já tinha [...]

Felipe também destacou que desde o início do trabalho já apresenta o que pensa, em razão de assinar os trabalhos que faz, pois entende que os contratantes contam com o ponto de vista do músico e no caso não haver consenso entre músico e direção, Felipe sugere para que os responsáveis procurem outro músico para atender ao que entendem de música, mesmo que se esteja a serviço do diretor, é preciso fazer algo em que se acredita.

Ainda sobre os processos de produção e composição, durante os anos de trabalho, Felipe afirmou que perdeu muito dinheiro alugando estúdio para fazer os trabalhos até que, em certo momento, há aproximadamente 11 anos, decidiu fazer o seu *homestudio* e percebeu que era viável e foi a melhor escolha. Em vista disso, passou a montar um estúdio dentro das suas necessidades.

Felipe disse que normalmente grava tudo sozinho, sendo que o processo de composição e gravação é praticamente simultâneo, na medida em que ao mesmo tempo que compõe, já grava a música. Felipe destacou que o processo de gravação é orgânico, não utiliza o “mouse”, mesmo quando utiliza instrumentos virtuais, até mesmo a percussão, em que vai tocando e reagindo à música, pois gosta do caráter humano, até porque atualmente é “tudo feito na mão”, e esse caráter particular faz diferença no trabalho.

Apesar da disponibilidade dos recursos também depender do orçamento do projeto, ao utilizar os instrumentos virtuais, sempre procura gravar instrumento por instrumento, sendo que nunca utiliza o conjunto de cordas para montar um acorde, sempre constrói a composição com instrumentos individuais.

Felipe referiu que não é o plugin vai fazer a música soar bem, mas sim a abordagem dada à composição.

Sobre os softwares de edição e gravação, Felipe mencionou que é desapegado a isso, sendo que utiliza as ferramentas sempre a favor do processo criativo. Felipe já utilizou algumas DAW, como o *Pro Tools*, mas atualmente utiliza o *Logic*, pois não “trava” e é intuitivo.

Por fim, Felipe destacou que logo que finaliza o trabalho, já gera o código ISRC da obra e envia para a associação de música que é afiliado. Casos diferentes ocorrem na publicidade, pois geralmente a validade da música é de 120 dias e eventualmente é utilizada novamente, sendo necessária nova autorização para o uso na mídia. Felipe mencionou que sempre negocia um valor de cachê do trabalho, porém nunca renuncia a seus direitos sobre a obra.

6 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

A análise se focará nos critérios principais acerca do contexto dos processos de produção e composição de cada um dos músicos/compositores entrevistados.

Contudo, antes de adentrar a esses critérios específicos, cabe destacar a formação musical de cada entrevistado, a fim de traçar um panorama dentro do conteúdo histórico pessoal trazido por eles. Outrossim, o teor de outras questões particulares de experiência de vida dos entrevistados, podem ser revisitadas pela exposição já feita no capítulo anterior.

Renan iniciou sua formação de maneira autônoma e posteriormente teve aulas com professores particulares. Sendo um estudioso na área da música, nunca deixou de ampliar seus conhecimentos musicais e, embora não tenha realizado um estudo formal, tornou-se um profícuo compositor de trilhas sonoras audiovisuais.

Por sua vez, Maurício aprendeu a tocar percussão, violão e guitarra por iniciativa própria e posteriormente ingressou no curso de Bacharelado em Música na Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Sul. Embora tenha feito quase todas as disciplinas do curso, Maurício não terminou a graduação, em razão de ter concluído os conteúdos que, segundo ele, mais lhe eram interessantes e fundamentais para a sua carreira, com vasta experiência e conhecimento musical, bem como notoriedade como compositor de trilhas sonoras originais.

Thiago iniciou o aprendizado de teclado com professora particular e posteriormente se graduou em Licenciatura em Música no IPA Metodista em Porto Alegre e durante a carreira profissional, se tornou compositor para a música original audiovisual.

Átila é formado em Sociologia, contudo, nunca realizou curso na área da música. A sua experiência na área de composição, gravação e produção musical angariada durante os anos de trabalho no estúdio de Marcelo Fruet, bem como estudos autônomos, o que lhe proporcionou uma carreira consolidada na área das trilhas sonoras, embora ainda jovem.

Por sua vez, Felipe, desde pequeno, esteve envolvido com música e começou a tocar teclado com 8 anos de idade e foi aprendendo a tocar diversos

instrumentos por iniciativa própria. Posteriormente, ingressou no curso de Bacharelado em Música na Universidade Federal de Pelotas, porém, se transferiu para Los Angeles, nos Estados Unidos, onde se graduou na *Musicians Institute*. Após, se graduou no curso de Produção Musical na Universidade do Vale dos Sinos, sempre prolífico compositor e com uma carreira consolidada na área musical e das trilhas sonoras.

6.1 Os Processos de composição

Os entrevistados proporcionaram um cenário rico para analisar os seus processos de composição e o ponto de vista dentro da área da trilha sonora original audiovisual, razão pela qual a análise passará, inicialmente, pelos processos individuais dos entrevistados.

6.1.1 Renan Fanzen

Renan trabalha de forma colaborativa com os diretores e busca entender a ideia do filme para elaborar uma composição que caminhe com a narrativa da história, recebe o *storyboard* e dentro do escopo criativo, as músicas são pensadas para se adequarem à narrativa do contexto audiovisual trabalhado.

Portanto, ao comparar com os critérios descritos por Matos e Berchmans e aos adotados e trabalhados por Renan, dentro de um cenário geral, o momento que os produtores entram em contato, na fase de pós-produção, Renan trabalha em uma condição que mescla elementos da pré-produção e pós-produção, pois as reuniões e o *storyboard* são entregues quando as filmagens já foram realizadas.

O entrevistado ainda destaca que o cronograma do projeto influencia na forma dos processos, mas o cenário adequado de trabalho ocorre a reunião inicial com os produtores e a partir desse momento, já fica a par da narrativa e da ideia do diretor, bem como já fica informado sobre o *timecode* da película. Afirmou que trabalha com músicas de referência e ao receber o primeiro corte, ou a primeira edição do filme, é o momento que de fato inicia seu trabalho composicional, e utiliza duas fases no processo: a primeira é compor e a segunda é sincronizar a música com o filme. Renan relatou que realiza as

mixagens das composições e exporta as faixas em *stems* ou em grupos de instrumentos.

Dentro do mote bibliográfico de Matos (2014) e Berchmans (2006), Renan recebe na pós-produção as referências musicais, como conceituado pelos autores, muito embora, nos projetos de colaborações com diretores de longa data, Renan já estabelece as referências na pré-produção, processo que acaba se adiantando com relação às etapas da pós-produção. Ainda nessa fase, Renan recebe o primeiro corte, que ocorre nos parâmetros conceituais do Capítulo 2 e na sequência, após a composição, gravação e aprovação da trilha pelo diretor, Renan exporta os arquivos de áudio em grupos de instrumentos, similar ao que os *cues* se referem.

6.1.2 Maurício Nader

Maurício, por ter uma carreira na composição de trilhas sonoras e parcerias duradouras, já possui as etapas definidas. De início, ao ser chamado a algum projeto, recebe o roteiro ou o corte do filme e durante a análise do corte, o diretor indica as cenas e as características a serem narradas pela música original, momento que é o ponto de partida da composição.

Dentro dos conceitos pesquisados e fundamentados em Matos (2014) e Berchmans (2006), o processo inicial de Maurício mistura etapas da pré-produção (entrega do roteiro) e pós-produção (análise do corte e decupagem).

Outrossim, Maurício destaca que para um cenário ideal, o tempo de duração de cada música já deveria estar definido, contudo, tal processo geralmente não ocorre. Ou seja, a decupagem no estágio de pós-produção não é exata ao bibliografado, considerando que não se tem a ocorrência da informação da minutagem de cada *cue*.

Maurício menciona que trabalha com referências, mas casos particulares acabam sem a *temp track*. As referências fazem parte da pós-produção, mas no processo elaborado por Maurício, a música de referência é apresentada ainda na pré-produção.

A entrega do material composto por Maurício é preferencialmente entregue em um arquivo estéreo e mixado. Nesse ponto, ao trazer o conceito da bibliografia estudada, Maurício não entrega as faixas mixadas em *stems*, ou em

grupos de instrumentos. Nessa etapa, Maurício exporta as músicas, contudo, não necessariamente o faz na exata medida dos *cues*, até porque geralmente não recebe a minutagem exata de cada música, cabendo ao editor do filme fazer os ajustes e sincronização necessários.

6.1.3 Thiago Pospichil Marques

Thiago apresenta um processo otimizado e planejado conforme os tipos de mídia que trabalha. Como trabalha com editoras, já recebe o roteiro e as referências com a decupagem, ou seja, há uma mistura de pré-produção e pós-produção já no início do trabalho.

Considerando que Thiago trabalha com editoras e *streamings*, ao receber as informações do projeto, já identifica qual o tipo de mídia audiovisual que irá trabalhar. As referências também são encaminhadas na medida em que servem para entender a narrativa do projeto.

Thiago foi o único entrevistado a mencionar acerca do *under score*, que seria uma versão da música original enviada aos produtores sem as melodias principais, ou seja, as camadas dos arranjos que acompanham a melodia principal, para que sejam utilizadas da forma mais conveniente pelo diretor e pelos editores.

Acerca da exportação e entrega dos arquivos de áudio, a entrevista com Thiago restou omissa nesse aspecto.

De modo geral, considerando que os trabalhos atuais de Thiago se concentram nas editoras, o compositor participa da pós-produção, situação que não demanda reuniões pretéritas à produção do filme. Thiago, portanto, recebe o material e as informações necessárias à composição quando é chamado para o trabalho.

6.1.4 Átila Viana

A experiência de Átila se faz dentro do estúdio e a partir disso, nos processos usuais. O participante refere que geralmente o estúdio recebe o roteiro do projeto, o qual nem sempre está detalhado, porém, é suficiente para

entender o conceito, a narrativa e a estética do projeto, e se recebem as referências de acordo com o número de cenas a serem compostas e em alguns dos projetos, o diretor envia o corte do filme.

Nesse contexto, ao comparar com os conceitos do Capítulo 2, Átila não participa da pré-produção, pois recebe o roteiro com as referências e, em alguns casos, o corte do filme, ou seja, aqui se vê uma mescla entre as etapas de pré-produção e pós-produção.

Átila afirma que em projetos mais longos, é possível ter um maior diálogo com os diretores, muito embora as demandas do estúdio são geralmente de médio e curto prazo.

A finalização do trabalho se dá pela mixagem do som e para o cinema, os arquivos de áudio são enviados em *stems*, ou seja, em grupos de instrumentos, para possibilitar a edição e sincronização com o filme de maneira mais adequada.

6.1.5 Felipe Rota

Felipe refere que os processos que realiza são sempre os mesmos. Inicialmente recebe o roteiro do projeto e se reúne com o diretor para compreender o que o projeto necessita e dialogar sobre quais os melhores caminhos a serem tomados na composição da música original.

Nesse ponto, em comparação à bibliografia de Matos (2014) e Berchmans (2006), Felipe participa da pré-produção dos filmes ao receber o roteiro e realizar a reunião colaborativa, em consonância com os conceitos do Capítulo 2 apresentados neste trabalho.

Posteriormente a compreensão holística do projeto, Felipe define e limita qual instrumentação utilizar para iniciar as composições e gravações. As referências não seguem um padrão, porém revelou que não faz uso corriqueiro, não podendo, portanto, ser considerado.

Acerca da forma de entrega dos arquivos de áudio, tal situação acabou não sendo abordada na entrevista.

6.2 Comparativo entre os entrevistados

Os entrevistados possuem algumas semelhanças e diferenças na forma de compor e gravar a música original do cinema.

Dentro do espectro das entrevistas, pode-se verificar que Renan, Átila e Thiago utilizam majoritariamente instrumentos virtuais e samples para gravar e compor, enquanto Maurício e Rota gravam praticamente todos os instrumentos e fazem pouco uso de instrumentos virtuais e samples.

De forma unânime, todos referiram que a música do cinema tem uma função de dar suporte e angariar a narrativa do filme. No entanto, embora o diálogo seja importante para se ter a melhor e mais adequada composição possível no projeto, para além da música do cinema, algumas mídias são mais rígidas acerca de como a música original deve soar, a exemplo da publicidade.

Outrossim, pode-se especificar que Renan e Thiago procuram atender às necessidades dos trabalhos e as sugestões são menos presentes, enquanto Maurício possui um diálogo mais colaborativo com os diretores e produtores, muito em razão de parcerias de longa data, a fim de apresentar suas ideias e que consideram mais adequadas à narrativa do filme. Já Átila, apesar da grande demanda, refere ser importante sempre dialogar e sugerir a estética e o propósito da música original. Por fim, Felipe destaca que sempre coloca o ponto de vista e suas ideias aos diretores e caso haja divergência e não considere que a ideia apresentada seja adequada ao que ele propõe, sugere que o diretor procure outro compositor para atender suas demandas.

Acerca das colaborações, todos os entrevistados compõem a integralidade da música original, com raras exceções, como exemplificado por Maurício, ao convidar um músico especialista em instrumentos étnicos do oriente médio. Renan, Átila, Thiago e Rota raramente trabalham com outros músicos, a não ser quando o orçamento permite tal situação, o que é mais raro e se há algum instrumento ou voz específica e necessária para ser feita que eles não possam executar. Assim, tanto os compositores que trabalham com instrumentos virtuais, como os multi-instrumentistas Maurício e Felipe, trabalham sozinhos nas composições e gravações.

Acerca da mixagem, verifica-se que todos executam o trabalho de mixar as trilhas sonoras e somente Maurício entrega os áudios já masterizados.

Dentro da fase de finalização, tanto Renan, Thiago e Átila entregam os áudios em grupos de instrumentos (*stems*), enquanto Maurício já entrega o arquivo de áudio em estéreo. Contudo, não obtive a informação sobre esse aspecto na entrevista com Felipe.

Sobre os softwares e as DAW utilizadas pelos entrevistados, além dos instrumentos virtuais e samples, Renan utiliza o *Pro Tools* para gravação, edição e mixagem de áudio e para notação musical, utiliza o *Dorico*. Maurício também utiliza o *Pro Tools* como ferramenta de gravação, edição e mixagem, contudo, utiliza instrumentos virtuais em casos específicos, tais como aqueles que utilizam orquestração. Thiago, por sua vez, utiliza a DAW *Logic* e softwares de instrumentos virtuais e sintetizadores da *Spitfire*, do próprio *Logic* e *DeepMind*, como os mais proeminentes. Átila também utiliza o *Pro Tools*. Felipe, da mesma forma, também utiliza o *Pro Tools*.

Acerca do ambiente de trabalho, Renan trabalha em casa e não possui um estúdio, mas possui uma estação móvel, como refere, em que utiliza equipamentos que possibilitem deslocamento como um laptop e placa de som. Maurício trabalha em seu estúdio, onde tem os equipamentos e os instrumentos. Thiago também trabalha em casa em seu *homestudio*. Por sua vez, Átila trabalha no estúdio de Marcelo Fruet, contudo, depois da pandemia, migrou o trabalho para casa, onde tem o seu *homestudio* e faz os trabalhos de forma remota, sendo que o estúdio é utilizado especificamente para gravar algum músico. Felipe possui o próprio estúdio com os equipamentos e os instrumentos musicais.

Os estilos musicais dependem de cada projeto, mas pode-se verificar que Renan faz uso de composições com orquestrações, enquanto Maurício procura gravar instrumentos e busca uma sonoridade mais “orgânica” e com as sutilezas que tocar o instrumento proporciona, o que difere dos instrumentos virtuais, sendo que prefere as “imperfeições” humanas da composição, e refere ter uma característica brasileira de compor. Thiago referiu que gosta de variar os estilos musicais e testar coisas novas e utilizar os sintetizadores. Átila referiu que utiliza desde instrumentação de orquestra até instrumentos característicos do hip-hop, sempre dentro da narrativa do projeto. Por sua vez, Felipe também grava seus instrumentos e procura sempre compor coisas novas e dentro dos instrumentos escolhidos para o projeto, faz testes e procura obter uma gravação “orgânica” e humana.

Tabela 1: Comparação dos processos de composição entre os entrevistados

	Renan	Maurício	Thiago	Átila	Felipe
Colaborações dos compositores com outros músicos	Raramente	Raramente	Raramente	Não	Raramente
Realiza sugestões ao diretor	Raramente	Com frequência	Raramente	Sempre	Sempre
Tipo de instrumentação utilizada predominantemente	Instrumentos Virtuais	Instrumentos Físicos	Instrumentos Virtuais	Instrumentos Virtuais	Instrumentos Físicos
Autoria da composição	Autoria única	Autoria única	Autoria única	Composições colaborativas com outros compositores	Autoria única
Realização de Mixagem pelo compositor	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Realização de Masterização pelo compositor	Não	Sim	Não	Não	Não
Maneira de entrega final dos arquivos sonoros	Arquivos de áudio por grupo de instrumentos	Arquivos de áudio em Estéreo	Não informado	Arquivos de áudio por grupo de instrumentos	Não informado
DAW utilizada pelo compositor	Pro Tools	Pro Tools	Logic	Pro Tools	Pro Tools
Ambiente de trabalho do compositor	Home Studio	Estúdio Próprio	Home Studio	Home Studio e Estúdio	Estúdio Próprio
Instrumentação predominante nas composições	Orquestra sintetizadores	Instrumentos variados (instrumentos físicos)	Orquestral e sintetizadores	Instrumentos variados (instrumentos físicos e virtuais)	Instrumentos Variados (instrumentos físicos)

A proposta da pesquisa angariou informações para possibilitar a demonstração de como os processos de produção gerais são realizados pelos entrevistados, dando ao pesquisador as informações, ao menos iniciais, da realidade dos compositores de trilhas sonoras gaúchos e/ou que residem no Estado do Rio Grande do Sul.

O conteúdo bibliográfico pesquisado foi fundamental para entender a história do cinema, da música original do cinema, como surgiu, os caminhos percorridos e os principais pontos que foram marcos de mudanças e inovações na área, bem como compreender como, ao menos tecnicamente, funcionam os processos que envolvem a produção do filme e a composição da trilha sonora.

A história do cinema, até então, está registrada, dentro do possível, em diversos livros com vasto conteúdo e detalhes que dão conta da riqueza desse universo. Contudo, há uma situação antes das entrevistas e outra depois das entrevistas.

Os compositores entrevistados foram cruciais para entender de fato qual é a realidade do compositor da música original para o cinema no escopo gaúcho e nacional, a fim de trazer uma veracidade àquela realidade dos compositores do cinema de Hollywood, que geralmente são focadas nas gigantescas produções, até porque são referências.

Os processos de produção de música original para o cinema e demais mídias audiovisuais dos entrevistados se mostraram derivados dos conceitos bibliográficos, na medida em que processos de pré-produção e pós-produção se confundem em razão das necessidades de cada trabalho e das diferentes mídias audiovisuais.

O que se percebe é que há uma grande demanda para *streamings* e canais de televisão, além da publicidade. Já os filmes acabam sendo de menor demanda por justamente comportarem maior orçamento e pelo fato de que são produzidos em menor escala em comparação às demais mídias.

Ainda, as demandas das editoras, que são um dos principais meios que os produtores contratantes e compositores de trilhas se conectam, são solicitadas com prazos de curta e média duração, em que o compositor acaba recebendo o material audiovisual, ou o roteiro, além do *spotting*, de antemão, a fim de imediatamente iniciar a composição.

As condições de produção descritas no Capítulo 2 deste trabalho ocorrem em projetos mais longos, em sua maioria, projetos para o cinema, em que há de fato uma pré-produção, reunião, conversas preliminares, colaboração e processos composicionais que permitem maior dinâmica e possibilidades em razão do orçamento, geralmente maior.

Assim, a percepção sobre o teor da pesquisa teve um marco divisor entre a aquisição do material de pesquisa bibliográfico e a realização do trabalho que foi as entrevistas com os compositores convidados.

Nesse ponto, portanto, foi através das entrevistas que se pôde identificar a necessidade de ter sido feito o roteiro com o conteúdo do Capítulo 2 já, ao menos, de forma básica, pois, durante as entrevistas, se percebeu que a realidade dos músicos diverge em parte daquela trazida pela bibliografia, não porque não estão a par sobre os processos, ao contrário, mas porque as demandas exigem e se apresentam de tal forma que a composição seja elaborada dentro de prazos curtos ou médios e porque os editores já trabalham com práticas que permitem que o compositor já receba o corte, roteiro e o *spotting* de forma que possibilite iniciar o processo de imediato, com pouco espaço para sugestões, apenas pontuais e necessárias.

Por outro lado, as entrevistas e o conteúdo estudado foram de suma importância ao pesquisador, tanto na parte de conhecer mais a fundo o tema, como abrir a possibilidade pessoal de trabalhar no campo das trilhas sonoras, situação que até então era vista como muito distante. Ao analisar a história de vida dos compositores e os seus processos na ceara das trilhas sonoras, constatou-se a possibilidade de que há meios acessíveis de construir uma biblioteca de músicas e, dentro do possível, ingressar no universo da composição de música original para o cinema e outras mídias audiovisuais.

Assim, o pesquisador sai do presente trabalho final esperançoso, entusiasmado e encorajado ao menos para tentar e arriscar o ingresso na área e, embora as falhas e outras questões que não tornem o trabalho suficiente, o que de fato não o é, mas um passo inicial para continuar a trilhar o caminho das trilhas sonoras e da pesquisa, razão pela qual a realização deste trabalho foi preciosa.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou apresentar um breve conteúdo histórico acerca do surgimento do cinema, das motivações e das tecnologias que permitiram o desenvolvimento de ferramentas e equipamentos que colocaram em prática a ideia de ter as imagens capturadas por uma lente em movimento.

Da mesma forma, se buscou apontar em que momento se percebeu a necessidade de que essas imagens fossem sonorizadas, como o problema da sincronização do som seria solucionado e porque a música e os compositores foram fundamentais para esse processo, ao passo em que se buscou apresentar as etapas da produção e composição da trilha sonora do cinema, para embasar a necessidade de entrevistar e colocar na pesquisa a história e a realidade dos compositores/músicos gaúchos e/ou que residem ou residiram no Estado do Rio Grande do Sul.

Dentro desse escopo, surgiu o interesse do pesquisador em identificar como os processos colaborativos entre compositor e diretor de cinema proporcionam uma experiência audiovisual coesa para o filme e quais os processos composicionais mais comuns utilizados entre os compositores entrevistados.

Com esse propósito, se buscou identificar quais são os procedimentos composicionais realizados pelos cinco compositores entrevistados e dentro da pretensão da pesquisa, se pode obter um alcance satisfatório dos objetivos estabelecidos.

Os músicos forneceram os dados suficientes para identificar os processos composicionais utilizados e os processos colaborativos para atender à demanda do projeto e entregar uma música original que incremente, destaque e eleve a narrativa audiovisual de forma coerente e satisfatória ao que os produtores buscam com o trabalho elaborado.

O conteúdo histórico foi fundamental para compreender a importância da música original do cinema e as razões de que há conceitos acerca dos processos de produção, que foram tecidas durante as décadas de evolução da prática no cinema, com a incomensurável colaboração dos músicos que traçaram os rumos da trilha sonora.

Dentro dos parâmetros conceituais bibliográficos e do conteúdo extraído das entrevistas dos compositores convidados, foi possível identificar as semelhanças e diferenças nas práticas diárias de seus trabalhos em comparação às etapas de pré-produção, produção e pós-produção do filme e das demais mídias audiovisuais.

Por outro lado, também foi possível identificar que o roteiro das entrevistas poderia ter especificado outros detalhes que foi percebido após a análise do material coletado, como a questão narrativa. Nesse ponto, pode-se verificar que algumas questões abordadas em algumas entrevistas não foram trazidas em outras, como ocorreu no caso de como Thiago e Felipe exportam e entregam o material gravado.

No entanto, os aspectos de maior importância foram abordados nas entrevistas e puderam elucidar como os compositores entrevistados trabalham, compõem e se relacionam com os produtores das mídias audiovisuais.

A pesquisa possibilitou verificar as inúmeras áreas que podem ser estudadas especificamente em artigos futuros, e serem os conteúdos de uma pós-graduação, tanto *lato sensu* como *stricto sensu*.

Nesses casos, é possível exemplificar que, dentro do conteúdo histórico, se pode pesquisar acerca da produção de trilha sonoras do cinema gaúcho e nacional, seus respectivos compositores.

Ainda, acerca da questão estética e de estilo, é possível aprofundar em cada gênero fílmico, seja ele drama, suspense, ficção científica, horror, entre outros, para traçar um panorama composicional de cada gênero e as razões dos padrões usados e do impacto gerado na audiência.

Outrossim, o campo das tecnologias é amplo e possibilita explorar diversas questões acerca do uso de instrumentos virtuais, das facilidades da tecnologia, em contrapartida, tecer um paralelo em relação ao uso intenso de instrumentos virtuais em detrimento de instrumentos gravados ao vivo e as diferenças estéticas que os processos composicionais acerca de uma possível generalização sonora e sem identidade pode impactar no cinema.

Por fim, além das possibilidades na área da pesquisa, o trabalho possibilitou que o pesquisador pudesse ampliar seus horizontes acerca da atuação na área música como profissional, em especial, atuar como compositor de trilhas sonoras para as diversas mídias audiovisuais.

REFERÊNCIAS

ABLETON. What is Live? Disponível em: <https://www.ableton.com/en/live/what-is-live/>. Acesso em setembro de 2023.

ALL MUSIC. Birth of a Nation [Original Soundtrack]. Disponível em: <https://www.allmusic.com/album/birth-of-a-nation-original-soundtrack--mw0000649893?1686014697446>. Acesso em junho de 2023.

APPLE. Logic Pro. Disponível em: <https://www.apple.com/br/logic-pro/>. Acesso em setembro de 2023.

ARCHIVE. Internet archive. Disponível em: <https://archive.org>. Acesso em maio de 2023.

ARCHIVE. Lumière, a aventura começa (1895-1905) Disponível em: <https://archive.org/details/lumiereaaaventuracomeca18951905>. Acesso em maio de 2023.

AVID. Pro Tools. Disponível em: <https://www.avid.com/pro-tools>. Acesso em setembro de 2023.

AVID. Sibelius. Disponível em: <https://www.avid.com/sibelius>. Acesso em setembro de 2023.

BELTON, John; WEIS, Elisabeth. Film sound: theory and practice. New York, 1985.

BERCHMANS, Tony. A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música do cinema. São Paulo: Escrituras, 2006.

BLACKING, John. Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking. Edited and with an introduction by Reginal Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago: The University of Chicago, 1995.

BRITANNICA. Eadweard Muybridge. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge>. Acesso em maio de 2023.

BRITANNICA. Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com>. Acesso em junho de 2023.

BRITANNICA. William George Horner. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/William-George-Horner>. Acesso em junho de 2023.

BRITANNICA. Mikhail Ippolitov-Ivanov. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Mikhail-Ippolitov-Ivanov>. Acesso em maio de 2023.

CANDÉ, Roland de. História universal da música: volume 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARRASCO, Ney. Música e articulação fílmica. São Paulo: USP, 1993.

CARRASCO, Ney. Sigkhronos: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CARREIRO, Rodrigo. O som do filme: uma introdução. Recife: UFPE, 2014.

CHION, Michel. A audição, som e imagem no cinema. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2011.

COLLINS DICTIONARY. Bluesman. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/bluesman>. Acesso em setembro de 2023.

COOKE, Mervyn. A history of film music. Cambridge: University Press & Assessment, 2008.

COUSINS, Mark. The story of film. Glasgow: Pavilion Books, 2020.

CULTURA. Música contemporânea. Hanns Eisler. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/radio/programas/musica-contemporanea/2021/07/04/41_hanns-eisler.html. Acesso em junho de 2023.

DBPEDIA. Franz von Uchatius. Disponível em: https://dbpedia.org/page/Franz_von_Uchatius. Acesso em maio de 2023.

DBPEDIA. Simon von Stampfer. Disponível em: https://dbpedia.org/page/Simon_von_Stampfer. Acesso em junho de 2023.

DBPEDIA. The DBpedia Associatio. Disponível em: <https://dbpedia.org/>. Acesso em junho de 2023.

DICIO. Dicionário Oline de Português. Diegese. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/diegese/>. Acesso em setembro de 2023.

DSKFY. Como fazer templates. Disponível em: <https://deskfy.io/como-fazer-templates/>. Acesso em setembro de 2023.

DYER, Richard. Nino Rota: music, film and felling. London: British Film Institute, 2010.

EIKMEIER, Martin. A música de Remo Usai no cinema brasileiro. Campinas: Universidade de Campinas, 2010.

ETYMONLINE. Dicionário de Etimologia Online. Ostinato. Disponível em: <https://www.etymonline.com/pt/word/ostinato>. Acesso em setembro de 2023.

FIND A GRAVE. A maior coleção de túmulos do mundo. Disponível em: <https://pt.findagrave.com>. Acesso em junho de 2023.

FIND A GRAVE. D. W. Griffiith. Disponível em: <https://pt.findagrave.com/memorial/1744/dw-griffith>. Acesso em maio de 2023.

FIND A GRAVE. Franz von Uchatius Disponível em: <https://pt.findagrave.com/memorial/9269975/franz-von-uchatius>. Acesso em maio de 2023.

FUCHS, Maria. Stummfilmmusik: theorie und praxis im Allgemeinen Handbuch der Film-Musik. 2016.

GORBMAN, Claudia. Unhear melodies: narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GQ GLOBO. GQ Brasil. Disponível em: <https://gq.globo.com>. Acesso em junho de 2023.

HOLOCAUST MUSIC. Disponível em: <https://holocaustmusic.ort.org/resistance-and-exile/hanns-eisler>. Acesso em junho de 2023.

HOLOCAUST MUSIC. Music and the Holocaust. Hanns Eisler (1898-1962). Disponível em: <https://holocaustmusic.ort.org/resistance-and-exile/hanns-eisler/>. Acesso em junho de 2023.

IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com>. Acesso em junho de 2023.

IMDB. Don Juan. <https://www.imdb.com/title/tt0016804/>. Acesso em maio de 2023.

IMDB. Stenka Razin. Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0165497/>. Acesso em: maio de 2023.

IMDB. The Assassination of the Duke de Guise. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0000637/>. Acesso em maio de 2023.

IMDB. What Price Glory. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0017540/>. Acesso em maio de 2023.

INFOPIEDIA. Dicionários Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ostinato>. Acesso em setembro de 2023.

IPHOTOCHANNEL. Louis Daguerre: o pai da fotografia. Disponível em: <https://iphotochannel.com.br/louis-daguerre-o-pai-da-fotografia/>. Acesso em junho de 2023.

JSTOR. Diorama, qu'est-ce que c'est?. Disponível em: <https://daily.jstor.org/diorama-quest-ce-que-cest/>. Acesso em junho de 2023.

KALINAK, Kathryn. Film Music a very short introduction. Oxford, 2010.

LIGUAGEM DO CINEMA. D. W. Griffith. Disponível em: <http://www.linguagemdocinema.latec.ufrj.br/quem-e-quem/88-d-w-griffith>. Acesso em maio de 2023.

MARTINO, Guilherme. Trilhas Sonoras: de Nosferatu a O Senhor dos Anéis, 80 anos de música no cinema. Londrina: EDUEL, 2007.

MASTERCLASS. Hans Zimmer teaches film scoring. Disponível em: <https://www.masterclass.com/classes/hans-zimmer-teaches-film-scoring>. Acesso em junho de 2023.

MATHS HISTORY. Joseph Antoine Ferdinand Plateau. Disponível em: <https://mathshistory.st-andrews.ac.uk/Biographies/Plateau/>. Acesso em junho de 2023.

MATOS, Eugênio. A arte de compor música para o cinema. Brasília: Editora Senac, 2014.

MÁXIMO, João. A música do cinema: os 100 primeiros anos: volume 1 e volume 2. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

MICHAELIS. Dicionário Michaelis Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/leitmotiv>. Acesso em setembro de 2023.

MONT-ALTO. The Mont Alto Motion Picture Orchesta. Composter Biography. J.S. Zamecnik (1872-1953). Disponível em: <https://www.mont-alto.com/photoplaymusic/zamecnik/Zamecnik.html>. Acesso em junho de 2023.

MOVING IMAGE. Disponível em: <https://movingimage.us/collection/motion-picture-projector-western-electric-vitaphone-system-35mm-universal-base-projector-ca-1927-2/>. Acesso em junho de 2023.

NANQUIMSITE. Disponível em: <https://nanquimsite.wordpress.com/2017/08/06/fenacistoscopio-e-a-base-para-a-animacao/>. Acesso em junho de 2023.

NFI. National Film Institute Hungary. Rapée, Ernő (1891–1945). Disponível em: <https://nfi.hu/en/film-archive/research-education/hungarica-research/hungarians-in-global-film-production/rapee-erno-1891-1945-1.html>. Acesso em junho de 2023.

OLIVEIRA, Juliano. A significação na música de cinema. Universidade de São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Juliano. O desenvolvimento da poética eletroacústica na trilha sonora de filmes de ficção científica norte-americanos. USP, 2012.

OSMC. Sinfônica de Campinas. Notas Musicais. Camile Sain-Saëns. Disponível em: http://osmc.com.br/informativo/026/noticia_3.html. Acesso em junho de 2023.

PRIBERAM. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Plugin. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/plugin>. Acesso em setembro de 2023.

RESEARCH GATE. Simon von Stampfer, Waltzing Couple and a Fiddler, stroboscopic disk, 1832. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Simon-von-Stampfer-Waltzing-Couple-and-a-Fiddler-stroboscopic-disk-1832-Observatory_fig6_321461972. Acesso em junho de 2023.

SABADIN, Celso. A história do cinema para quem tem pressa [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.

SANDE, Axel. O design gráfico e a sugestão de movimento. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sande-axel-o-design-grafico-ea-sugestao-demovimento.pdf>. Acesso em junho de 2023.

SECULODIARIO. Século Diário. Máximo Gorki, sua vida e sua obra literária e teatral. Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/cultura/maximo-gorki-sua-vida-e-sua-obra-literaria-e-teatral>. Acesso em junho de 2023.

STEINBERG. Dorico. Disponível em: <https://www.steinberg.net/dorico/>. Acesso em setembro de 2023.

STEINBERG. Nuendo. Disponível em: <https://www.steinberg.net/nuendo/>. Acesso em setembro de 2023.

STEINBERG. The Steinberg spotlight is on Hildur Guðnadóttir. Disponível em: <https://www.steinberg.net/stories/hildur-gudnadottir/>. Acesso em junho de 2023.

TECLACENTER. Home Studio: Como montar um?. Disponível em: <https://www.teclacenter.com.br/blog/home-studio-como-montar-um/>. Acesso em setembro de 2023.

WIERZBICKI, James Eugene. Film music: a history. New York: Taylor & Francis, 2009.

ZAMECNIK, J.S. Sam Fox: Moving picture music. Sam Fox Pub. Co., 1913.

ZIMMER, Hans. Hans Zimmer collection: piano solo and piano/vocal. New York: Alfred Publishing Company, 2014.

КИНОПОИСК. Dança de uma Baiana (1899) – Disponível em: https://www.kinopoisk.ru/film/830289/?utm_referrer=www.google.com. Acesso em maio de 2023.

ANEXO A – TERMOS DE CONSENTIMENTO DE RENAN FRANZEN

ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Termo de Consentimento

Após ter sido devidamente informado de todos os aspectos da pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, concordo em participar na referida pesquisa e a participar da entrevista proposta.

Assinatura do participante:

A solid black rectangular box redacting the signature of the participant.

Renan Franzen

Atesto que expliquei a natureza e o objetivo do estudo, bem como os possíveis riscos e benefícios deste junto ao participante. Penso que todas as informações necessárias lhes foram fornecidas em uma linguagem adequada e compreensível, e que o participante compreendeu do que a pesquisa se trata. Por fim, me comprometo a garantir integridade do conteúdo e anonimato do autor.

Endereços para contato:

A solid black rectangular box redacting the contact information.

Pesquisador responsável:

Nome legível: Rafael Taufer.

Assinatura: _____

ANEXO B – TERMO DE CONSENTIMENTO DE MAURÍCIO NADER

ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Termo de Consentimento

Após ter sido devidamente informado de todos os aspectos da pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, concordo em participar na referida pesquisa e a participar da entrevista proposta.

Assinatura do participante:



Maurício Nader

Atesto que expliquei a natureza e o objetivo do estudo, bem como os possíveis riscos e benefícios deste junto ao participante. Penso que todas as informações necessárias lhes foram fornecidas em uma linguagem adequada e compreensível, e que o participante compreendeu do que a pesquisa se trata. Por fim, me comprometo a garantir integridade do conteúdo e anonimato do autor.

Endereços para contato:



Pesquisador responsável:

Nome legível: Rafael Taufer.

Assinatura: _____

ANEXO C – TERMO DE CONSENTIMENTO DE ÁTILA VIANA

ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Termo de Consentimento

Após ter sido devidamente informado de todos os aspectos da pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, concordo em participar na referida pesquisa e a participar da entrevista proposta.

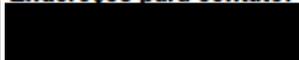
Assinatura do participante:



Áttila Viana

Atesto que expliquei a natureza e o objetivo do estudo, bem como os possíveis riscos e benefícios deste junto ao participante. Penso que todas as informações necessárias lhes foram fornecidas em uma linguagem adequada e compreensível, e que o participante compreendeu do que a pesquisa se trata. Por fim, me comprometo a garantir integridade do conteúdo e anonimato do autor.

Endereços para contato:



Pesquisador responsável:

Nome legível: Rafael Taufer.

Assinatura: _____

**ANEXO D – TERMO DE CONSENTIMENTO DE THIAGO POSPCHILL
MARQUES**

ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Termo de Consentimento

Após ter sido devidamente informado de todos os aspectos da pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, concordo em participar na referida pesquisa e a participar da entrevista proposta.

Assinatura do participante:

_____  _____

Thiago Pospichil Marques

Atesto que expliquei a natureza e o objetivo do estudo, bem como os possíveis riscos e benefícios deste junto ao participante. Penso que todas as informações necessárias lhes foram fornecidas em uma linguagem adequada e compreensível, e que o participante compreendeu do que a pesquisa se trata. Por fim, me comprometo a garantir integridade do conteúdo e anonimato do autor.

Endereços para contato:



Pesquisador responsável:
Nome legível: Rafael Taufer.

Assinatura: _____

ANEXO E – TERMO DE CONSENTIMENTO DE FELIPE ROTA



ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Termo de Consentimento

Após ter sido devidamente informado de todos os aspectos da pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, concordo em participar na referida pesquisa e a participar da entrevista proposta.

Assinatura do participante:

Felipe Rota

Atesto que expliquei a natureza e o objetivo do estudo, bem como os possíveis riscos e benefícios deste junto ao participante. Penso que todas as informações necessárias lhes foram fornecidas em uma linguagem adequada e compreensível, e que o participante compreendeu do que a pesquisa se trata. Por fim, me comprometo a garantir integridade do conteúdo e anonimato do autor.

Endereços para contato:

Pesquisador responsável:
Nome legível: Rafael Tauffer.

Assinatura: _____