

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO
EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)**

RODRIGO JANISZEWSKI

**MÚSICA ORIGINAL PARA FILMES: UMA MÚSICA SEM
FORMA?**

CURITIBA

2024

RODRIGO JANISZEWSKI

**MÚSICA ORIGINAL PARA FILMES: UMA MÚSICA SEM
FORMA?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha II - Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Professora Doutora Débora Regina Opolski.

CURITIBA
2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Janiszewski, Rodrigo

Música original para filmes: uma música sem forma? / Rodrigo Janiszewski. -- Curitiba-PR, 2024.
121 f.: il.

Orientador: Débora Regina Opolski.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. Música Cinematográfica. 2. Cinema. 3. Crítica de Processos. 4. Forma Musical. 5. Análise Espectral. I - Opolski, Débora Regina (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

RODRIGO JANISZEWSKI

“Música original para filmes: uma música sem forma?”

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 17/04/2024.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo



Documento assinado digitalmente

DEBORA REGINA OPOLSKI

Data: 17/06/2024 17:23:28-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Débora Regina Opolski
(Presidente da Banca – PPG-CINEAV/UNESPAR)



Documento assinado digitalmente

CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK

Data: 19/04/2024 08:20:24-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak
(Membro Titular Interno - PPG-CINEAV/UNESPAR)



Documento assinado digitalmente

SUZANA RECK MIRANDA

Data: 17/04/2024 16:22:25-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Suzana Reck Miranda
(Membro Titular Externo – PPGIS-UFSCar/UFSCar)

"E tropeçou no céu como se ouvisse música."
Aos meus pais, in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu filho Enzo, meu principal impulso e motivação maior.

A todos os professores que tive, que despertaram meu interesse pelo aprendizado constante, em especial a Giovanni Luisi, que me iniciou no maravilhoso universo da música cinematográfica.

Minha amiga e orientadora Professora Doutora Débora Regina Opolski, colega de trabalho em minhas primeiras incursões no cinema.

Todo o corpo docente do PPGCINEAV, pela generosidade e inspiração ao longo desta pesquisa.

Marcos Paulino, meu companheiro de música e experimentalismo no projeto *Bamboo Kumbá*.

Roberta Wisnievski, colega de graduação, que me incentivou a iniciar esta pesquisa, generosamente colaborando na elaboração do pré-projeto.

Aos amigos Beto Carminatti e Cristiane Lemos, por tantos anos de parcerias cinematográficas. Em especial ao Beto, por confiar no meu trabalho no design sonoro e na composição musical em muitos de seus filmes, por mais de uma década.

Aos profissionais cineastas com os quais trabalhei, que de alguma forma fizeram parte da minha trajetória até aqui, e que me possibilitaram a oportunidade de desenvolver e construir a minha própria poética em som e música para filmes.

À minha irmã Giselle e à Flávia Farina, fiéis escudeiras, companheiras e inspiradoras personalidades. Mas agradeço, especialmente, aos meus pais, Miguel (o Seo Zito) e à Dona Salete (sem dúvida, a minha maior incentivadora), por terem me ensinado sobre humildade e respeito, sobre resiliência, dedicação e trabalho, e por terem me criado em plenas condições, para que eu nunca desistisse dos meus anseios no mundo das artes, de modo que eu pudesse buscar meus objetivos e pôr em prática as minhas predileções criativas e artísticas, me possibilitando exercer, profissionalmente, tão nobre ofício.

*Modernizar o passado é uma evolução musical.
Cadê as notas que estavam aqui?
Não preciso delas!
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos.
(Chico Science)*

JANISZEWSKI, R. Música original para filmes: uma música sem forma? Dissertação. Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo. Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2024.

RESUMO

Esta dissertação busca investigar o aspecto de música sem forma musical na música original para cinema. Analisa o potencial criador no processo de composição da música original para filmes narrativos. Reflete sobre uma composição que atua como elemento essencial da narrativa fílmica. Dentro deste escopo, o que interessa é o diálogo sobre aspectos composicionais próprios da música feita para filmes, que será tratada como "música original", apoiado nos estudos de Michel Chion, Kathryn Kalinak e Claudia Gorbman. Busca-se relatar, investigar e analisar experiências no processo criativo de composição das músicas originais para dois documentários - Pedindo por Clemenzo (2006) e Senhora das Imagens (2022), e de duas séries de TV - A Lenda das Encantadas (2013) e Mistérios do Lagamar (2014) -, trabalhos que instigaram a explorar a relação música-imagem. Através da audiovisão, procura-se analisar os referidos filmes, com foco na música original. Os aspectos criativo e experimental identificados dentro dos processos observados foram atravessados por outros insights - os filmes 21 Gramas (2003) e Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância) (2014), ambos do diretor mexicano Alejandro G. Iñárritu - e pelos estudos sobre criatividade e processos de criação de Fayga Ostrower e Cecília Almeida Salles. Através da análise realizada com auxílio das imagens espectrais e da investigação sobre o uso da tecnologia na produção de música para filmes, fica evidenciado, nesta pesquisa, que a música original para cinema possui como característica a independência das formas musicais convencionais, ao mesclar-se com as imagens em movimento, de modo a envolver o espectador no fluxo narrativo.

Palavras-chave: Música Cinematográfica; Cinema; Crítica De Processos; Forma Musical; Análise Espectral.

JANISZEWSKI, R. Original music for films: music without form? Dissertation. Master's degree in Cinema and Video arts. Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2024.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the aspect of music without musical form in original film music. It analyzes the creative potential in the process of composing original music for narrative films. It reflects on a composition that acts as an essential element of the film narrative. Within this scope, what is of interest is the dialogue about compositional aspects specifically to music made for films, which will be treated as "original music", supported by studies by Michel Chion, Kathryn Kalinak and Claudia Gorbman. The goal is to report, investigate and analyze experiences in the creative process of composing original music for two documentaries - *Pedindo por Clemenzo* (2006) and *Senhora das Imagens* (2022), and two TV series - *A Lenda das Encantadas* (2013) and *Mistérios do Lagamar* (2014) -, works that instigated exploring the music-image relationship. Through audiovision, we seek to analyze the aforementioned films, focusing on the original music. The creative and experimental factor identified within the observed processes were crossed by other insights - the films *21 Grams* (2003) and *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014), both by Mexican director Alejandro G. Iñárritu - and by studies on creativity and creation processes of Fayga Ostrower and Cecília Almeida Salles. Through the analysis carried out with the aid of spectral images and the investigation into the use of technology in the production of music for films, it is evident, in this research, that original music for cinema has as its characteristic the independence of conventional musical forms, by mixing itself with the moving images, in order to involve the viewer in the narrative flow.

Keywords: Film Music; Movie Theater; Process Criticism; Musical Form; Spectral Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- imagem das pastas com todas as sessões de ensaio do Bamboo Kumbá (2016-2019).....	34
Figura 2- imagem das pastas com as mixagens (mp3) dos ensaios do Bamboo Kumbá (2013-2019).....	35
Figura 3- imagem da cena da revoada de pássaros e Paul na cama de hospital, em 4 min. do filme.....	52
Figura 4- Análise espectral do áudio do filme, na cena em 4 min. do filme.....	53
Figura 5- Imagem da transcrição da música para MIDI, da cena em 04 min. do filme .	53
Figura 6- Detalhe da transcrição da música para MIDI, da cena em 4 min. do filme....	54
Figura 7- Imagens da cena em que Paul e Cristina passam pelo local onde trabalha o ex-presidiário, em aproximadamente 17min30 do filme.....	54
Figura 8- Imagens da cena em que Cristina sai de sua casa, observada por Paul, em 22min13 do filme	55
Figura 9- Imagens da cena em que Paul é avisado sobre o transplante, em 37min27s do filme.....	55
Figura 10- Análise espectral da cena em 1h34min. do filme	57
Figura 11- Imagem dos créditos e letreiros iniciais do filme	60
Figura 12- Imagem da primeira cena em que Riggan aparece, flutuando sobre uma cama	60
Figura 13- Imagens da cena da entrevista no camarim	61
Figura 14- Imagens da cena dos dois personagens e do baterista na rua.....	62
Figura 15- Imagens da cena dos dois personagens e do baterista na rua.....	63
Figura 16- Imagens da cena dos dois personagens brigando.....	64
Figura 17- Imagens da cena de Riggan delirando ao ouvir as vozes de Birdman no camarim	64
Figura 18- Imagem da cena da consagração de Riggan no palco, momento de clímax no filme.....	65
Figura 19- Imagem da cena de Riggan no hospital, se recuperando	66
Figura 20- Imagens da cena final do filme	66
Figura 21- Fotos dos ensaios do projeto Bamboo Kumbá, mostrando os instrumentos utilizados.....	73
Figura 22- fotos dos ensaios do projeto Bamboo Kumbá, mostrando os instrumentos utilizados.....	81
Figura 23- Fotos dos ensaios do projeto Bamboo Kumbá, mostrando os instrumentos utilizados.....	83
Figura 24- imagem de tela da sessão de trabalho da música As Encantadas, feita no software Ableton	88
Figura 25- imagens da sessão de trabalho no Ableton Live, projeto Bamboo Kumbá em 2019	89
Figura 26- Imagem de tela da sessão de trabalho da música O Canto da Sereia, feita no software Ableton Live	91

Figura 27- imagem de tela da sessão de trabalho da música Lendas, feita no software Ableton Live	92
Figura 28- Ostinato rítmico do tema Mistérios do Lagamar	94
Figura 29- análise espectral da música Mistérios do Lagamar.....	95
Figura 30- Imagem da interface do plugin GTR, da Waves Plugins.....	97
Figura 31- Espectrograma da música inicial do filme.....	104
Figura 32- Espectrograma da música em 47 minutos aproximadamente.....	107
Figura 33- Espectrograma da música em 60 minutos aproximadamente.....	109
Figura 34- Espectrograma da música final do filme.....	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 SEM LENÇO, SEM DOCUMENTO E SEM FORMA	17
1.1 A MÚSICA ORIGINAL E O SEU POTENCIAL CRIADOR NO DISCURSO FÍLMICO.....	20
1.2 A CATARSE COMO MÉTODO	30
1.3 ASPECTOS DA MÚSICA EXTRA-FÍLMICA: DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS COM A MÚSICA PARA FILMES	35
1.4 O <i>INSIGHT</i> SOBRE A MÚSICA SEM FORMA MUSICAL: A MÚSICA ORIGINAL EM <i>21 GRAMAS</i> E <i>BIRDMAN OU (A INESPERADA VIRTUDE DA IGNORÂNCIA)</i>	47
1.4.1 <i>21 Gramas</i> (2003).....	48
1.4.2 <i>Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)</i> (2014).....	58
2 DA LAMA AO CAOS, DO CAOS À TELA	69
2.1 DESCOBERTAS NA PÓS-PRODUÇÃO DE SOM.....	74
2.2 O USO DA TECNOLOGIA COMO FERRAMENTA DE CRIAÇÃO.....	76
2.3 <i>COLAGENS</i> , <i>SAMPLES</i> E <i>LOOPS</i>	78
3 BAMBOO KUMBÁ: A GÊNESE - UM ENSAIO DE 15 ANOS	80
3.1 EXPERIMENTOS COM O FILME <i>PEDINDO POR CLEMENZO</i> (2006) E A SÉRIE <i>A LENDA DAS ENCANTADAS</i> (2013)	84
3.2 APROFUNDANDO A EXPERIÊNCIA COM A SÉRIE <i>MISTÉRIOS DO LAGAMAR</i> (2014).....	93
3.3 A MÚSICA ORIGINAL EM <i>SENHORA DAS IMAGENS</i> (2022).....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	115
FILMOGRAFIA	118
GLOSSÁRIO	120

INTRODUÇÃO

A música original para filmes, ou música cinematográfica, é um tema que pode ser amplamente estudado e abordado por diferentes prismas. Nesta pesquisa, que propõe a análise do meu processo criativo autoral, o tema chega a ser ambicioso, pois parece atribuir a este estudo um domínio amplo e conceitual da atividade do compositor de música para filmes. O que de fato não o é. A música cinematográfica aqui tratada se refere à música composta para filmes narrativos, de autores brasileiros, fazendo o diálogo com filmes estrangeiros de grande destaque no cinema mundial, o que implica em sinergias e possibilidades comparativas e analíticas.

O texto encontra-se estruturado a partir da observação e relato de algumas técnicas e conceitos aplicados, que vão desde o uso convencional de música até os mais inusitados experimentos. Convém, portanto, dizer em primeiro lugar que, longe de se ignorar a multiplicidade de possíveis caminhos que todo compositor para filmes pode seguir, aqui considero, principalmente, o caráter estético de música sem forma musical, verificada nos objetos de estudo em questão: o documentário *Pedindo por Clemenzo* (2006), de Maurício Clauzet, e outras três obras do diretor Beto Carminatti: as séries televisivas *A Lenda das Encantadas* (2013) e *Mistérios do Lagamar* (2014), e o documentário *Senhora das Imagens* (2022).

O impulso inicial mobilizador desta inquietação sobre a característica de uma música que parecia não se subordinar às formas musicais convencionais, ocorreu ao analisar, ainda como mero espectador, os dois filmes de Inárritu – *21 Gramas* (2003) e *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014) – aos quais dediquei um subcapítulo deste trabalho. Como profissional de cinema e música, inevitavelmente, permeio este lugar entre a fruição e a análise da arte, o que me levou, em determinado momento, a questionar: seria a música original dos filmes uma nova forma de música?

Portanto, esta pesquisa trata não só das minhas composições para os referidos filmes nacionais, mas também da própria característica que a música para filmes, ao meu “ouvir e ver”, parece possuir: um caráter desapegado das normas ou regras aplicadas dentro dos estudos convencionais da música que não é composta para filmes. Frisando, de imediato e por coerência, tal abordagem se restringe aos limites da cultura ocidental, na qual estamos inseridos. Com isso, vale reforçar a importância do exame mais aprofundado da heterogeneidade que a música cinematográfica possa apresentar em outros contextos.

Tendo me dedicado ao som cinematográfico desde 2003, à captação de som direto e à pós-produção cinematográfica (e sobretudo à composição de música para filmes), esta pesquisa não surge por acaso. Fundamentalmente, ela nasce a partir de duas constatações: primeiro, sob um aspecto interno à composição de música cinematográfica. No decorrer dos meus trabalhos de criação de música para cinema, constatei que não poderia desenvolver as trilhas de forma autônoma, puramente musical, sendo indispensável uma sinergia na articulação desta matéria, tanto tecnicamente quanto teoricamente, com o discurso fílmico.

Afinal, pareceu-me quase impossível continuar a falar de música composta para filmes sem de fato confrontar os conceitos e normas – algumas vezes bastante rígidas – do universo da música estudada e/ou composta até o advento do cinema. Assim como me pareceu igualmente errôneo falar de música para filmes sem considerar a construção narrativa da obra cinematográfica.

Essa primeira descoberta, reforçada no passar dos anos da minha prática profissional, originou-se, a priori, de outra ainda mais ampla, que se refere ao uso (muitas vezes incoerente) de música pré-existente para ambientar ou “musicar” filmes. Seria inútil falar em música original para filmes se eu não atentasse para uma dicotomia conceitual e estética existente entre o uso de uma música criada exclusivamente para o filme em comparação ao empréstimo de uma música pré-existente para compor esta trilha sonora¹ do filme.

O cinema, e as artes de um modo geral, hoje, assim como outras áreas do conhecimento humano, pode utilizar de inúmeros recursos tecnológicos para sua criação. Tais recursos podem proporcionar ao compositor de música uma vasta gama de ferramentas e possibilidades criativas que extrapolam a esfera e os limites da própria matéria em questão, a música. Em decorrência dessa percepção, utilizei também como ferramenta para as análises uma série de imagens, em especial as espectrais (CARREIRO; OPOLSKI, 2022), bem como as capturas de tela dos *plugins* e de algumas *timelines* com os arranjos MIDI, por exemplo.

Os atravessamentos e diálogos possíveis na criação da obra cinematográfica são cada vez mais numerosos, e pareceu-me que nenhuma leitura referente aos estudos convencionais da música, se aplicados única e exclusivamente, podem dar conta de

¹ O próprio termo “trilha sonora” não será usado como sinônimo para música cinematográfica, pois o que considera-se como trilha sonora, no contexto atual, seria o conjunto de todos os sons do filme (os diálogos, os sons ambientais, as *foleys* e os efeitos de som, por exemplo) e não somente a música, que chamaremos ao longo deste estudo de “música original” ou de “música cinematográfica”.

teorizar ou mesmo exemplificar aspectos estéticos e o processo criativo que esta pesquisa propõe.

Essa inquietação, de certo modo, explica a opção pelo escopo desta dissertação. Principalmente, analisar alguns conceitos e buscar uma reflexão a partir da minha própria composição musical nos objetos de estudo. Ao mesmo tempo, ampliar o debate e as considerações efetivas ao uso de música no cinema, no caso particular das obras analisadas, e de outros possíveis referenciais. Também pretende abordar aspectos singulares no processo de composição de música cinematográfica, no intuito de incentivar novas reflexões e estudos.

Com isso, organizei o texto em capítulos que representam de forma clara e objetiva alguns aspectos principalmente estéticos, mas também pragmáticos, no meu processo criativo e na construção da minha poética no âmbito da música original para filmes, dividindo-o em três capítulos, como segue. O Capítulo 1, “Sem lenço, sem documento e sem forma”, onde são abordados alguns conceitos básicos da prática composicional e dos estudos de música, como *forma* e *tema*, a fim de ambientar e familiarizar o leitor com o corpus da pesquisa. Com a finalidade de provocar o confronto de ideias, trago também o pensamento a respeito da composição musical para filmes, sobre seu potencial criador e como a música no cinema, geralmente, se desprende das formulações e regras convencionadas da música extra-fílmica, ou da música que não se relaciona necessariamente com uma montagem narrativa de imagens. Neste capítulo indico também uma contextualização a respeito de aspectos mais psicológicos do meu processo criativo e uma análise detalhada sobre a música de Gustavo Santaolalla nos dois filmes de Iñárritu.

O Capítulo 2, “Da lama ao caos, do caos à tela”, traz uma reflexão sobre o meu percurso de formação como artista, músico e produtor de áudio. A influência que tive do meio e cultura onde cresci, com as convergências e divergências encontradas no caminho, e de como elas fizeram e fazem parte da formação e construção desta poética. Neste capítulo busquei explorar brevemente o uso do digital e da tecnologia como ferramentas de criação. Também são destacadas as descobertas obtidas na atuação como editor e finalizador de som durante os trabalhos na pós-produção de som para filmes e como o uso da tecnologia pode auxiliar na criação musical.

No Capítulo 3, “*Bamboo Kumbá*: a gênese”, trago uma breve análise de outro processo criativo, numa espécie de resgate de um projeto musical experimental desenvolvido por mim, que resultou em fragmentos e proposições temáticas para a

composição de música original para cinema. Relato, detalhadamente, a construção dos principais temas da minha composição para os quatro filmes brasileiros, objetos desta pesquisa. Neste capítulo busco uma investigação dos principais aspectos que consolidaram a minha inclinação para uma maior reflexão a respeito deste estudo: pensar sobre a música para filmes, entendida como uma música sem forma musical.

Ao adotar tal metodologia, selecionando poucos tópicos sobre teoria musical, assumi o risco de permanecer na esfera do superficial, ainda que algumas informações sejam essenciais para uma exposição ampla sobre a matéria. De antemão, afirmo que não tenho como objetivo conceituar algo novo dentro dos estudos convencionais da música, mas antes expor o estado atual de tais conceitos quando aplicados ao contexto audiovisual, mais especificamente ao cinema. Este estudo pode servir como uma introdução a abordagens mais especializadas, no âmbito da interdisciplinaridade que o *corpus* exige. Concomitantemente a isso, considero indispensável apontar a importância do conhecimento e aprofundamento na multiplicidade de tais abordagens.

Ao me debruçar neste ofício, pensei, antes de tudo, nas experiências que obtive nos últimos 20 anos atuando como profissional de cinema. Experiências decorrentes do conhecimento que comecei a absorver ainda na Faculdade de Artes do Paraná, no final dos anos de 1990, durante a graduação em Música – na época o curso ainda era chamado de “Educação Artística com Habilitação em Música” –, anos antes de me profissionalizar em cinema, e que posteriormente foram se ampliando nas Oficinas de Música de Curitiba, no Conservatório de Música Popular Brasileira e finalmente colocado à prova, empiricamente, na pós-produção de som e na composição de música para filmes.

Esta pesquisa se pauta, principalmente, nos importantes estudos de Cecília Almeida Salles (2006; 2011) e Fayga Ostrower (1987, 2013), a respeito da criatividade e de processos criativos, bem como nos estudos mais aprofundados sobre a música no contexto audiovisual, em especial no cinema, como os de Michel Chion, Claudia Gorbman e Kathryn Kalinak.

Durante a elaboração desta dissertação, busquei não ser exaustivo nem vago ao provocar uma reflexão. Ora, por que não levantar questionamentos a respeito da composição de música para filmes e o papel que esta pode exercer sobre a construção da narrativa cinematográfica? E questionar, na mesma medida, a própria concepção imagética ou fílmica. Ofereci uma reflexão ampliada do pensamento crítico em relação ao meu processo criativo de composição de música original para filmes. Para que isso

seja útil aos que aqui possam se apoiar, intentei na proposta de uma clarificação a respeito do uso de música como elemento co-criador da obra cinematográfica, em uma reflexão mais abrangente e menos contingente.

Este trabalho é direcionado a todos que têm interesse sobre qualquer espécie de composição musical, sobre algum fenômeno vinculado à música no contexto audiovisual, ou mesmo aos estudiosos de outras linhas do pensamento cinematográfico ou imagético, a fim de promover o debate sobre as relações possíveis que existem ao fundir-se estas duas grandes artes, assim como reforçar a conceituação de tais conhecimentos.

Todos os filmes brasileiros, objetos deste estudo, bem como a maior parte dos excertos analisados dos dois filmes estrangeiros, estarão disponíveis para apreciação na internet, e seus respectivos links estarão dispostos em notas de rodapé, na primeira vez que forem citados no texto.

1 SEM LENÇO, SEM DOCUMENTO E SEM FORMA

Compor música para filmes é, ao mesmo tempo, uma tarefa muitas vezes árdua e gratificante. Árdua pela própria finalidade a que se destina ao se apresentar, na maioria das vezes, como uma matéria nada objetiva, solicitando ao compositor algo muito além do conhecimento teórico e prático no campo musical e o conduzindo para caminhos e experiências das mais inimagináveis na construção de uma narrativa.

A música vem sendo utilizada desde os primeiros anos de formação do cinema e, com o passar do tempo, foi assumindo um papel importante na modificação histórica e estética desta arte. Diferentemente do que conhecemos na música executada por orquestras, bandas, conjuntos e solistas – porém, não necessariamente excludente destas técnicas e conceitos convencionalmente empregados na música que não é feita para imagens – a música original para filmes pode ser entendida como uma forma de realocação da música no campo artístico, no qual ela assume um papel que extrapola o perímetro ou campo de atuação habitual de sua própria matéria. Tendo isto verificado em vários filmes, compreendo haver a existência de uma quase simbiose entre música e imagem.

A música dos filmes sempre foi um elemento de fascinação. Desde os primeiros contatos com filmes que assisti na televisão quando criança até minha total imersão no universo cinematográfico profissional, atuando inicialmente como editor de som e posteriormente me especializando também em captação de som direto e composição de música para filmes. No meio deste percurso, com minha entrada no mundo da música como baterista de bandas, passando pela Faculdade de Artes e Conservatório de MPB estudando música e assimilando conhecimentos a respeito desta matéria, começou a surgir uma nova forma de pensar a concepção musical.

Após minha entrada no campo do cinema, na pós-produção de som e nas investidas como compositor de música original para filmes, no decorrer de processos criativos e em meio a influências e referências das mais diversas, advindo também de outros processos musicais experienciados, me surgiu a ideia de um aspecto absolutamente característico e quase evidente na música que se compõe para um filme: uma possível, senão inevitável, ruptura com as formas musicais tradicionais.

Pode-se dizer que a música popular, seja o rock, o pop, o samba, o rap, o reggae – só pra citar alguns –, funciona dentro de certos padrões de estilo, de gêneros, e que, na

maioria das vezes, pode estar atrelada a moldes e formas musicais bastante convencionados.

A música erudita, por vezes chamada de “música clássica” – de concertos e orquestras – também assume certos padrões formais. Apesar de sua constante renovação, revisitação e reformulação, quer seja a de assumir características cada vez mais abertas no aspecto formal (pelo menos desde o período barroco e principalmente a partir do século XX), a música ainda se apresenta e respeita certas normas, chamadas aqui de “normas de conduta musicais”.

O final do século XIX, tido como o início da “era romântica”, trouxe uma série de mudanças significativas na composição, interpretação e apreciação da música erudita. Compositores como Richard Wagner, Johannes Brahms, Pyotr Ilyich Tchaikovsky e Gustav Mahler são importantes representantes deste período, com grande valorização da expressão emocional e da individualidade, um claro contraste à rigidez do classicismo que o precedeu. Wagner, um expoente deste período, ficou conhecido por suas óperas épicas e inovações no teatro musical. Uma de suas obras mais famosas, "O Anel do Nibelungo", é um marco na história da ópera.

As obras românticas frequentemente exploram temas como o amor, a natureza e o sobrenatural. Muitos compositores deste período incorporaram elementos da cultura e folclore de seus países em suas obras. Um bom exemplo disso são as “Danças Húngaras” de Johannes Brahms. As orquestras cresceram em tamanho e complexidade. Na França, o Impressionismo surge com Claude Debussy e Maurice Ravel, com composições que enfatizam a atmosfera, a cor e a textura sonora em vez da estrutura harmônica tradicional do período Clássico.

Já no século XX, o advento da música atonal, serialismo e a experimentação tomaram corpo nas obras de Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky, e contribuíram para uma considerável transformação da música erudita. Compositores contemporâneos, como John Cage, desafiaram as noções convencionais de música, explorando o silêncio e o acaso. A gravação de áudio e a transmissão radiofônica expandiram a acessibilidade à música clássica. Autores como Theodor Adorno, por exemplo, analisaram a relação entre a música erudita e a sociedade, destacando seu papel na cultura.

Este período, entre o final do século XIX e início do século XX, trouxe consideráveis inovações, inclusive no que diz respeito à forma da música. Brahms, por exemplo, desenvolveu as chamadas formas cíclicas, em que motivos musicais periódicos dão unidade à composição. A forma sonata foi estendida e modificada.

Richard Strauss, por exemplo, explorou a forma sonata expandida. Compositores como Franz Liszt experimentaram formas rapsódicas, nas quais elementos folclóricos e improvisos foram incorporados. A forma ternária (ABA) foi expandida e alterada para incluir seções mais complexas e desenvolvidas. Todas estas inovações formais representam mudanças significativas na música erudita a partir do século XIX, mas ainda assim, a música ou o vocabulário musical, mesmo agora expandido e diverso, continua atrelado às formas musicais. Pois ela, a forma, é a base de todas as artes.

O que trago neste estudo é uma reflexão um tanto quanto provocativa. Mas, de fato, é uma simples percepção e entendimento de que a música composta para filmes, essencialmente, se desprende do universo puramente musical. No cinema, essa formatação musical se dilui e, em muitos casos, torna-se até impossível. O filme já se apresenta, independente da música, como uma forma em si, enquanto esse novo elemento que ao filme se agrega, esta composição musical fílmica, por assim dizer, é o que traz a forma definitiva do filme – ou auxilia a dar forma a esse novo composto audiovisual. Nos estudos acadêmicos de música, a forma musical funciona dentro de conceitos puramente musicais. No entanto, no contexto fílmico, a música é indissociável ao arranjo imagético, mesmo nos casos em que o diretor ou criador da obra cinematográfica escolhem pelo assincronismo entre a música e a imagem, a fim de, nesse caso, causar um ruído ou ruptura desta nova forma, como ocorre no clássico *O Encouraçado Potemkin* (EISENSTEIN, 1925)².

A partir desse raciocínio, vejo uma clara impossibilidade da prevalência de quaisquer padronizações teórico-musicais como regra, sejam elas melódicas, harmônicas ou rítmicas, comumente utilizadas na música que não é composta para filmes. Obviamente estes padrões formais e estéticos da música extra-fílmica não estão impedidos de aparecer em composições para cinema. Nas músicas de Bernard Herrmann – *Cidadão Kane* (1941), *O Homem que Sabia Demais* (1956), *Vertigo* (1958), *Psicose* (1960), *Os Pássaros* (1963) e *Taxi Driver* (1976) –, que se tornou uma das grandes referências para os compositores de cinema no século XX, estes elementos quase sempre se destacam. No entanto, essa música, como toda música de filmes, por sua finalidade, contém uma característica fundamental que difere das outras formas musicais: a forma fílmica.

² Neste filme, Eisenstein utilizou a montagem como uma ferramenta para criar tensão e ritmo. A música composta por Edmund Meisel foi sincronizada com as imagens, mas o cineasta também experimentou com a descontinuidade entre a trilha sonora e as cenas, explorando a dissonância para enfatizar o impacto emocional das sequências.

Ao contrário do que acontece na música de modo geral, em que os padrões formais e estéticos são livres e autônomos, por assim dizer, existirá na música para filmes uma necessidade de diálogo semiótico e simbiótico, entre intenção musical e intenção dramática aliados ao composto fílmico. No intuito de explicar um pouco mais essa empreitada, devemos entender alguns conceitos básicos a respeito de teoria musical.

1.1 A MÚSICA ORIGINAL E O SEU POTENCIAL CRIADOR NO DISCURSO FÍLMICO

A principal abordagem na qual me apoio para investigar o *corpus* desta pesquisa é a crítica de processos criativos. Os trabalhos de Salles (2006; 2011) e Ostrower (1987, 2013) sobre criatividade e processos de criação são de grande relevância no estudo das artes em geral, servindo aqui de fonte principal desta dissertação, o que, obviamente, não exclui outros aportes teóricos. Salles é uma pesquisadora brasileira conhecida por escritos que exploram questões relacionadas ao corpo, à identidade e à memória. Seu trabalho inclui fotografia, vídeo, instalação e performance. Muitas vezes seu trabalho aborda a crítica de processos – a uma abordagem artística que enfatiza o processo de criação em si em vez do produto final. A crítica de processos, para a autora, envolve a ideia de desestabilizar as convenções estabelecidas da produção artística. Ela questiona a noção de que a arte deve ter um resultado final definido e valoriza a experiência e a experimentação ao longo do processo de criação. Ao focar no processo, ela destaca a importância do pensamento e da reflexão contínua durante o trabalho artístico.

Em suas pesquisas, Salles muitas vezes revela os bastidores da criação, expondo os materiais utilizados, as técnicas empregadas e os estágios intermediários do processo. Ela busca quebrar as expectativas do apreciador, levando-o a refletir sobre as etapas de produção, as decisões tomadas e as possibilidades que surgem durante o processo criativo. Dessa forma, ela desafia a ideia tradicional de uma obra de arte como um objeto acabado e estático, e enfatiza a importância do engajamento ativo do espectador.

A crítica de processos também está relacionada à ideia de rejeitar a pressão da indústria cultural e do mercado de arte, que muitas vezes valorizam o produto final e o valor comercial de uma obra. Ao focar o processo, ela desafia essas estruturas estabelecidas e reivindica a autonomia e a liberdade do artista para explorar diferentes abordagens e possibilidades durante a criação, na busca de uma expressão artística

autêntica. Em suma, a crítica de processos de Salles envolve a valorização do processo de criação em si, destacando a importância da experimentação, da reflexão e da rejeição das convenções estabelecidas na produção artística.

A crítica de processos criativos no cinema pode se concentrar em diversos aspectos do processo de produção, como a escolha do elenco, a seleção do roteiro, a edição, a trilha sonora e outros aspectos técnicos e estéticos. A ideia é entender como essas escolhas afetam o resultado final do filme e como ele se insere em um determinado contexto histórico, cultural e social. Tal abordagem é importante para a compreensão da obra de arte como um processo dinâmico e complexo, que envolve não apenas a percepção do artista, mas também as condições históricas, culturais e sociais em que ela foi produzida e recebida.

Tendo iniciado minha trajetória artística como músico autodidata, artista independente desde a adolescência e posteriormente graduado em música pela Faculdade de Artes do Paraná, sempre me encantei pela arte cinematográfica. Tal fato me direcionou naturalmente para o universo do cinema logo após concluir minha graduação. Portanto, para mim, sempre foi muito difícil conseguir separar a arte dos sons da arte das imagens. Me parece quase impossível não acreditar que exista nesta relação entre música e cinema um processo absolutamente simbiótico e formativo da arte cinematográfica. Do mesmo modo, por outro lado, me intriga a forma como foi negligenciado o papel fundamental do som na formação desta arte, e principalmente o descuido ao observar, no decorrer da história do cinema, que esse processo sonoro-criativo, constituído de sons e música, representa um campo basilar de formação desta arte. Uma nova arte que se imbricou e foi imbricada por aquela outra arte milenar.

O cinema proporcionou aos músicos uma nova possibilidade criativa, onde passaram a experimentar nuances e proposições sonoro-musicais em sinergia com as imagens em movimento. Mesmo que de forma caricaturada no início – por vezes simplesmente acentuando ou evidenciando as imagens assistidas –, tais experimentos também se desenvolveram como uma nova matéria musical, na qual a música passa a se desprender de sua forma clássica para ser construída a partir do universo imagético a que propõe fundir-se.

Sergei Eisenstein talvez tenha sido um dos primeiros teóricos a pôr em debate a utilidade ou o papel que o som deveria (ou poderia) assumir no discurso fílmico. Com o advento do som síncrono ao cinema, em sua declaração *Sobre o Futuro do Cinema*

*Sonoro*³, publicado posteriormente como apêndice no livro *A forma do filme* (1949), o diretor soviético já apontava questionamentos para um potencial uso do som no cinema. A seu ver, no futuro do cinema sonoro, o som somaria na estética da montagem, não apenas redundando em sincronia. Ele defendia o som como um contraponto à imagem, não a contradizendo, mas complementando e compondo a narrativa fílmica:

O som, tratado como um novo elemento da montagem (como um fator divorciado da imagem visual), inevitavelmente introduzirá novos meios de enorme poder para a expressão e solução das mais complicadas tarefas que agora nos pressionam ante a impossibilidade de superá-los através de um método cinematográfico imperfeito, que só trabalha com imagens visuais. O MÉTODO POLIFÔNICO de construir o cinema sonoro não apenas não enfraquecerá o CINEMA INTERNACIONAL, mas fará com que seu significado tenha um poder sem precedentes e alcance a perfeição cultural. Um método como este de construção do cinema sonoro não o confinará a um mercado nacional, como pode acontecer com a filmagem de peças, mas dará uma possibilidade, maior do que nunca, à circulação, através do mundo, de uma ideia filmicamente expressada. (ALEXANDROV; EISENSTEIN; PUDOVKIN, 1949, pp. 226-227).

Trago a citação deste manifesto para minha pesquisa como fonte referencial do quão premonitório foi o pensamento dos autores soviéticos em relação ao poder e importância que a matéria sonora teria no contexto da arte cinematográfica. Ao abordar esta potencialidade do som, os autores já nos davam pistas do que significaria também o desenvolvimento e aprimoramento no uso de música nos filmes.

As primeiras teorias do cinema pouco falam do som como fator primordial e/ou formativo da arte cinematográfica. Mesmo os estudos voltados para o som no cinema só se estabelecem de fato a partir dos anos 80 com as publicações de Chion e Gorbman, para citar alguns⁴. E aqui poderíamos dizer que, mesmo tendo sido fundamental desde as primeiras execuções públicas desta inovação midiática, a música também pouco foi analisada e estudada como arte que exerce um papel de co-criadora no cinema.

Portanto, esta pesquisa, antes de tudo, busca colocar em discussão e debater o papel que a música original exerce no filme. Um papel de protagonista da narrativa, por vezes no sentido literal, mas invariavelmente como componente formativo do discurso fílmico. Procuro exemplificar, através de análise do processo de criação da música

³ *Zayavleniye*. Escrito em 1928, publicado em agosto desse mesmo ano (n. 32) da revista *Sovietski Ekran*, de Moscou, e no n. 32 da revista *Zhizn Iskusstva*, de Leningrado.

⁴ Não podemos desconsiderar os manifestos de autores cineastas, como os brasileiros Humberto Mauro e a carta em que ele se manifesta sobre o cinema falado, ainda em 1932, ou mesmo toda a contribuição de Alberto Cavalcanti. No entanto, por mais relevantes que estes escritos sejam para pensarmos a produção sonora e a identidade do cinema nacional, as teorias sobre o som no cinema começam a ser formuladas, de fato, muitos anos depois.

original para o documentário longa-metragem *Senhora das Imagens* (CARMINATTI, 2022), explorando, concomitantemente, o processo criativo de outras duas obras do mesmo diretor: as séries *A Lenda das Encantadas* (2013) e *Mistérios do Lagamar* (2014). Neste percurso foi constatado que a música atua ou integra fundamentalmente a narrativa, no que diz respeito à construção das cenas e das obras em si. Pretendo reverberar alguns conceitos e teorias já elaborados e aprofundar estas hipóteses.

Como ponto de partida, busco estabelecer uma relação entre a construção da cena e o papel narrativo que a música exerce nela, analisando algumas características que aparecem na música e identificando momentos em que podemos associá-las a algum elemento fundamental nesta construção. Neste trabalho, isso ocorreu por meio de uma abordagem bastante livre e desapegada de terminologias próprias dos estudos convencionais de música. De início, é necessário reiterar o fato de que atuei profissionalmente em todo o processo de som e música destes filmes, em que acabei participando ativamente de toda a cadeia produtiva, da pré-produção à finalização, tomando muitas vezes decisões criativas dentro deste processo, o que me possibilitou uma experiência de literal imersão nas obras.

Em um recente trabalho, o termo “areia movediça” surgiu como uma referência estética em uma conversa com o diretor Carminatti (um grande amigo e companheiro de muitos trabalhos para cinema e televisão, já há alguns anos), em uma primeira reunião onde debatíamos a concepção da música para um de seus filmes que estava em processo de pós-produção, o documentário *Senhora das Imagens* (2022). Sendo ele uma pessoa bastante excêntrica, é muito comum se expressar por meio de analogias ou trocadilhos, e por mais que eu já estivesse acostumado com suas investidas anedóticas no campo das “terminologias carminattianas”, esta expressão em particular me chamou a atenção e sugeriu um *insight*, seguido de uma pergunta instigante: como eu alcançaria isso em forma de música!?

Penso que essa pergunta ainda paira no ar, e talvez a resposta nem exista. O fato é que tal questionamento me instigou a procurar nos filmes este aspecto envolvente da música, em que acabei identificando muitas vezes esta característica simbiótica da música com o filme, bem como alguns exemplos de como a música cinematográfica consegue estabelecer diversas conexões e relações diretas com a narrativa, por vezes até mesmo como um simulacro diegético, por exemplo. Por vezes ela pode ditar o ritmo ou sugerir uma hipótese. São inúmeras as possibilidades e audiovisões que um roteiro e as referências do diretor podem trazer às mãos do compositor. Partindo deste pressuposto,

a análise de tais objetos empíricos torna-se relevante, pois trata-se de trabalhos em que atuei em todo o processo criativo sonoro e musical, em conjunto com o diretor e criador das obras.

O contrato audiovisual de que fala Chion (1993), onde ele discute como o som e a imagem estabelecem um contrato perceptual com o espectador, talvez seja o argumento que mais dialoga com o assunto que me refiro neste estudo. Chion argumenta que o som e a imagem não apenas complementam, mas também podem contradizer um ao outro, criando significados e emoções únicos na experiência audiovisual. Ele explora como os elementos sonoros e visuais interagem para criar uma experiência cinematográfica única e influenciar a percepção do público. Esta fusão musical-imagética seria o ponto essencial e basilar da minha pesquisa, para justificar a espécie de simbiose sonoro-musical a que me refiro.

Há um exemplo eloquente muito utilizado para demonstrar o valor acrescentado pelo texto, retirado de um programa televisivo transmitido em 1984. Nesse programa, vemos um festival aéreo que se desenrola em Inglaterra, comentado a partir de um estúdio francês pelo jornalista Léon Zitrone. Visivelmente desconcertado face às imagens que lhe chegam em desordem, o apresentador faz, porém, o melhor que pode. Num dado momento, afirma «são três pequenos aviões», face a uma imagem na qual vemos bem três pequenos aviões sobre um fundo de céu azul - e a enormidade da redundância não deixa de causar risos.

No entanto, Zitrone poderia também ter dito: «*Hoje, o tempo está magnífico*», - e só teríamos «visto» isso na imagem, na qual, com efeito, não havia qualquer nuvem visível. Ou poderia ter dito: «*os dois primeiros aviões têm um avanço sobre o terceiro*», e toda a gente podia então ver isso. Ou ainda: «*Para onde foi o quarto?*» - e a ausência deste último avião, saído da cartola de Zitrone pelo puro poder do Verbo, teria saltado igualmente aos olhos. Em suma, o comentador poderia ter dito dezenas de outras coisas igualmente «redundantes», mas de uma redundância ilusória, uma vez que cada uma dessas coisas teria guiado e estruturado a nossa visão tão bem que as teríamos «visto» naturalmente (CHION, 1993, pp. 13-14).

Tendo como principal propósito o de difundir ideias e pensamentos dentro de uma atividade profissional que envolve música e imagem e o potencial criativo que existe nesse processo de composição de música para filmes, investigo aproximações com algumas teorias do cinema em que é possível essa relação de diálogo entre as duas artes e procuro sugerir uma abordagem sobre a autoria na criação da obra, bem como o papel que a música original e o compositor da música exercem nesse processo de criação.

O significado musical no cinema pode abarcar além da intencionalidade de movimento da cena – como rápido, devagar, forte, fraco, por exemplo –, traços estéticos

como emoção e afetividade. Nesse sentido, podemos citar o que escreve Ney Carrasco:

O ato de compor música para o contexto das multilinguagens exige do compositor uma outra atitude perante sua música e, paralelamente, um outro processo mental de criação. Em certo sentido, a música despe-se de sua “aura”, no sentido em que a ela se refere Walter Benjamin, assim como o compositor vê-se obrigado a despir-se de alguns aspectos de sua individualidade, tal como entendida pela tradição romântica, aparentemente superada, mas cultivada e mantida em nossa cultura até o presente (CARRASCO, 2005, p. 47).

A música como expressão artística se comunica por meio de códigos e signos específicos. Ao entrar no universo audiovisual, a música permeia a história contada em sequências e planos, a fim de cumprir papel específico em cada momento no enredo. Assim, o estudo da dramaturgia sonora possibilita ampliar o entendimento da linguagem audiovisual, considerando aspectos para além do texto dramático, permitindo a compreensão de elementos que constituem toda a obra fílmica.

O papel da música no cinema pode ser abordado de maneira que o compositor musical e diretor do filme construam o contexto dramático de uma forma simbiótica, onde a montagem, a concepção fílmica do diretor e a construção musical (composição) sejam fundidas, criando por fim uma só coisa: o filme. Daniel J. Levitin⁵ é um músico e neurocientista expoente, autor de vários livros populares, incluindo *A Música no seu Cérebro* (2006), obra que explora as conexões entre música, emoção e neurociência. Nesta última, ele fala que a música é frequentemente usada no cinema para tornar produtos mais interessantes e manipular as emoções do público. Os cineastas utilizam a música para transmitir como devemos nos sentir diante de cenas ambíguas ou intensificar nossos sentimentos em momentos dramáticos; seja uma cena de perseguição em um filme de ação ou uma cena de suspense em uma velha mansão.

O livro destaca que a música sempre fez parte da vida cotidiana, sendo usada em diversas ocasiões, como formaturas, eventos esportivos, jantares românticos e mães ninando seus filhos. O autor também menciona que muitas pessoas que gostam de música afirmam não saber muito sobre ela, de modo que torna-se importante tornar o trabalho dos especialistas e cientistas mais acessível para que todos possam entender

⁵ Daniel J. Levitin é um neurocientista, psicólogo cognitivo e autor de best-sellers internacionais. Começou sua carreira como músico, tocando guitarra e saxofone em várias bandas de rock. Ele também trabalhou como engenheiro de som e produtor musical, colaborando com artistas como Chris Isaak, Blue Öyster Cult e Santana. Após sua carreira na música, Levitin voltou seus estudos para a ciência e psicologia da música. Ele obteve um Ph.D. em Psicologia Cognitiva e Percepção Auditiva pela Universidade de Oregon, posteriormente atuando como professor de psicologia, neurociência e música na Universidade McGill, no Canadá, onde fundou o Laboratório de Percepção e Cognição Auditiva.

seu funcionamento.

A capacidade que a música tem de evocar emoções se manifesta em executivos de publicidade, cineastas, comandantes militares e mães. Os publicitários usam a música para fazer com que um refrigerante, uma cerveja, um tênis ou um carro pareçam mais interessantes que os produtos concorrentes. Os cineastas a utilizam para dizer como devemos nos sentir diante de cenas que de outra maneira talvez fossem ambíguas, ou então para intensificar nossos sentimentos num momento particularmente dramático. Imaginemos, por exemplo, uma típica cena de perseguição em um filme de ação ou uma mulher solitária subindo uma escada numa velha e sombria mansão: a música está sendo usada para manipular nossas emoções, e tendemos a aceitar, ou mesmo saborear, sua capacidade de nos fazer vivenciar esses diferentes sentimentos. Em todo o mundo, desde tempos imemoriais, as mães cantam baixinho para ninar os bebês ou distraí-los de alguma coisa que os tenha feito chorar. (LEVITIN, 2006, pp. 15-16).

A música para filmes pode ser utilizada com a finalidade de produzir a narrativa, porém, ao mesmo tempo, pode vir a afetar a percepção da forma ao abarcar velocidade, tempo, duração e ser usada de maneira que interfira na estrutura narrativa, causando expectativas e emoções no espectador. Nesta perspectiva, podemos novamente citar o que aponta Carrasco (2005, p. 47):

Primeiramente, é preciso lembrar que para ingressar no mundo das artes audiovisuais ou dramático-musicais, é imprescindível que o compositor possua as noções básicas dos fundamentos dessas áreas. Não basta conhecer música e saber fazer música, ainda que estes sejam pré-requisitos indispensáveis. Para fazer boa música de cinema, por exemplo, o compositor deve entender os fundamentos da linguagem cinematográfica. Ele deve conhecer ao menos princípios de narrativa fílmica, dramaturgia, aspectos técnicos de cinema, tais como: enquadramentos, movimentos de câmera, montagem, edição sonora. Em outras palavras, o compositor deve inserir-se no universo do cinema não como um profissional de música que a ele se agrega, mas como profissional de cinema cuja especialidade é a música.

Nesse sentido, a música que apresenta um potencial de criação no discurso fílmico, indica também ser

(...) preciso entender o processo de autoria no contexto do audiovisual não mais como a ação individual de um artista, mas como uma estrutura piramidal, em que muitos artistas interferem em variados graus, por meio da combinação de seus trabalhos em uma obra única e indissociável, que só existe enquanto resultado daquela combinação específica (CARRASCO, 2005, p. 48).

Essa estrutura piramidal da qual fala Carrasco pode ser percebida no trabalho de composição de música para filmes, uma vez que invariavelmente o compositor está

sempre atrelado à guisa do diretor e do roteiro do filme. Acredito que exista uma hierarquia na concepção criativa de um filme, que parte, na maioria das vezes, do diretor da obra, sem que isso minimize o trabalho ou a participação autoral do compositor da música. Esta direção e interdependência ampliam as possibilidades e abastece ainda mais o arcabouço de códigos que auxiliarão o compositor no processo de criação da música para o filme, bem como servirá de componente essencial para a realização da obra cinematográfica.

Estes esboços nos conduzem a alguns questionamentos: a partir do momento em que os filmes optam por utilizar a música, seria possível suprimir o papel da música como fundamental na criação da arte cinema? É lógico que um filme pode acontecer sem a música, mas a partir do momento em que se decide usá-la, há como subtrair dela o papel de co-autora da obra?

Partindo desta constatação, podemos afirmar que esta música assume um papel formativo na construção fílmica, e nessa conversa entre diretor e compositor, direta ou indiretamente, música e imagem acabam tornando-se uma coisa única, autoral. Nesse processo de interdependência entre vários departamentos criativos podemos afirmar que o diretor, assim como o compositor, assumem-se como alicerces da obra final.

Sobre o potencial criador observado na música para filmes podemos fazer um diálogo com o conceito do potencial criador e sua relação com os processos de criação (OSTROWER, 1999, p. 26). O potencial criador é um fenômeno mais amplo e abstrato, enquanto os processos criativos são responsáveis por concretizar esse potencial. Cada função criativa contém possibilidades virtuais que se tornam reais quando são discriminadas e concretizadas. Ao criar algo, também excluimos outras possibilidades, como acontece na composição musical para cinema onde é necessário aquele despir-se do compositor, exemplificado por Carrasco, em sua busca pela significação narrativa do filme. Esse processo de criação envolve a dinâmica entre ampliar e delimitar, onde a definição de algo, a opção por um caminho, gera novas alternativas. A cada etapa, o processo de delimitação contribui para ampliar o potencial criativo. Este potencial é elaborado em diferentes níveis da experiência humana e está presente nas diversas maneiras de captar e configurar a realidade. Embora os caminhos possam se cristalizar e as experiências se integrarem em formatos de comunicação e ordenação concluídos, a criatividade como potencial está sempre se renovando.

Podemos aproximar este conceito de Ostrower ao entendimento de que tal definição pode ser relacionada também com as outras noções do mesmo sistema, como

ao meu raciocínio anterior, quando me refiro sobre o âmbito da complexidade que tal potencial criador assume nos processos criativos em música para filmes. Visto que estes processos podem sofrer a influência de muitos fatores, tanto psicológicos quanto culturais. Assim como podem implicar-se de toda sorte de interferência na percepção de quem a recebe e também na intencionalidade dos próprios criadores da obra, como o compositor e o diretor do filme.

Em sua obra *Film music: a very short introduction* (2010, p. 01), Kalinak explora varias possíveis funções da música cinematográfica como: estabelecer um cenário, criar um clima e uma atmosfera para o filme, chamar a atenção para elementos dentro ou fora da tela esclarecendo o enredo, reforçar ou prenunciar desenvolvimentos narrativos, elucidar as motivações dos personagens, contribuir para a criação de emoções e dar unidade à montagem, dando um ritmo à sequência. A autora traz alguns exemplos bastante icônicos de músicas que podem ressignificar uma sequência filmada, como em uma das sequências violentas do filme *Cães de Aluguel* (1992), onde Quentin Tarantino usa uma música de melodia alegre, ritmos convencionais e letras banais para evidenciar narrativamente a apatia em relação a violência. Isto exemplifica o que Chion chama de efeito anempático da música (1993, p. 14).

Este exemplo, apesar de fugir do escopo da minha pesquisa, por se tratar de uma música pré-existente que foi incorporada ao filme, e não uma música original, demonstra como a música em um filme pode criar narrativas. Um bom exemplo de música original com características similares - o de criar narrativas, mas não no sentido anempático tratado por Chion - ocorre no suspense *Psicose* (HITCHCOCK, 1960), na clássica cena do chuveiro, onde a personagem Marion é assassinada. Nesta sequência o compositor Herrmann inovou no uso das cordas, tradicionalmente associada ao lirismo e ao romântico, criando uma das cenas mais envolventes do gênero suspense. Os estridentes violinos causam uma tensão e angústia impactantes na cena. Uma estratégia destas poderia ser utilizada em músicas fora do contexto cinematográfico ou do contexto que mescla som e imagem? Possivelmente sim, mas, invariavelmente, seria pouco provável.

Gorbman (1987) traz uma abordagem da música para filmes assumindo um papel de sutura dos processos cinematográficos. Trabalharei com esta abordagem de Gorbman no terceiro capítulo deste trabalho, mas como podemos ver nos estudos de Kalinak e Chion, a música assume funções diversas, que vão muito além desta simples unificação ou apoio à montagem. É neste lugar de diversidade criativa que abordo o

tema que dá título a esta pesquisa, que está focada no processo de composição de música original para filmes brasileiros contemporâneos. Falo aqui de um tempo bastante influenciado e atravessado, principalmente, pelos avanços tecnológicos e os da própria arte cinematográfica e musical. Fato este que, reitero, não impede nem anula um diálogo consistente e profícuo a respeito do papel fundamental da música no cinema, bem como o seu potencial criador nesta arte.

Neste momento considero importante aproximar o raciocínio a alguns conceitos de Chion a respeito dos efeitos e algumas características da música no cinema. Em *Music in Cinema* (CHION, 2021, p. 282) o autor cita que "O cinema cria mundos onde a música pode aparecer do nada ou abandoná-lo sem aviso prévio, enchendo o seu coração de um arrependimento assustador"⁶. É interessante aqui entender o quão ligados estão, no cinema, a música e o discurso fílmico, ou a narrativa, a ponto de se estabelecer este importante critério existente na composição de música cinematográfica. Diferentemente da música extra-fílmica que, mesmo quando composta dentro de formas abertas, trabalha restrita dentro do contexto do campo criativo dos elementos musicais, no cinema a música acontece dentro deste mundo dos sons e das imagens em movimento, que lhe solicita como elemento expressivo fundante para a criação do discurso.

O autor traz uma reflexão muito significativa a respeito da música no cinema, assumindo uma postura anti funcionalista, explicando que a música cinematográfica pode ser aprendida mas jamais deve ter uma funcionalidade finita, assim como a atuação e a montagem (CHION, 2021, p. 283). Nesta perspectiva a música no cinema pode desconsiderar os padrões estabelecidos pelas formas musicais, se entendermos que ela assumirá sim uma forma de acordo com a proposta narrativa do filme e que, sempre de acordo com o efeito de sentido buscado pelos autores, acontecerá dentro destas normas (cinematográficas), e não daquelas (musicais).

O autor identifica, além destes citados acima, vários papéis que a música pode desempenhar no cinema, incluindo a criação de uma atmosfera emocional, o reforço de ações e emoções na tela (CHION, 1993, p. 45-50), a indicação de transições temporais e espaciais (ibidem, p. 68), e a sugestão de subjetividade dos personagens. Citando como exemplo a música de Max Steiner no filme *O Informante* (1935), o autor explica como aquela música "segue não os ritmos de sua própria lógica musical, mas o ritmo das

⁶ Cinema creates worlds where music can appear from nowhere or abandon you with no warning, filling your heart with haunting regret. (CHION, 2021, p. 282)

palavras, gestos e sentimentos"⁷ (CHION, 2021, p. 287), outra vez apontando esta nova via de acesso que a música toma dentro de um filme.

Para finalizar a exposição do papel importante da música na criação da obra cinematográfica, lembramos a fala poética do cineasta Eric Rohmer, citado por Marina Takami no livro *Revisitar a teoria do cinema, Teoria dos cineastas - Vol.3* (2017). Ao defender a beleza revelada pelo cinema, Rohmer diz que “para aqueles que a sentiram, é de essência mais musical que pictural” (ROHMER, 1997, p. 109).

1.2 A CATARSE COMO MÉTODO

Na psicanálise, o termo “catarse” é frequentemente utilizado para se referir ao processo de liberação emocional experimentado pelo paciente durante a terapia. Ao aproximar esta ideia e a sugerindo como espécie de abordagem metodológica utilizada neste processo criativo, permito-me associar à uma intencional liberdade de criar músicas com esta experimentação emocional e terapêutica de que fala a psicanálise. É exatamente neste contexto, porém do ponto da escuta musical, que se torna possível aproximar, por exemplo, a psicologia e as artes. No meu caso, mais especificamente, relacionar a psicologia à música eletrônica e, posteriormente, à música para filmes.

Em sua obra *Estudos sobre a Histeria*, Sigmund Freud utiliza o conceito de catarse para descrever o processo pelo qual os pacientes relembram e revivem as experiências traumáticas que deram origem aos seus sintomas neuróticos. Freud argumenta que, ao reviver essas experiências com a ajuda do terapeuta, o paciente é capaz de liberar as emoções reprimidas e, assim, superar seus sintomas (FREUD, 1893, p. 139). Novamente aqui procuro fazer uma aproximação, tendo em perspectiva uma condição implicitamente inerente ao artista, que pode ser entendida no âmbito de sua criação. É dela que, de modo geral, poderá alimentar-se e munir-se de ferramentas provindas, fundamentalmente, de todas as suas experiências, inclusive as traumáticas.

Já em *O Ego e o Id*, Freud utiliza o termo “catarse” para se referir à descarga de energia emocional que ocorre durante o processo terapêutico. Para Freud, a catarse é um aspecto importante da cura psicanalítica, uma vez que permite ao paciente liberar as emoções reprimidas e superar as resistências ao processo terapêutico (FREUD, 1923, p. 82).

⁷ Traduzido do original: “it follows not the rhythms of its own musical logic, but the rhythm of words, gestures, and feelings” (CHION, 2021, p. 287).

Ao pensar especialmente em música para filmes, encontramos um campo bastante profícuo e possibilitador de experimentos e incursões criativas. O músico, não só o compositor para filmes, mas o músico de modo geral, se permite à liberação de seus sentimentos e aspirações mais íntimas e primitivas no exercício desta arte. Deste modo, podemos facilmente relacionar aspectos fundamentais da composição musical com a ideia de catarse. No entanto, é importante ressaltar que a interpretação e a aplicação desse conceito aqui ocorrem por analogia, isto é, sem que precisemos nos prender ao estudo mais aprofundado na abordagem da referida matéria, sabendo não ser este o nosso objeto de pesquisa.

Na arte, a catarse é um termo utilizado para descrever o efeito emocional que uma obra de arte pode ter sobre o espectador. De acordo com a concepção clássica de Aristóteles, a tragédia é capaz de produzir uma catarse nas emoções do espectador, ou seja, uma purificação ou liberação emocional que resulta em uma sensação de alívio ou elevação espiritual. Esse conceito foi desenvolvido por Aristóteles em sua obra *Poética* (obra escrita em grego entre os anos 335 a.C e 323 a.C), na qual ele afirma que a tragédia tem como finalidade produzir uma purgação das emoções do espectador por meio da representação de personagens que enfrentam situações extremas de sofrimento e tragédia. Segundo Aristóteles (2008/1965, pp. 12-21), ao assistir a uma tragédia, o espectador é levado a experimentar empatia com os personagens e, ao mesmo tempo, a distanciar-se emocionalmente da situação representada, o que resulta em uma sensação de alívio e purificação emocional.

O conceito de catarse também é aplicado em outras artes, como a literatura, o cinema e a música. Em todas essas expressões artísticas, a catarse é tida como uma maneira de provocar uma resposta emocional intensa no espectador ou leitor, levando-o a experimentar uma sensação de libertação ou elevação espiritual. É importante ressaltar que a interpretação de catarse nas artes pode variar de acordo com o período histórico, o gênero artístico e as influências culturais e sociais envolvidas na produção e recepção da obra de arte. Na presente pesquisa, é aplicada uma abordagem paradoxal, já que incorporamos ao contexto do indivíduo transmissor (o compositor de música) um conceito que mais se aplica a um suposto receptor (o ouvinte).

Constantin Stanislavski (1936), referência pelo trabalho na preparação de atores, dizia que os mistérios do subconsciente possuem uma beleza própria e que, por si só, já servem de estímulo à criatividade. Ele defende a ideia de que as emoções, quando atuam no ato criador, não se dão de forma muito clara ou definida, podendo ocorrer em

lampejos breves e espontâneos, em momentos individuais, e devem ser aproveitadas como impulso para a atividade artística (ibidem, p. 215). Fazendo um paralelo a este pensamento, podemos entender que o trabalho de composição se utiliza desta memória emocional, ao recorrer não a primeira coisa que lhe vem às mãos, mas sim através da escolha criteriosa dessas lembranças emotivas, por parte do compositor.

Stanislavski (1936) compara as emoções artísticas a animais silvestres ariscos que surgem das profundezas da alma do artista, isto é, quando não surgirem espontaneamente não serão facilmente encontradas. Neste ponto novamente faço um paralelo deste sentido de depuração emocional advindo da catarse como fundamental para o ato criador na composição musical. Ainda segundo Stanislavski, observamos a proposta de que é preciso encontrar um impulso emocional profundo e envolvente para desencadear um estado de inspiração, no qual a consciência e a subconsciência se entrelaçam harmoniosamente, permitindo que a execução de uma tarefa ocorra de maneira quase intuitiva e apaixonada. Esse estado é alcançado quando estamos totalmente imersos em um objetivo significativo.

Leve todos os elementos do estado interior de criação, suas forças motivas interiores e sua linha direta de ação até o limite da atividade humana (não a teatral) e sentirá, inevitavelmente, a realidade da vida interior. Mais ainda, não poderá deixar de acreditar nela (STANISLAVSKI, 1936, p. 346).

Em seu livro *Criatividade e Processos de Criação*, no final do primeiro capítulo, Ostrower (1999, pp. 26-29) conceitua o termo “tensão psíquica”. A autora discute a noção de tensão psíquica como um elemento essencial para a criatividade, descrevendo-a como uma energia que impulsiona a ação humana e se desdobra em repercussões psíquicas. Ela é comparada ao tônus físico, sugerindo a existência de um tônus psíquico vital para a ação intencional. A agressividade é mencionada como uma possível fonte de energia criativa, segundo teorias psicanalíticas e estudos sobre comportamentos animais. No entanto, a discussão sobre os vários enfoques em relação à tensão psíquica é considerada fora do escopo do texto.

A tensão psíquica é considerada presente em cada atuação e forma criada, sendo crucial para o significado da ação, expressão da forma e valorações. Ela se materializa em forma física e desempenha um papel estrutural e expressivo, configurando as formas e afetando as pessoas em termos de intensidade emocional e intelectual. Ao criar, o indivíduo parte de uma motivação interior que contém intensidades psíquicas, e a tensão

psíquica deve ser elaborada e mantida para garantir a vitalidade da ação e dos fenômenos criados.

A descarga emocional que ocorre no ato criativo é considerada um momento de libertação de energias. Criar é, portanto, uma intensificação do viver, uma vivência no fazer, uma realidade nova que amplia as dimensões do ser. A tensão psíquica pode ser entendida como um conflito emocional, mas isso não invalida a ideia de que todo processo criativo requer um estado de tensão, pois o conflito é uma condição para o crescimento. Em alguns casos, a tensão psíquica pode ser dominada por conflitos emocionais que limitam as potencialidades básicas de uma pessoa, chegando ao ponto em que ela não consegue criar nem viver plenamente. Alguns artistas, no entanto, conseguiram desenvolver sua criatividade apesar de graves conflitos emocionais, e esses conflitos podem influenciar a temática e as formas de expressão artística. Cabe enfatizar que o conflito pessoal não deve ser confundido com o potencial criativo da pessoa ou com sua capacidade de elaborar criativamente um conteúdo. A elaboração presente na obra de arte indica o controle que o artista conseguiu exercer sobre seu conflito.

Não estamos aqui, em absoluto, com o intuito de implicar à música, tanto nos experimentos primordiais que se deram no projeto *Bamboo Kumbá* (analisado no capítulo 3), quanto nas ideias que, posteriormente, foram aplicadas em composições de trilhas para filmes a partir de um caráter exclusivamente catártico, por assim dizer. O que nos conduz à tal proposição de que neste processo aqui analisado, de modo geral, uma característica muito singular é observada, quer seja uma profusa combinação – senão confusão – de *insights* e experiências do artista que se constroem pela liberdade formal. E que, talvez, jamais seria possível se não fosse, de certo modo, algo catártico e desafiador.

Por obviedade, não podemos incorrer no equívoco de delegar à música que não se aplica a filmes – ou que não se destina a um contexto audiovisual –, um lugar de pura subordinação às formas musicais, como se estas fossem estritamente limitantes ou impossibilitassem essa busca por liberdade (natural em todo artista). O que percebi, durante este processo, se traduz no fato de que a não normatização, quase como regra em minha experiência como compositor, possibilitou uma nova concepção sonoro-musical.

Neste contexto, o uso de elementos extra-musicais como ruídos e colagens de *samples*, o uso de sequências experimentais na harmonia e no ritmo, todos podem ser utilizados na composição musical. As formas e os lugares em que as coisas podem vir a

ocorrer dentro da música também podem ser articuladas dentro de uma estrutura que não mais a das formas musicais convencionadas na tradição da música extra-fílmica.

Uma boa iniciativa feita no projeto *Bamboo Kumbá*, e que ocorreu mais na fase dos últimos anos de ensaios, foi registrar todos estes encontros, gravando tudo o que era executado (fig. 1) com as sessões de trabalho no software *Ableton Live*⁸, bem como também gravar, em formato mp3, todas as performances (fig. 2)

Figura 1- imagem das pastas com todas as sessões de ensaio do Bamboo Kumbá (2016-2019)

LIVES SETS					
Name	Date Created	Date Modified	Size	Kind	
2016	Feb 22, 2018, 17:36	Feb 22, 2018, 17:39	--	Folder	
2017	Feb 24, 2017, 19:32	Apr 21, 2017, 18:34	--	Folder	
2018	Jan 18, 2019, 22:21	Feb 27, 2019, 16:49	--	Folder	
BK_0109 Project	Sep 1, 2018, 01:47	Jan 18, 2019, 22:18	--	Folder	
BK_0211 Project	Nov 2, 2018, 23:00	Aug 18, 2020, 19:04	--	Folder	
BK_0501 Project	Jan 5, 2018, 22:46	Aug 15, 2018, 11:37	--	Folder	
BK_0510 Project	Oct 5, 2018, 22:23	Jan 18, 2019, 22:43	--	Folder	
BK_0709 Project	Sep 7, 2018, 18:18	Jan 18, 2019, 22:43	--	Folder	
BK_0712 Project	Dec 7, 2018, 21:02	Jan 18, 2019, 22:43	--	Folder	
BK_1008 Project	Aug 11, 2018, 00:49	Jan 18, 2019, 22:43	--	Folder	
BK_1409 Project	Sep 15, 2018, 00:08	Jan 18, 2019, 22:43	--	Folder	
BK_1412 Project	Dec 14, 2018, 22:01	Jan 18, 2019, 22:43	--	Folder	
BK_1708 Project	Aug 17, 2018, 22:39	Jan 18, 2019, 22:43	--	Folder	
BK_1910 Project	Oct 19, 2018, 22:46	Jan 18, 2019, 22:43	--	Folder	
BK_2109 Project	Sep 21, 2018, 23:36	Jan 18, 2019, 22:43	--	Folder	
BK_2112 Project	Dec 21, 2018, 18:13	Jan 18, 2019, 22:43	--	Folder	
BK_2311 Project	Nov 23, 2018, 19:53	Aug 18, 2020, 19:24	--	Folder	
BK_2610 Project	Oct 26, 2018, 22:23	Aug 18, 2020, 19:24	--	Folder	
BK_CLIPE Project	May 18, 2018, 17:33	Mar 16, 2019, 01:31	--	Folder	
2019	Jan 11, 2019, 18:05	Aug 16, 2019, 21:48	--	Folder	
BK_1005 Project	May 11, 2019, 00:41	May 11, 2019, 05:33	--	Folder	
BK_1101 Project	Jan 11, 2019, 18:05	Jan 18, 2019, 22:56	--	Folder	
BK_1207 Project	Jul 13, 2019, 00:09	Jul 13, 2019, 03:20	--	Folder	
BK_1608 Project	Aug 16, 2019, 21:48	Oct 24, 2019, 23:10	--	Folder	
BK_1801 Project	Jan 18, 2019, 22:52	Jan 19, 2019, 02:17	--	Folder	
BK_2202 Project	Feb 22, 2019, 21:16	Feb 23, 2019, 13:05	--	Folder	
BK_2501 Project	Jan 25, 2019, 22:28	Jan 26, 2019, 02:27	--	Folder	
BK_2604 Project	Apr 26, 2019, 22:51	Sep 2, 2020, 19:17	--	Folder	
BK_2607 Project	Jul 26, 2019, 19:09	Jul 27, 2019, 00:24	--	Folder	
BK_Coctail Mix Project	Aug 5, 2016, 21:56	Nov 18, 2016, 01:43	--	Folder	
live checks	Mar 10, 2017, 17:00	Aug 18, 2020, 19:29	--	Folder	
Luiz Gonzaga - - Baião - Oficial.mp3	Nov 17, 2016, 18:36	Nov 17, 2016, 18:36	4 MB	MP3 audio	

NUCLEAR 2TB > 00 BAMBOO KUMBA > LIVES SETS

32 items, 127.34 GB available

Fonte: Acervo do autor

⁸ *Ableton Live* é um *software* de produção musical e performance ao vivo desenvolvido pela Ableton AG. Sua interface é projetada para improvisação e performances ao vivo, permitindo aos usuários organizar e manipular clipes musicais em tempo real, criar e editar faixas de áudio e MIDI de maneira mais linear. O *Ableton Live* também inclui uma ampla variedade de instrumentos e efeitos de áudio integrados, além de suporte para plugins VST e AU de *softwares* terceiros.

Figura 2- imagem das pastas com as mixagens (mp3) dos ensaios do Bamboo Kumbá (2013-2019)

Name	Date Modified	Size	Kind
almece	May 9, 2017, 01:53	--	Folder
SETS 2013	Feb 22, 2018, 17:30	--	Folder
ALICE_LIVE_JUL13.mp3	Feb 22, 2018, 17:27	23.7 MB	MP3 audio
Alice_mix.mp3	Feb 22, 2018, 17:27	23.7 MB	MP3 audio
COCTAIL SELOMA_JAN13.mp3	Feb 22, 2018, 17:27	13.1 MB	MP3 audio
FOR A DREAM_0310 MIX R.mp3	Feb 22, 2018, 17:27	23.4 MB	MP3 audio
JAH BLESS_LIVE_JUL13.mp3	Feb 22, 2018, 17:27	22.5 MB	MP3 audio
MAIA_LIVE_SET13.mp3	Feb 22, 2018, 17:27	16.7 MB	MP3 audio
MAIA_MIX 2009 M BASS.mp3	Feb 22, 2018, 17:27	16.7 MB	MP3 audio
MAIA_MIX 2009 M DRUM.mp3	Feb 22, 2018, 17:27	16.7 MB	MP3 audio
MAIA_MIX 2009 M FX.mp3	Feb 22, 2018, 17:27	16.7 MB	MP3 audio
MAIA_MIX 2009 R.mp3	Feb 22, 2018, 17:27	16.7 MB	MP3 audio
SETS 2015	Feb 7, 2018, 23:14	--	Folder
SETS 2016	Mar 15, 2019, 16:14	--	Folder
SETS 2017	Dec 13, 2017, 16:21	--	Folder
SETS 2018	Mar 15, 2019, 16:53	--	Folder
SETS 2019	Feb 27, 2019, 16:53	--	Folder
BK1005_p2.m4a	May 15, 2019, 03:33	18.4 MB	Apple...4 audio
BK1005_p3.m4a	May 15, 2019, 03:33	3.7 MB	Apple...4 audio
BK1005_p4.m4a	May 15, 2019, 03:32	967 KB	Apple...4 audio
BK1005_p5.m4a	May 15, 2019, 03:29	3.2 MB	Apple...4 audio
BK1005_p6.m4a	May 15, 2019, 03:29	47.1 MB	Apple...4 audio
BK1005_p7.m4a	May 15, 2019, 03:29	74 MB	Apple...4 audio
BK1101_002_st56.mp3	Jan 12, 2019, 02:00	29.9 MB	MP3 audio
BK1101_003_st56.mp3	Jan 12, 2019, 02:01	157.4 MB	MP3 audio
BK1207.mp3	Jul 15, 2019, 12:00	222.2 MB	MP3 audio
BK1608_000_st56.wav	Aug 16, 2019, 21:50	11.9 MB	Waveform audio
BK1608_001_st56.mp3	Oct 8, 2019, 17:45	178.4 MB	MP3 audio
BK1801_000_st56.mp3	Jan 25, 2019, 21:43	149.1 MB	MP3 audio
BK1801_001_st56.mp3	Jan 25, 2019, 21:44	65.1 MB	MP3 audio
BK2202_000_st56.mp3	Feb 27, 2019, 16:53	150.1 MB	MP3 audio
BK2501_003_st56.mp3	Feb 7, 2019, 18:35	149.1 MB	MP3 audio
BK2501_004_st56.mp3	Feb 7, 2019, 18:36	68.4 MB	MP3 audio

Fonte: Acervo do autor

Isso tornava possível ouvir cada ensaio posteriormente, além de nos permitir analisar as *timelines* e reutilizar qualquer elemento gerado. Como utilizávamos *timelines* em formato de multi-pistas, ou seja, cada computador tinha seus instrumentos virtuais ou reais separados e registrados em canais individuais de áudio, com seus respectivos processadores e efeitos, era possível manipular todos estes dados sonoros e novamente aplicá-los em futuras performances. Inclusive, poderiam ser usados elementos de uma música em outras músicas. Para nós, músicos que iniciamos a carreira ainda na década de 1990, quando nem se pensava em tais possibilidades tecnológicas aplicadas à música (dentro de um contexto de criação brasileiro direcionado para a música popular), esta possibilidade foi revolucionária no trabalho.

1.3 ASPECTOS DA MÚSICA EXTRA-FÍLMICA: DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS COM A MÚSICA PARA FILMES

Como ponto de partida neste estudo, procuro estabelecer relações entre a construção da cena e o papel narrativo que a música exerce sobre ela. Como já

mencionado anteriormente, isto será feito por meio de uma abordagem livre e desapegada das terminologias dos estudos convencionais de música. No entanto, é preciso ao menos uma breve introdução a esse respeito.

Neste texto, adotamos o termo “extra-fílmica” para nos referir à música que não é composta para filmes, ou seja, a música que não está vinculada ao audiovisual. Sobre isso, devemos observar e discorrer sobre dois de seus aspectos fundamentais, os quais possuem uma relação direta com nosso estudo: forma musical e tema musical. Apesar de parecer extenso, com muitos detalhes e encadeamentos para verificar e perceber a música, todo ouvinte que a aprecia já possui esse conhecimento no nível da experiência. Talvez não conheça os nomes, a terminologia, mas sente e tem o conhecimento a partir da prática da percepção sonora. Isto posto, posso adentrar no aspecto mais importante para estabelecer as relações propostas sobre a forma musical.

Ao falar sobre forma musical, é preciso buscar o entendimento de como a percebemos, como a recebemos e a elaboramos em nossa percepção, na compreensão do que seja uma música. Portanto, é preciso trabalhar com aspectos técnicos, pois existe uma terminologia universal consolidada. Temos alguns pontos para questionar: O que é a forma musical? O que seriam as partes em uma música? O que é um tema principal?

Muitas vezes confundida ou usada como sinônimo de estrutura musical, a forma musical, na verdade, é a maneira como a obra se apresenta para o ouvinte e quais unidades de sentido o ouvinte acessa na audição dela, considerando a estrutura de cada uma das partes e as relações que essas estruturas estabelecem entre si. Ele, a pessoa ouvinte, consegue entender que em determinado trecho da música existe uma primeira parte, depois tem um corte/uma ruptura, logo em seguida uma segunda parte, depois uma pausa breve ou uma grande pausa e assim por diante. São blocos de significado musical que vão se encadeando, se organizando enquanto o tempo musical vai decorrendo. O ouvinte vai seguindo um discurso no tempo, proposto pelo compositor, ao passo que este pensa e organiza as ideias musicais. Essa é a grande magia por detrás de um pensamento que planeja como o ouvinte vai receber todas as ideias musicais.

O compositor tem um planejamento prévio e, na maior parte das vezes, dialoga com certas técnicas e costumes da música extra-fílmica. A tradição nos deixou modelos formais que, obviamente, estão sempre sendo atualizados, mas que oferecem algumas pistas para o ouvinte, como ideias musicais, consonantes ou contrastantes. O ouvinte conhece muitos procedimentos e maneiras de pensar a forma musical. As informações musicais presentes na música popular, ou mesmo nas músicas infantis, nas brincadeiras

de roda, etc., todas elas contêm uma organização, um arranjo entre partes, entre temas e ideias musicais. Sendo assim, no cotidiano, o ouvinte vivencia uma aproximação com algumas terminologias, e isso ocorre quase de forma natural, mesmo sem saber.

O compositor pode recorrer a tais formas musicais convencionais ou também pode, até dialogando com elas, contradizê-las ou expandi-las – o que normalmente um compositor faz. A exemplo, podemos citar um poema de Octavio Paz, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1990, que dizia “forma é pele, não é prisão do pensamento”. Para o escritor⁹, a forma é um elemento essencial da arte, pois por meio dela são construídas a estrutura, significado e expressividade dados à obra de arte. A forma não é um mero invólucro, mas antes um aspecto fundamental que deve ser valorizado e explorado pelos artistas.

Ao entender que a forma é uma espécie de pele, compreendemos nisso uma certa elasticidade. O trabalho do compositor pode, nesse sentido, tanto ampliar quanto reduzir o legado da tradição. Ele pode propor outras maneiras de escutar e, com este trabalho, inovar. Não podemos pensar que a forma musical é uma “fórmula”, porque se o compositor obedece exatamente àquilo que a tradição deixou, sem nenhuma proposta de abertura, muito provavelmente ele não vai atrair o interesse do ouvinte, pois este último estará ouvindo apenas uma repetição das formas musicais e não uma obra criativa, propriamente dita.

A obra se vale da forma, mas ela é mais do que isso. A obra é o resultado da maneira como o compositor se relaciona com os elementos que a compõem. Poderia afirmar que, se temos uma peça com duas partes (que chamaremos de parte A e parte B), onde A é mais rápida e animada, e tem uma instrumentação com cordas e sopros, e depois a parte B, de modo contrastante, será mais calma e terá somente um violino na instrumentação, que vai trazer alguns outros elementos distintos, por exemplo, então estarei a ouvir as partes A e B. Sem dúvida, estarei ouvindo a forma musical. Todavia, existem outros diálogos a partir da relação entre as partes A e B que formam a obra. Portanto, a maneira como o compositor vai trabalhar os elementos que constroem a forma é que são a obra.

Ainda, é preciso levar em conta a questão cultural. Ouvimos dentro da cultura a que pertencemos, então minhas [nossas] práticas musicais são o que formam o meu

⁹ Em seu livro *Os Filhos do Barro* (1974), Paz defende que a forma é o que dá sentido à arte. Ele argumenta que a forma não é apenas um mero invólucro ou contorno vazio, mas o meio pelo qual a obra de arte adquire sua estrutura e expressividade. Segundo Paz, a forma é uma “revelação da matéria” e é a partir dela que a obra de arte ganha seu significado.

[nosso] ouvir. E as formas musicais não são absolutas. A música indiana tem propostas de estruturas musicais diferentes da tradição ocidental, por exemplo. A música japonesa tradicional também se difere das outras. Nosso ouvir é construído. É uma construção histórico-social-cultural. Por isso, quando vou a um concerto e leio no programa que se trata de uma Sinfonia, caso haja alguma experiência própria com sinfonias, por exemplo, já saberei que vou ouvir um primeiro movimento¹⁰, um segundo movimento, um terceiro e assim por diante. Quando ouço uma Ária, se já tenho a experiência por meio da tradição, logo saberei que haverá uma voz acompanhada por orquestra ou por instrumentos. O mesmo ocorre com outros gêneros e estilos musicais. Estas tradições já estão em nosso ouvido e nos colocam neste diálogo com a obra. Fazemos parte, independente da nossa vontade, desse relacionamento.

Toda atividade humana está inserida em uma realidade social, cujas carências e cujos recursos materiais e espirituais constituem o contexto de vida para o indivíduo. São esses aspectos, transformados em valores culturais, que solicitam o indivíduo e o motivam para agir. Sua ação se circunscreve dentro dos possíveis objetivos de sua época. Assim, o conceito de materialidade não indica apenas um determinado campo de ação humana. Indica também certas possibilidades do contexto cultural, a partir de normas e meios disponíveis. Com efeito, para o indivíduo que vai lidar com uma matéria, ela já surge em algum nível de informação e já de certo modo configurada - isso, em todas as culturas, já vem impregnada de valores culturais (OSTROWER, 1999, p. 43).

Ostrower (1999) conceitua a palavra “forma” para descrever a maneira como os fenômenos se relacionam e como certas relações são configuradas dentro de um contexto. A forma não se limita apenas a configurações de superfície, mas abrange a interação entre os elementos. Por exemplo, ao observar duas manchas vermelhas lado a lado, forma-se uma nova configuração que inclui as manchas e o relacionamento entre elas. A forma não é apenas uma mancha isolada, mas sim a mancha em relação a algo mais. Se a mancha vermelha estiver sozinha em um plano branco, ela se relaciona com o fundo. Se for colocada ao lado de uma mancha verde, surgirá uma nova forma com um significado que afeta a mancha vermelha, mesmo sem alterá-la fisicamente.

Essa noção de forma pode ser facilmente aplicada ao *corpus* desta pesquisa, mesmo que em um primeiro momento ela pareça contrapor meu raciocínio. Pois, se a forma é sempre entendida como a organização das relações, tudo o que é feito possui uma forma em sua maneira de ser realizado. Nada existe sem alguma forma de

¹⁰ Movimento é a terminologia que se dá a partes distintas de uma sinfonia, que possuem uma estrutura e caráter musicais diferentes umas das outras. A sinfonia é uma composição musical para uma orquestra, geralmente dividida em quatro movimentos.

ordenação, quer seja aquilo que corresponde ao significado das coisas. E quando implico um caráter de “sem forma” à música para filmes, não estou contradizendo este conceito aplicado pela autora, mas antes reforçando sua ideia. Ao se destituir das formas musicais convencionadas na música extra-fílmica, a música originalmente composta para um filme assume uma nova forma, por assim dizer, que seria a da própria obra cinematográfica.

Em seu livro *Fundamentos da Composição Musical* (1996), Arnold Schoenberg teoriza a forma musical a partir de alguns conceitos que coloco em debate nesta pesquisa. O autor traz, logo no início do primeiro capítulo, o seguinte:

Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é "organizada", isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias devem estar baseados nas relações internas, e as idéias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (SCHOENBERG, 1996, p. 27).

Posso encontrar na composição de música cinematográfica uma concordância com este conceito até certo ponto. O que me leva a distanciar (ou mesmo separar) a música de filmes da música extra-fílmica são perguntas bastante simples: como pode seguir estas regras uma música que não depende só de suas interrelações musicais e sim de uma série de relações alheias à música, que são os atravessamentos imagéticos e narrativos do filme?

O autor também comenta que a mente humana é limitada e, de certa forma, incapaz de memorizar algo muito extenso. Para tanto, argumenta que uma subdivisão apropriada facilitaria a compreensão do discurso e determinaria a forma (SCHOENBERG, 1996, p. 28). Aqui uma nova questão surge: como sujeitar a música cinematográfica a uma “subdivisão apropriada”, em termos musicais, seguindo as convenções utilizadas pela música extra-fílmica, quando é necessário se relacionar com o externo ao musical (neste caso, a narrativa e a construção fílmica)?

Em *A Arte do Cinema, uma introdução* (2013), Bordwell e Thompson falam que “a forma é a soma de todas as partes do filme, unificadas e moldadas por padrões tais como repetição e variação, enredos e características das personagens” (p. 32). Esta concepção abrange, também, a música original do filme.

Não há receita para a criação de um romance ou filme que produza uma reação emocional "correta". É tudo uma questão de contexto, ou seja, do sistema particular que é a forma geral de cada obra. O que podemos dizer com certeza é que a emoção sentida pelo espectador surge da totalidade das relações que ele apreende da obra (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 118).

É interessante notar como as noções a respeito das particularidades e contextos inerentes permeiam as teorias do cinema e como elas podem ajudar a clarear conceitos. A música cinematográfica é um composto intrínseco do filme, que só terá seu significado alcançado e apreendido através da fruição do audioespectador (CHION, 1993). Concomitantemente, esta música só adquire sua forma dentro deste complexo conjunto audiovisual que engloba toda sorte de sonoridades e imagens em movimento que criam uma narrativa.

Em outro trecho do livro, Bordwell e Thompson (2013) argumentam que as “expectativas permeiam a maneira como vivenciamos a arte” (p. 114), exemplificando que o audioespectador sempre espera que uma solução seja dada para a trama. Eles fazem um paralelo disso com o padrão de forma musical (ABA), onde (A) seria uma melodia ou um motivo que, após passar por uma variação ou desenvolvimento (B), torna a se repetir, completando assim o ciclo (ABA) e sanando aquela expectativa. Segundo os autores, a similaridade e a repetição seriam princípios importantes da forma fílmica.

Neste ponto, é preciso entender que, apesar desta característica em comum entre filme e música, não se deve atrelar uma regra à outra. O que quero dizer é que a forma do filme não implica uma imposição para que a música siga a mesma lógica formal, e sim que a maneira pela qual o compositor irá trabalhar os códigos de expressividade e da narrativa é o que dará a forma final do filme. A composição musical de um filme está diretamente relacionada ao desenvolvimento da narrativa, não podendo, portanto, estar subordinada a quaisquer formas musicais pré-estabelecidas, seja qual for a complexidade ou heterogeneidade que as formas musicais conhecidas possam assumir. O que norteará este processo é o próprio discurso fílmico.

Em uma análise criteriosa, em se tratando de música original para filmes, é possível encontrar algumas conceituações que apoiam a minha proposição de uma música sem forma musical. Kalinak (2010, p. 9) fala que “a música no cinema é sempre algo híbrido”, que permeia, essencialmente, uma prática musical e uma prática

cinematográfica. A seu ver, essa música se “situa-se na intersecção do filme e da música” (p. 9), o que reforça a minha percepção de que a música, neste contexto, não precisa abdicar de suas características próprias, mas também não pode se atrelar exclusivamente aos seus preceitos, principalmente suas regras formais.

Kalinak (2010) cita um exemplo no qual a violação das convenções musicais criou efeitos interessantes. No filme *The Good, the Bad, and the Ugly* (1966), Ennio Morricone “usou tonalidades menores para muitas das sequências de ação emocionantes e de ritmo acelerado, e tonalidades maiores para muitas das sequências sombrias e melancólicas” (p. 18, tradução livre)¹¹.

Por razões óbvias, os compositores de filmes dependem de convenções musicais para guiar e controlar a resposta do público, mas os compositores também podem contradizer deliberadamente estas convenções para obterem efeitos dramáticos. As convenções musicais não funcionam universalmente.(...) Em Hollywood, os instrumentos de sopro têm uma conotação convencional de heroísmo, mas no cinema hindí, os metais muitas vezes significam vilania (KALINAK, 2010, p. 14, tradução livre)¹²

Sendo assim, entendemos que as convenções musicais – também culturais –, podem ser reforçadas ou contrapostas na composição musical para filmes. É preciso firmar o entendimento de que ambas propostas criam efeitos de sentido diversos, uma vez que todas estão vinculadas à proposta narrativa do audiovisual.

Dito isso, passemos agora a um outro elemento importantíssimo dentro da história da criação de música que, diferentemente da forma musical, se manteve com o advento do cinema. Elemento este que, aliás, torna-se peça ainda mais fundamental neste novo contexto artístico, no encontro entre música e imagens em movimento. O tema musical.

Dentro da tradição ocidental, tanto na música erudita quanto na música popular, são vários os elementos que servem de referência para compreendermos a narrativa sonora. Aspectos principais ou pontos de referência nos quais conseguimos nos apoiar para estabelecer uma interlocução com o discurso musical. Talvez um dos elementos

¹¹ Traduzido do original: “used minor keys for many of the fast-paced and thrilling action sequences, and major keys for many of the somber and melancholic sequences” (KALINAK, 2010, p. 18).

¹² Traduzido do original: “For obvious reasons, film composers depend upon musical conventions to guide and control audience response, but composers can also deliberately contradict these conventions for dramatic effect. Musical conventions do not function universally.(...) In Hollywood, the brass instruments have conventionally connoted heroism, but in Hindi films, brasses often signify villainy”. (KALINAK, 2010, p. 14)

mais evidentes pelo qual conseguimos acompanhar e compreender uma obra musical, na nossa escuta ocidental, seja o tema.

Um tema musical é uma ideia, uma proposta musical com uma melodia não muito longa (importante frisar que não se pode ter uma medida exata), a qual se apresenta como um elemento musical a entrar na memória do ouvinte. Ele pode aparecer com destaque em determinado trecho com alguma instrumentação específica, e reaparecer outras vezes no discurso musical, com possíveis variações ou simplesmente se repetir. O compositor pode, por exemplo, utilizar um tema com o intuito de possibilitar ao ouvinte um melhor entendimento sobre uma parte importante que ele queira destacar na música. De modo que, através da memorização deste tema, o ouvinte provavelmente sairá o assoviando.

O tema, portanto, pode ser considerado como um elemento de redundância no discurso musical. Um elemento que está dentro da forma musical e que, à medida em que a peça vai se desenvolvendo, vai sendo transformado, sofrendo variações e ganhando ornamentos. Às vezes, na instrumentação, o tema pode aparecer na região dos agudos, nas frequências mais altas, depois ele reaparece na região dos graves, nas frequências mais baixas do espectro sonoro e assim por diante.

Um tema é também uma unidade de sentido. Tradicionalmente, um tema tem um perfil, uma personalidade, por assim dizer. Pode sugerir-se mais voluntarioso, assertivo, ou pode ser mais suave, melódico, mais íntimo, por exemplo. A própria ideia de definir estas personalidades para suas ideias musicais vai influenciar bastante na percepção do jogo entre elas. Portanto, abre-se ao infinito as possibilidades, pois não necessariamente todos os compositores compactuam das mesmas percepções em relação a tais personalidades, e isso influencia diretamente as maneiras dos compositores trabalharem com os seus temas.

Apesar de termos usado a melodia como exemplo, um tema ou motivo, uma ideia temática não precisa necessariamente conter notas de frequências definidas, nem mesmo constituir uma melodia. Poderá ser tanto um evento bastante ruidoso como também uma sequência rítmica. O que importa é que seja uma sonoridade impactante que se torna o motivo, a ideia, o tema principal de uma composição. Qualquer elemento musical ou mesmo sonoro tem o potencial de se tornar a ideia principal numa composição. Na composição contemporânea, podemos dizer que qualquer proposição estética feita pelo compositor, potencialmente poderá se tornar um motivo, um tema, se assim for aplicado ao filme.

Tecnicamente, o tema está mais ligado à música de concerto. Talvez na música contemporânea podemos chamar a ideia temática também de gesto musical. Quem sabe, desta forma, não podemos identificar fragmentos de ideias musicais, por exemplo, fragmentos de uma unidade mínima que têm um sentido. O tema é, por assim dizer, algo que tem uma unidade pertencente a um todo. Ele também pode ser construído por pequenos blocos, pequenos amontoados, às vezes de notas, de ritmos ou de qualquer outro elemento com as características citadas, mas é essencial que ele possua uma identidade distintiva e se apresente de maneira explícita.

O compositor, nesta empreitada, chama a atenção do ouvinte para estas ideias musicais principais, para mais tarde começar a jogar, a fazer proposições, a surpreender o ouvinte. No diálogo entre esses elementos musicais o tema é um facilitador para o ouvido. Vemos isso nos mais de 400 anos da história da música ocidental. Nos acostumamos a, confortavelmente, ouvir os temas e, a partir deles, construir o nosso percurso auditivo, o nosso repertório.

Também podemos encontrar obras musicais que tenham uma estrutura formal bastante rígida, nas quais não conseguimos perceber os temas facilmente. Na música das primeiras décadas do século XX, a estruturação formal é bem elaborada, e como em uma espécie de negação ou embate ao tonalismo, a música parece buscar novas formas de estruturação. Para muitas pessoas, aquela música é tida como uma música de mais difícil compreensão, porque demanda mais experiência e aproximação para perceber a proposta formal daquelas peças.

Como em outras artes, na música há obras que não podem ser compreendidas na primeira experiência, ou podem ser de mais difícil compreensão imediata. É preciso voltar a ela, revisitá-la, aprofundar uma apreciação e uma análise a respeito daquele material. Certas obras pedem muito mais frequência, mais paciência. É preciso se dedicar a elas para conseguir criar um diálogo. Esta música, ainda que possa parecer mais difícil de ser assimilada, pode nos dar outros elementos – pequenos motivos que podem ser duas ou três notas – que vão criar um núcleo de sentido a circular pela peça. Assim, quando dedicamos maior atenção, as sonoridades começam a produzir sentido.

Não me atrevera a dizer que a quebra da estruturação formal da música clássica pode ter uma datação exata, mas é nítido que no século XX novos paradigmas puderam ser explorados no desenvolvimento sonoro-narrativo do cinema. Assim como Schoenberg (1996) fala que a *Ars nova* do século XVIII se libertou das algemas do estilo contrapontístico ao adotar a discrição comumente presente na música popular,

acredito que a música no século XX se libertou, uma vez mais, das formas convencionais ao encontrar o cinema.

Voltando a ideia de termos perfis diferenciados e personalidades temáticas, podemos usar como exemplo a *Nona Sinfonia* de Beethoven (1824), que foi a última sinfonia escrita pelo compositor. O primeiro tema, do primeiro movimento, tem uma entrada heroica, assertiva, voluntariosa, imperativa. Já o último movimento, a famosa *Ode à Alegria*, é a grande melodia dessa Sinfonia e tem como personalidade musical a suavidade, a familiaridade, a leveza. As interpretações que atribuem personalidade distinta para cada tema estão envolvidas em um grau de subjetividade do analista. Mesmo assim, aquele tema do primeiro movimento contrasta com o tema do último movimento, completando o ciclo e a harmonia da música.

Outra exemplificação pode ser dada a partir da música em contextos narrativos ou associada a outras artes, como no Poema Sinfônico – obras tipicamente românticas do final do século XIX e início do século XX. Tratam-se de obras para grande orquestra, que têm uma narrativa extra-musical, ou seja, a ideia da composição se apoia ou é provinda da literatura ou de obras visuais, quadros e afrescos. A ideia é que a escuta consiga unir ao menos duas artes, pintura e música ou literatura e música, por exemplo. É muito importante que o ouvinte saiba qual é a fonte de inspiração do compositor. Esta necessidade de conversa e aproximação é requerida.

Um dos grandes nomes do século XIX foi Franz Liszt¹³, que na defesa das críticas, por vezes bastante acirradas, dizia querer que seu ouvinte soubesse a fonte de inspiração que foi o motor da sua composição, isto é, que a sua subjetividade e a do ouvinte quase fossem fundidas. A ideia do poema sinfônico é atingir o máximo possível de identidade entre o estado de espírito do compositor, sua fundamentação emocional, suas ideias e proposições e o que o ouvinte seria capaz de perceber e de receber. O título de um poema sinfônico é fundamental porque vai dizer quase tudo sobre ele. Se a referência é um quadro, por exemplo, *A Batalha dos Hunos* de Liszt, temos que buscar conhecer o quadro – ou o afresco usado como inspiração para compor a obra.

¹³ Franz Liszt (Doborján, 22 de outubro de 1811 – Bayreuth, 31 de julho de 1886) foi um compositor, pianista, maestro, professor e terciário franciscano húngaro do século XIX. Seu nome em húngaro é Liszt Ferenc.

Outro exemplo é Strauss¹⁴, que compôs *Uma Sinfonia Alpina* (STRAUSS, 1915), na qual ele descreve um dia e uma noite que ele vai passar numa determinada montanha. Para uma apreciação completa desta obra, é preciso saber o que o levou a compor, o que fez com que o compositor construísse aquele discurso sinfônico.

Don Juan, Opus 20, por exemplo, composto quando ele tinha vinte e poucos anos, traz um Don Juan que tem problemas existenciais, um pouco deprimido, pois está numa busca desesperada pela alma feminina que nunca vai ser alcançada. É quase um chamado eterno ao ideal feminino o que Dom Juan busca. Ele está o tempo todo se decepcionando, porque a cada conquista ele consegue, na verdade, um grande vazio. A música traz exatamente isso. Dom Juan parece uma espécie de tempestade de paixões, uma ebulição de prazer. A abertura do poema sinfônico já traz uma amostra dessa sensação. A música parece estar em busca de algo, mas sabendo que jamais encontrará.

Contrastando com esse impulso, essa energia, nós temos as figuras femininas. Para representar estas figuras, são empregadas ideias de temas mais suaves ou melodias que vão contrastar e, ao mesmo tempo, personificar as conquistas. Além das supostas figuras femininas, trazidas pela melodia do violino, podemos encontrar outras pelo caminho de Don Juan, logo, pelo caminho da nossa narrativa sinfônica. Em uma delas, executada pelo clarinete e pela trompa, e mais adiante uma outra executada pelo oboé, surgem trazendo uma suposta feminilidade e uma certa suavidade sonora.

Ao passo que as conquistas femininas vão levando Don Juan a um vazio existencial cada vez maior, os contrastes emocionais aparecem por ideias que se desenvolvem. Aquele tema inicial ligado à energia de Don Juan contrastando com os momentos mais depressivos, ou uma orquestração um pouco mais fechada, começa a nos remeter à percepção de que um possível grande encontro esteja prestes a acontecer. No final, Don Juan parece mesmo buscar a morte, pois ele chega numa situação em que parece não aguentar mais, sugerindo um trágico final. Strauss parece grifar a ideia de que o coração dele está frio e que tudo acabou, e então surge uma pausa muito grande neste final. Em seguida, violinos vão fazendo um movimento em direção ao silêncio e o grande poema sinfônico se encerra de fato. Nesse vazio, nessa ausência de sonoridade, no silêncio existencial, ao invés de acabar com uma possível ideia sinfônica retumbante e energizante, ao contrário, acaba conduzindo o ouvinte a uma reflexão introspectiva e

¹⁴Richard Georg Strauss (Munique, 11 de junho de 1864 — Garmisch-Partenkirchen, 8 de setembro de 1949) foi um compositor e maestro alemão. É considerado como um dos mais destacados representantes da música entre o final da Era Romântica e a primeira metade do século XX.

íntima. Toda a narrativa do poema sinfônico é criada pela estruturação de temas musicais ao longo do tempo

No contexto do cinema, semelhante ao que foi exposto, o tema musical refere-se a um elemento musical recorrente e identificável, geralmente associado a um personagem, local, ideia ou emoção específica. É uma melodia distintiva – ou ideia temática – que se repete ao longo do filme para evocar uma conexão emocional e proporcionar uma identidade musical reconhecível. A aplicação do tema musical no cinema é uma técnica poderosa para criar uma poética cinematográfica e estabelecer uma ligação emocional entre o espectador e a história.

Para estabelecer este paralelo, com base nos estudos que tratam dos assuntos citados até aqui, dialogando com meu próprio conhecimento, posso apontar algumas características primordiais sobre como o tema musical é aplicado no cinema. Na identificação de personagens, um tema musical pode ser usado para identificar um personagem específico. A ideia temática é associada a ele sempre que aparece em cena, ajudando a criar uma ligação imediata entre o público e o personagem. Um exemplo icônico é o tema de Darth Vader na saga *Star Wars* (LUCAS, 1977), que é facilmente reconhecível e evoca uma sensação de poder e mistério. O mesmo vale para o filme *Tubarão* (SPIELBERG, 1975), cuja melodia, composta basicamente por duas notas, é também aterrorizante ao evocar o tema do animal marinho ameaçador.

O tema musical também pode ser utilizado para evocar emoções específicas no público. Por meio da melodia, harmonia e instrumentação, o tema pode transmitir sentimentos como alegria, tristeza, tensão, mistério, entre outros. Ele se torna um veículo para a expressão emocional no cinema. Um exemplo disso pode ser observado nos temas suspensos (ou não muito bem definidos harmonicamente) utilizados em quase todo o filme *21 Gramas* (INÁRRITU, 2003), ao qual dedico um subcapítulo deste trabalho.

Na criação de expectativa, o tema musical pode ser introduzido de maneira sutil e gradual ao longo do filme, criando uma expectativa no público. Quando a melodia completa é finalmente revelada em um momento crucial, como uma cena de clímax, ela traz uma sensação de reconhecimento e satisfação, ou mesmo frustração. Isso ocorre em muitos filmes de suspense e terror e posso citar aqui como um exemplo clássico o filme *Jurassic Park* (SPIELBERG, 1993). A trilha sonora composta por John Williams é icônica, especialmente a música que acompanha as cenas de aproximação dos dinossauros, que começa suave e misteriosa, criando uma sensação de mistério e tensão

à medida que os personagens se aproximam do parque. Isso ajuda a construir a expectativa do público para o momento em que os dinossauros serão revelados, criando um clima de antecipação e empolgação.

Para causar variações e transformações, o tema musical pode ser modificado e adaptado para se adequar às diferentes situações e estados de espírito ao longo do filme. Variações do tema podem ser usadas para indicar mudanças na narrativa ou no desenvolvimento dos personagens. Isso acrescenta uma camada adicional de profundidade musical à história. Um bom exemplo é *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel* (2001), dirigido por Peter Jackson e com música composta por Howard Shore. A música do filme passa por uma ampla gama de variações ao longo da jornada dos personagens. Desde momentos de aventura e perigo até cenas de calma e reflexão, a música de Shore acompanha e amplifica as emoções do público, tornando-se uma parte essencial da narrativa.

Para oferecer coesão e unidade, ao longo de um filme, o retorno do tema musical pode criar uma sensação de coesão e unidade. O tema pode ser usado para vincular diferentes cenas, conectar arcos narrativos e fornecer uma sensação de continuidade musical. Um exemplo interessante é o filme *Interstellar* (2014), dirigido por Christopher Nolan e com música composta por Hans Zimmer. A música de Zimmer é utilizada de forma consistente e evocativa, unindo os diferentes elementos da trama, desde as cenas de exploração espacial até os momentos mais íntimos e emocionais entre os personagens. Isso cria uma sensação de continuidade e coesão que ajuda a fortalecer a narrativa como um todo.

É importante ressaltar que a aplicação do tema musical no cinema pode variar de acordo com as escolhas estéticas do diretor, o gênero do filme e a intenção artística. Cada obra cinematográfica tem uma abordagem única para o uso do tema musical, visando criar uma experiência imersiva e envolvente para o público.

1.4 O *INSIGHT* SOBRE A MÚSICA SEM FORMA MUSICAL: A MÚSICA ORIGINAL EM *21 GRAMAS* E *BIRDMAN OU (A INESPERADA VIRTUDE DA IGNORÂNCIA)*

Segundo J. Dudley Andrew, uma das proposições sobre teoria do cinema é a transposição de perguntas, onde “um único fenômeno pode ser estudado de qualquer perspectiva ou pode ser transposto e questionado por todas as perspectivas”

(ANDREW, 1989, p. 17). Nesta perspectiva, os fenômenos que me fizeram refletir sobre a questão da forma musical cinematográfica são dois filmes do diretor Alejandro González Iñárritu: *21 Gramas* e *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*, na perspectiva de suas músicas originais. Nesses objetos de análise, existe um elemento crucial para a estruturação da obra, que se apresenta de forma similar: a impressão de não conclusão ou indefinição da música nos dois filmes, quase que numa conversa íntima com a narrativa, em conjunto com as nuances de complexidade dos temas que envolvem os enredos.

Neste subcapítulo, vou me ater à análise da música original nos dois filmes citados, de seu aspecto de *indefinição*, o que me permite associá-las a um caráter de *inacabamento* se comparada aos padrões formais e estilísticos de outros gêneros da música. Através de uma análise direta e ao mesmo tempo contemplativa da música nos dois filmes, busco contextualizar a estética da música original e exemplificar onde ela se manifesta de uma forma muito objetiva e econômica (no que compreende a questão formal) e como isso contribui para a construção da narrativa e da obra como um todo. Relacionar alguns conceitos, expor pontos de escuta e amplificar os debates sobre a estética da música no cinema me parece o principal direcionamento do meu raciocínio neste subcapítulo.

1.4.1 *21 Gramas* (2003)

O filme *21 Gramas*, de Iñárritu, explora temas complexos [vida, morte, culpa e redenção]. A música composta por Gustavo Santaolalla reflete essa atmosfera emocional e intensa, criando uma trilha sonora minimalista e significativamente emotiva. O uso de instrumentos elétricos, acústicos e sons ambientais criam uma sensação de intimidade e imersão, a partir do qual a sonoridade suave e melancólica ajudam a construir um clima contemplativo e introspectivo, adicionando uma camada extra de significado e intensidade ao filme. Santaolalla é um renomado compositor argentino, vencedor de dois prêmios Oscar de Melhor Trilha Sonora Original por sua música em *Brokeback Mountain* (2005) e *Babel* (2006), de modo que suas composições são relevantes para o apreciador de música tanto em se tratando de trilhas sonoras, mas também da música latino-americana.

Como vimos no subcapítulo anterior, a música tradicionalmente executada ao longo dos anos até o surgimento do cinema no final do século XIX, de modo geral, se

estabeleceu e se posicionou dentro de certas formalidades pré-estabelecidas na tradição e na cultura da qual fazia parte. Assim, a fim de alcançar uma plenitude, uma solução harmônica ou temática – ou mesmo outras investidas dos compositores da música pré-cinema –, se buscou uma espécie de conclusão do conteúdo musical. Via de regra, a música se estabelecia como uma expressão artística que tinha início, desenvolvimento e conclusão.

A partir do surgimento do cinema e do emprego da música como um elemento protagonista da narrativa e do contexto fílmico, o compositor passa a ter pela frente um novo e instigante desafio: colocar a sua arte em conjunto com outra arte. Frente a esse cenário, vários conceitos e abordagens mais dogmáticas a respeito das funções ou possíveis papéis que a música poderia assumir, ou quais os lugares para onde a música poderia tomar a liberdade de seguir, começam a mudar radicalmente. A partir disso, a busca pelo equilíbrio, pela solução e pelas respostas na música passa a não ser mais uma premissa ou regra. Pelo contrário, a música passa a estar exclusivamente relacionada ao filme ou à proposta narrativa do filme, sendo, muitas vezes, impedida de obedecer a quaisquer regras que não às do próprio discurso fílmico.

Pensando nesse sentido de resolução ou acabamento buscado na música extra-fílmica, percebemos em *21 Gramas* uma característica muito marcante. Um sentimento angustiante e melancólico, quase depressivo, que serve como pano de fundo e que sustenta a sensação de instabilidade e indefinição que perpassa a vida dos três protagonistas. Com destaque para a guitarra elétrica e a percussão, a música do filme muitas vezes é repetitiva, com padrões rítmicos e melódicos que criam uma sensação de tensão e suspense. A música também é usada para marcar momentos específicos no filme, como a cena em que há um acidente de carro. Nessa cena, a música é abruptamente interrompida, criando um efeito de choque e aumentando a intensidade emocional.

Podemos perceber também um elemento de repetição dentro dos arranjos de poucos instrumentos (que se alternam nos temas, entre guitarras, cordas, violinos, bandoneon¹⁵ e sintetizadores, quase sempre usados isoladamente). Não se trata de uma melodia ou um ritmo repetitivo, mas antes uma suspensão da harmonia, no final de praticamente todos os temas musicais do filme. Há sempre uma espécie de não resolução, que está intrínseca em toda a trama do filme, do início ao fim. As tragédias

¹⁵ Instrumento musical de palhetas livres, semelhante a uma concertina, utilizado principalmente na região do Rio da Prata, Uruguai e Argentina, onde é o principal instrumento da orquestra de tango.

nas vidas dos personagens sugerem isso. Nada ali está definido, tudo é impermanente e jamais deixará de ser. Absolutamente tudo está em suspenso na história. E mesmo que possa parecer um paradoxo, esta certeza do incerto é uma característica da indeterminação ou não resolução na trilha musical.

A música original para um filme é compreendida como a música que é construída a partir da intencionalidade das imagens (cenas), ou seja, do discurso fílmico, em que a estruturação é composta de modo a contribuir para contar a história e dar dinâmica às cenas. Desta maneira, a forma de estruturação musical clássica, cuja finalidade é a de atingir equilíbrio e obter um resultado harmônico para os ouvidos ao final da composição, é substituída por uma composição musical que dialoga com a imagem.

Em *21 Gramas* conseguimos perceber que este diálogo se dá de uma forma minimalista e sintetizada, onde o diretor e o compositor parecem sugerir uma escassez formal e temática.

21 Gramas contesta o telespectador, tanto a um nível intelectual quanto emocional. A ausência de uma estrutura narrativa linear - o filme é construído através de uma série de cenas fora de seqüência, em que vemos as personagens no futuro, no passado e no presente aparentemente em ordem aleatória - e o entrecruzamento de três vidas completamente caótico criam uma colagem ou quebra-cabeças de cenas. Vamos apenas gradualmente juntando as peças e tentando compreender o papel das três principais personagens. Paul (Sean Penn) é um professor de matemática que está à beira da morte e aguarda um transplante cardíaco. Christina (Naomi Watts) uma amada esposa e mãe de duas crianças. Jack (Benicio del Toro) um ex-presidiário que virou cristão fundamentalista é o mais perturbador e perturbado personagem no filme.¹⁶

Podemos identificar a escassez formal na escolha de Santaolalla ao criar uma música com poucos instrumentos, basicamente com o som de cordas, sintetizadores e do bandoneon, que se destaca em alguns dos mais belos temas da música do filme, num arranjo que parece nunca se resolver, por meio das constantes suspensões na harmonia.

Esta não resolução aparece também na não-linearidade da montagem, o que reforça ainda mais o cuidado na simplificação dos temas musicais. O filme pede temas curtos e sintéticos. A impermanência no enredo do filme direciona a música para um lugar de atenção e também instabilidade. Ela pode surgir e partir a qualquer momento.

¹⁶ "21 Gramas - Filme da semana" em *Só Filosofia*. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2008-2022. Consultado em 16/03/2023 às 14:00. Disponível na Internet em http://www.filosofia.com.br/vi_filme.php?id=30

A economia temática e orquestral só é abdicada em algumas cenas, como quando se incorpora na trilha alguns artistas expoentes da música pop, como Ozomatli – banda expoente da música pop, fundada em Los Angeles em meados dos anos 1990 – para ambientar uma cena dentro da boate, quando a personagem Cristina Peck, interpretada por Naomi Watts, sai para se encontrar com sua amiga. Mas este é o único momento em que a música não traz a tensão de todo o resto do filme.

Por mais que, na música de *21 Gramas*, o compositor use, por vezes, uma certa variedade de instrumentos, em alguns momentos se utiliza somente do bandoneon, com alguns efeitos da mixagem adicionando um clima mais etéreo, quase sobrenatural. Em outros momentos até percebemos, por exemplo, o uso de tambores e sintetizadores se emaranhando e se orquestrando, num arranjo polifônico e rico timbristicamente – a composição da trilha musical soa sempre bastante sóbria e melancólica, parecendo estar numa busca constante por respostas. Neste sentido, a música tem um aspecto pitoresco e singular, no qual se percebe manifesto um conceito minimalista e insolúvel.

Observamos uma sutileza no uso da música no filme *21 Gramas*. Mas quando ela surge, é sempre solene, entorpecida ou anestesiada nas melodias melancólicas e flutuantes do bandoneon ou da guitarra, reverberando e ecoando a insolúvel e trágica trajetória dos protagonistas do filme. A música de Santaolalla desfila quase silenciosamente, mansamente se moldando às cenas – até sorrateiramente às vezes –, mas numa intrínseca cumplicidade com a narrativa. O bandoneon, a guitarra e o violino, num tom melancólico e desesperançoso, se incorporam ao filme como um lamento, a ponto de deixar seu eco suspenso no ar, em busca de uma solução para o impossível ou para o improvável.

O significado musical no cinema pode abarcar propostas e/ou parâmetros estéticos e formais bastante diferentes do que se convencionou nos estudos de música, da música que vinha sendo composta antes do surgimento do cinema. Novos conceitos e experimentos, tanto estilísticos quanto formais, passaram a ser explorados pelos compositores de cinema. Retomando o raciocínio de que a música foi sendo moldada através do tempo, de acordo com nossa tradição e cultura, e observando que após o surgimento do cinema e também de seu desenvolvimento, através da montagem e concepção imagética buscada pelos criadores, pôde ser observada por parte dos compositores um despreendimento das convenções formais da música.

Em seguida, temos uma seleção de cenas escolhidas para exemplificar, dentro do filme *21 Gramas*, onde este aspecto de inacabamento se torna mais evidente e

completamente sincretizado com a narrativa.

Aos 4 minutos do filme, após uma linda revoada de pássaros num céu azul (fig. 3a), aparece Paul (interpretado por Sean Penn) numa cama de hospital (fig. 3b), entubado, à espera de um transplante de coração. Ao seu lado, pessoas acamadas, isoladas com seus parentes, em condições similares às dele, espalham um clima angustiante e desesperador no local. A música aqui aparece num dedilhado de guitarra, com efeito de *tremolo* com *reverb*, *delay* e *chorus*¹⁷, conduzindo a imagem enquanto Paul narra sua falta de perspectiva em relação ao futuro. A música, através da melodia da guitarra, flutua suspensa, sem o repouso que parece ser buscado sem sucesso pelo angustiado paciente. Ela acompanha a cena como cúmplice.

Figura 3- imagem da cena da revoada de pássaros e Paul na cama de hospital, em 4 min. do filme

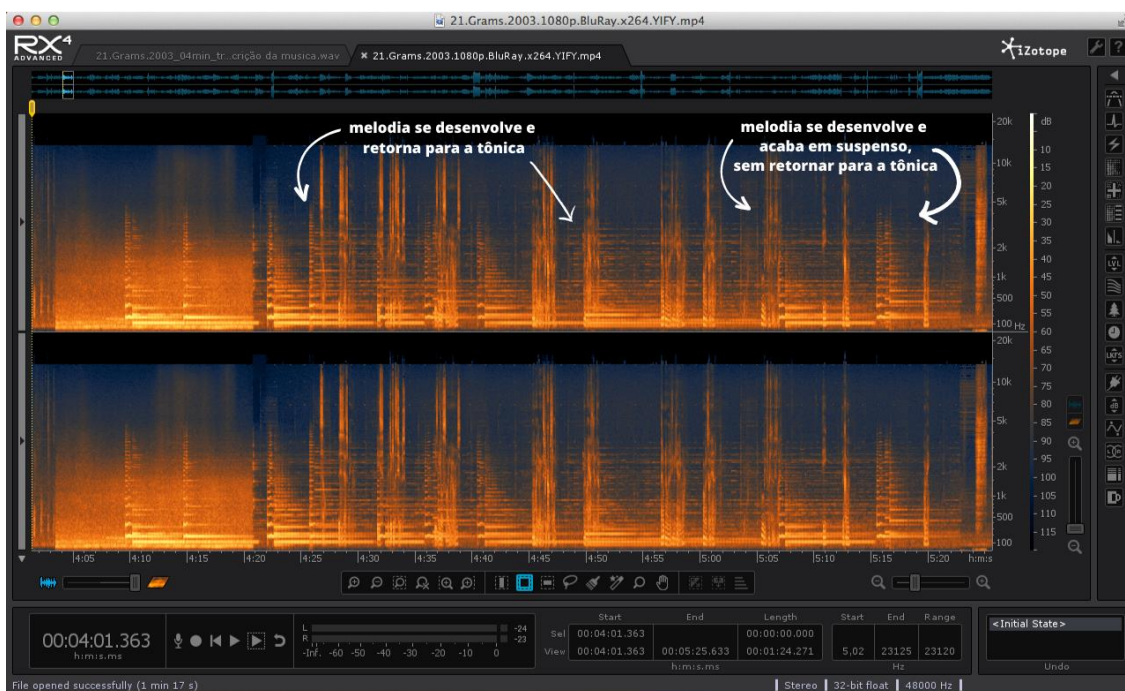


Fonte: Print de tela

A montagem fragmentada e atemporal do filme reforça a sensação de indeterminação e não resolução do enredo, e a música parece funcionar com o mesmo propósito, reforçando essa sensação na narrativa. Percebemos que a música é encerrada no final da cena de modo quase abrupto, deixando um acorde em suspenso (considerando as regras da harmonia tradicional), ou seja, a sequência melódico-harmônica não retorna para a tônica, confirmando este aspecto de não acabamento e indeterminação (fig. 4, 5, 6).

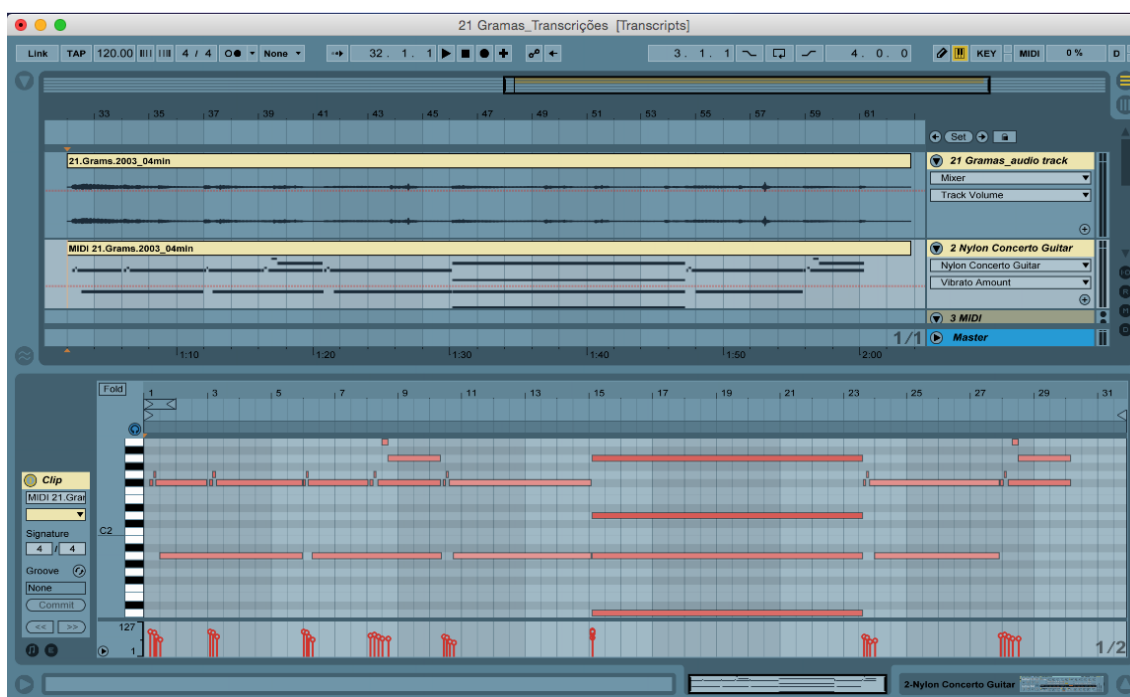
¹⁷ Exemplos de efeitos de áudio, aplicados aos sons, que adicionam uma camada de som à gravação de uma música, criando uma sensação de que várias vozes estão cantando juntas (chorus), de modulação de volume e oscilação do sinal de áudio (tremolo) ou processadores de tempo de reflexão (reverb e delay).

Figura 4- Análise espectral do áudio do filme, na cena em 4 min. do filme



Fonte: Acervo do autor¹⁸

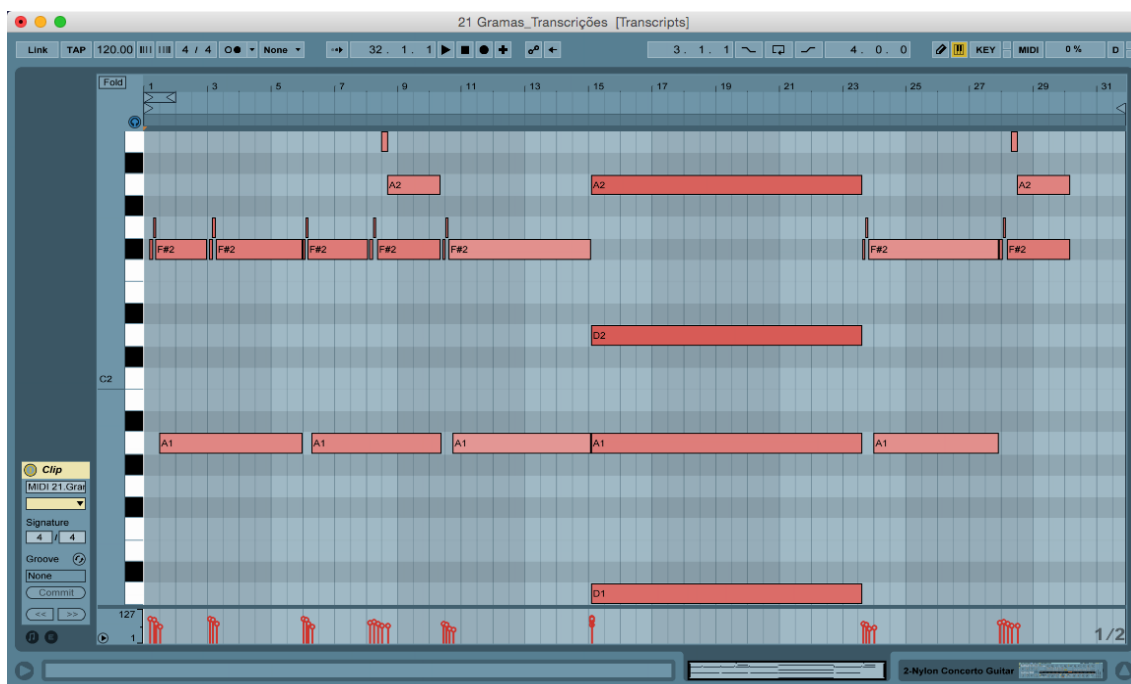
Figura 5- Imagem da transcrição da música para MIDI, da cena em 04 min. do filme



Fonte: Acervo do autor

¹⁸ Este excerto pode ser assistido em https://youtu.be/lm_n8-5jwgt

Figura 6- Detalhe da transcrição da música para MIDI, da cena em 4 min. do filme



Fonte: Acervo do autor

Aos 17min30, aproximadamente, o casal Paul (Sean Penn) e Cristina (Naomi Watts) passam pelo local onde trabalha o ex-presidiário que matou seu marido (fig. 7). A mente perturbada e desorientada de Cristina, num aparente estado de fúria interior, parece ser conduzida por um ruidoso e incômodo som, num timbre metalizado, que apesar de tratar-se de uma melodia bastante convencional, no sentido de um arranjo harmônico, ainda assim soa suspenso e indefinido.

Figura 7- Imagens da cena em que Paul e Cristina passam pelo local onde trabalha o ex-presidiário, em aproximadamente 17min30 do filme



Fonte: Print de tela

Aos 22m13, Cristina sai de sua casa, enquanto Paul está dentro de um carro (fig. 8) e a observa. Outro momento de reflexão do filme, na tentativa de aproximação de Paul – e que carrega o coração transplantado do falecido marido de Cristina – a trilha se

desenvolve mais uma vez numa simples melodia, sugerindo uma indefinição para os personagens da trama.

Figura 8- Imagens da cena em que Cristina sai de sua casa, observada por Paul, em 22min13 do filme

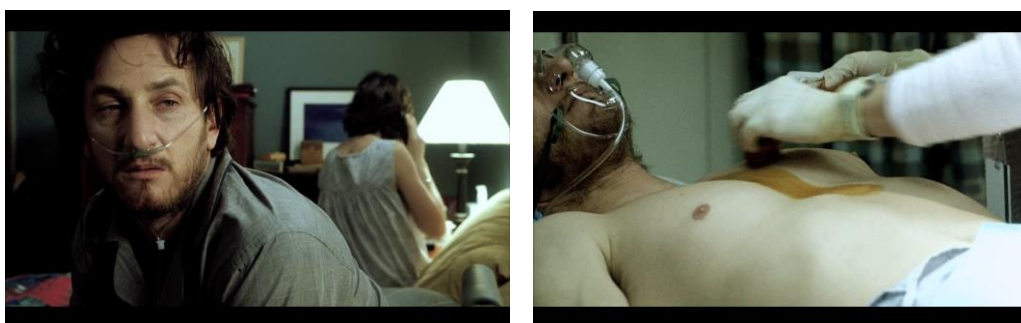


Fonte: Print de tela

Por mais que a maioria dos temas sejam bastante simples, de poucas notas e apenas alguns compassos¹⁹, na montagem do filme eles são comumente usados em suspenso, nas elipses. E por mais que as melodias em si sejam construídas de forma bastante convencional, acabam assumindo um caráter de não acabamento, sem resolução harmônica, o que propositalmente auxilia na *mise-en-scène*.

Aos 37m27, na cena em que Paul é avisado sobre o coração disponível para o seu transplante (fig. 9), um tema percussivo e repetitivo aparece no arranjo com as mesmas características de suspensão e desolação.

Figura 9- Imagens da cena em que Paul é avisado sobre o transplante, em 37min27s do filme



Fonte: Print de tela

¹⁹ Um compasso é uma unidade básica de medida na música que determina a organização rítmica de uma peça musical. Ele é indicado por um símbolo de fração colocado no início da partitura, logo após a clave. É composto por dois elementos principais: o numerador e o denominador. O numerador indica quantas batidas ou tempos há em cada compasso, enquanto o denominador indica qual a figura musical que representa cada tempo.

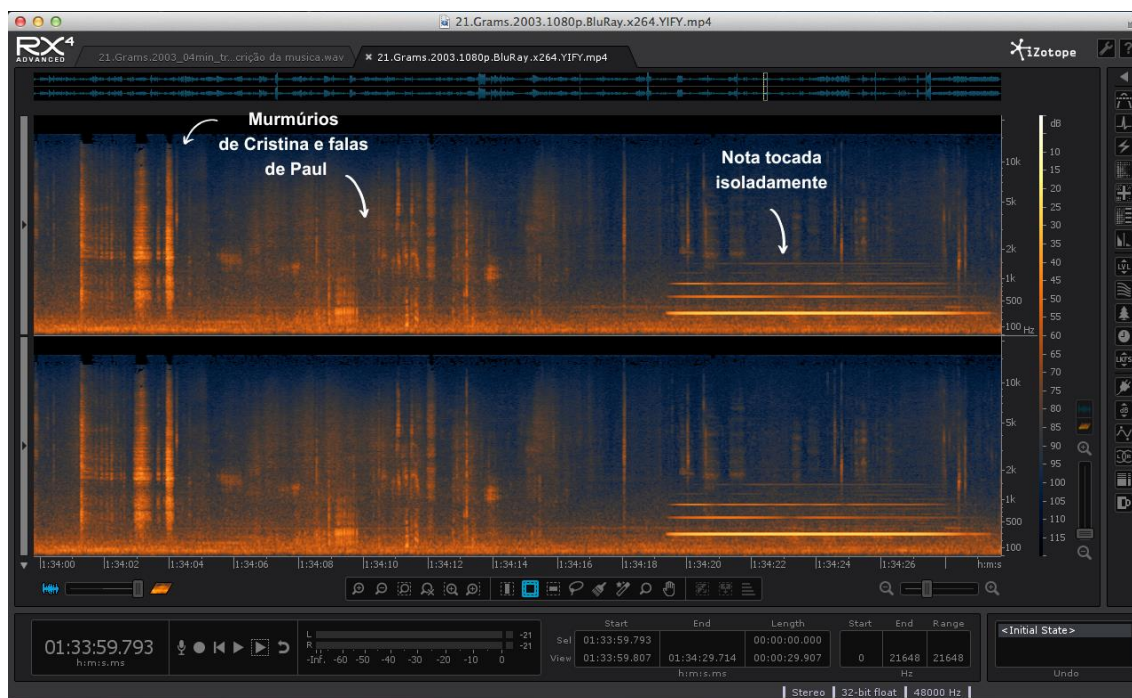
Aos 43 minutos, quando Jack Jordan (Benicio Del Toro) resolve se entregar à polícia, uma melancólica melodia de bandoneon surge na trilha, que aos poucos vem sendo acompanhada da guitarra com tremolo e outros efeitos, novamente formando uma sequência harmônica que se encerra em suspenso, no corte para a cena seguinte. Em seguida, aos 46 minutos, após o acidente, a esposa de Jack limpa as manchas de sangue no parachoque da caminhonete. A guitarra reaparece, numa nova melodia que é também entrecortada na elipse, de forma a deixá-la flutuando e reforçando outra vez este sentido de suspensão ou indefinição.

Já aos 61 minutos de filme acontece o encontro entre Paul e Cristina. Aqui a escolha foi novamente pelo bandoneon, numa melodia simples mantendo as mesmas características anteriores. O tempo todo em que a trilha musical aparece no filme, ela traz este aspecto minimalista e inacabado, sempre conduzindo o espectador a um sentimento de impermanência e tragédia, em diversos sentidos, seja na rotina dura de Jack na prisão, ou na de Cristina em sua infelicidade aparentemente irremediável.

É muito difícil, num primeiro momento, o espectador conseguir imaginar para qual direção vai a história, ou o que virá em seguida. A montagem é atemporal e fragmentada, e isso fica evidente na composição de Santaolalla. Uma música que não se conclui, que está sempre suspensa, pairando no ar. O tema principal, da guitarra com tremolo, que aparece em momentos chave do filme, causa uma certa dissonância perturbadora, que parece habitar o subconsciente e as angústias vividas pelos personagens.

Em 1h34min, Paul está no carro com Cristina e explica como chegou até ela. Cristina tem sempre um olhar melancólico e desesperado. Neste trecho, uma nota tocada isoladamente paira quase como um alerta (fig. 10), ao mesmo tempo sóbrio mas insistente, expondo talvez o lado mais confuso e angustiante da vida destrozada de ambos.

Figura 10- Análise espectral da cena em 1h34min. do filme



Fonte: Acervo do autor

No intuito de provocar um debate em torno das convenções musicais, neste caso, com o recorte da música composta para filmes (em específico o filme *21 Gramas*), procurei apontar uma espécie de ruptura, de desobediência, de transgressão das regras. Fazendo uma ousada aproximação, percebemos o conceito de “desvio da norma”, introduzido por Décio Pignatari em seu livro *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. Tal conceito se refere a uma estratégia estética que consiste em desviar-se da norma estabelecida, seja na linguagem, na forma ou no conteúdo, a fim de criar um efeito de estranhamento e de renovação da linguagem poética.

De acordo com Pignatari, o desvio da norma é uma forma de subverter as expectativas do leitor ou espectador, de modo a provocar nele uma experiência estética mais intensa e complexa. Essa estratégia pode se manifestar de várias formas, como a quebra da sintaxe convencional, a utilização de neologismos, a experimentação com novas formas poéticas, entre outras. A seu ver, o desvio da norma não deve ser entendido como uma mera rebeldia ou provocação gratuita, mas sim como uma busca por renovar a linguagem poética e criar novas possibilidades de expressão. Ele defendia que a poesia deveria estar em constante evolução e que os poetas deveriam sempre buscar novas formas de expressão, rompendo com as convenções estabelecidas.

Analisando a música em *21 Gramas*, obra composta por Santaolalla, é exatamente isso que se percebe: aparece uma nova forma de pensar música, experimental e inovadora. Ao mesmo tempo que transgride normas e conceitos da composição musical convencional, também complementa a história e o discurso fílmico, lhe dando base de apoio e sustentação dramática e artística.

1.4.2 Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância) (2014)

O filme *Birdman* surgiu como um generoso objeto de análise (que eu poderia ironicamente aqui chamar de “exemplo clássico”) para estudar a fusão música/imagem, além de expor e ajudar a pensar o processo de construção da música com o uso inusitado de basicamente um único instrumento, a bateria. Na trilha musical existem nuances muito sutis de outros instrumentos, assim como passagens de clássicos da música erudita, como *Pavane Pour Une Infante Défunte*, de Maurice Ravel. No entanto, essas nuances soam mais como um fundo sonoro. Diferente deste último, a bateria se destaca e assume total protagonismo musical, sendo utilizada de forma bastante experimental e rica para o contexto dramático da narrativa.

Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância) conta a história do ator Riggan Thomson (Michael Keaton), que por mais de 20 anos foi conhecido por interpretar Birdman, um super-herói que se tornou um ícone cultural. Entretanto, ao recusar-se gravar o quarto filme com o mesmo personagem, sua carreira começa a decair. Em uma tentativa de recuperar a fama perdida e também o reconhecimento do público, ele decide dirigir, roteirizar e estrelar a adaptação de um texto consagrado para a Broadway. Entretanto, em meio aos ensaios com o elenco formado por Mike Shiner (Edward Norton), Lesley (Naomi Watts) e Laura (Andrea Riseborough), Riggan precisa lidar com seu agente Brandon (Zach Galifianakis) e ainda uma estranha voz que insiste em permanecer em sua mente.

Toda a música do filme é composta basicamente com uso de bateria acústica, com nuances jazzísticas e ostinatos rítmicos, que solitariamente permeiam todo o filme, remetendo o espectador às angústias e conflitos que habitam o inconsciente e a vida do personagem. O filme se passa praticamente por dentro e pelos arredores dos teatros da Broadway. Dentro deste universo de espetáculos e musicais norte-americanos, imaginamos que a música possa ter muito espaço no filme. Quase é possível imaginar grandes orquestras musicais compondo a música original para esta

narrativa.

Obviamente, neste contexto cultural dos grandes musicais da Broadway, por exemplo, quem sabe o diretor pudesse ter optado pela sonoridade musical daquele estilo ou gênero para compor a música do filme. Mas a genialidade do diretor Iñárritu faz com que ele escolha um baterista do jazz contemporâneo – também um dos gêneros clássicos da música norte-americana – que de fato surpreende pelo conjunto de escolhas criativas que se resumem à forma como Antonio Sanchez utiliza a bateria na construção da trilha musical²⁰. O protagonismo musical fica evidente, por exemplo, já na abertura do filme.

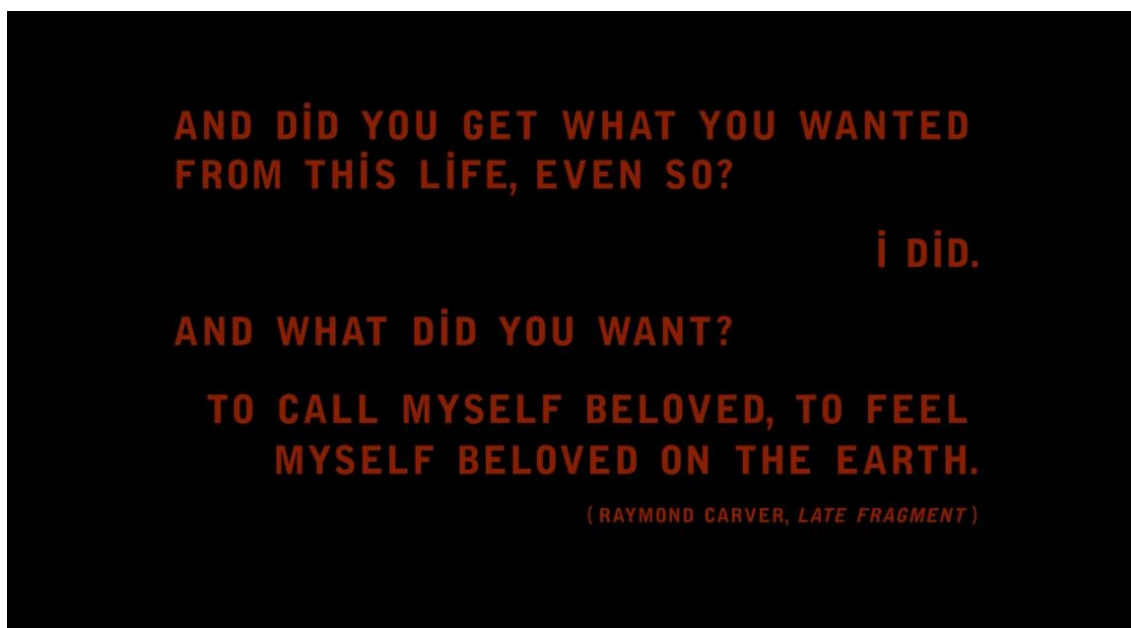
Logo no início se ouvem vozes e burburinhos²¹, como que uma conversa de fundo: o próprio baterista Antonio Sanchez entrando no estúdio para fazer as primeiras tomadas de um dia de gravação do tema de abertura do filme. O diretor decidiu usar esta “sobra” de gravação, que provavelmente seria suprimida na edição e mixagem da música, para iniciar a trilha. Numa livre interpretação, me parece que o diretor utiliza deste recurso, de tentar inserir (ou ao menos aproximar) o espectador do universo particular do espetáculo, quase numa espécie de ambientação.

No momento em que ouvimos as sobras de falas de Sanchez dentro do estúdio, antes de aparecer qualquer imagem, nos dá a impressão de que essa música ou este baterista já aparecerão em cena, de tão próximo e íntimo que a inserção soa, ou seja, a música se torna quase que diegética. *Mas não é!* O som do baterista afinando o tambor da bateria e a introdução de algumas notas que se seguem passam a conduzir o ritmo da montagem dos letreiros (fig. 11) que aparecem formando os primeiros créditos do filme, num ritmo desordenado. Somam-se, ao som da bateria, ruídos similares a grilos e uma sutil camada harmônica, que se torna ruidosa, acompanhando a caída de algo semelhante a um meteoro, até que a música é interrompida bruscamente na elipse para a cena seguinte, onde Riggan aparece flutuando, de cuecas, sobre uma cama (fig. 12).

²⁰ Principalmente em alguns trechos que serão pontuados neste subcapítulo, os quais nos mostram o quão notável é a capacidade que a música tem não só de ilustrar cenas, mas principalmente de criar narrativas.

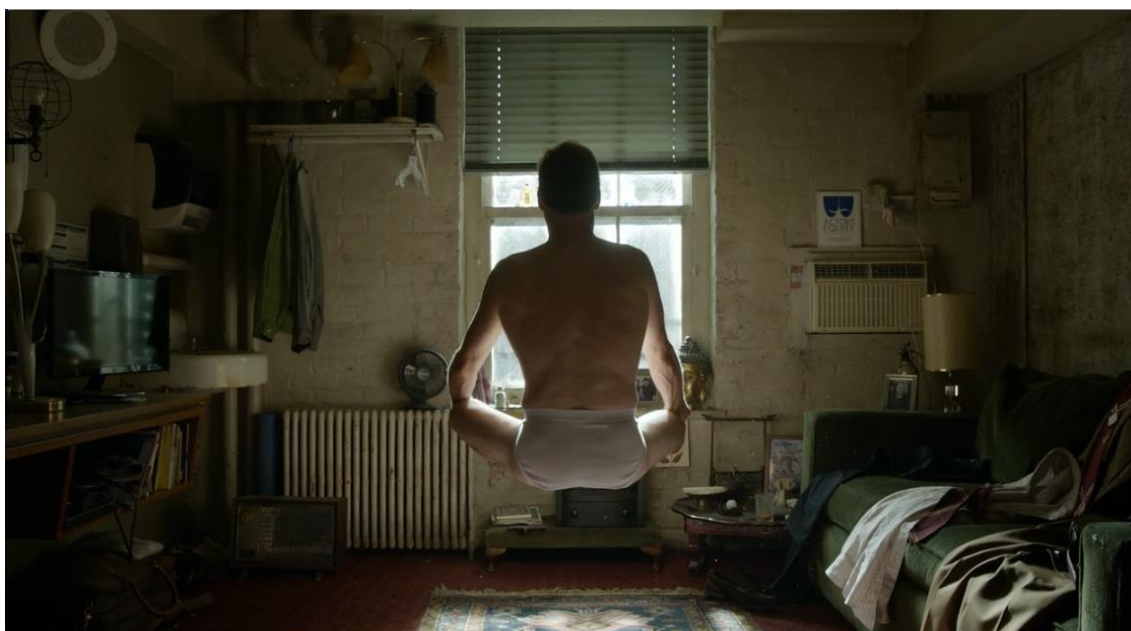
²¹ Este excerto pode ser assistido em <https://youtu.be/rNDfzkjYOUQ>

Figura 11- Imagem dos créditos e letreiros iniciais do filme



Fonte: Print de tela

Figura 12- Imagem da primeira cena em que Riggan aparece, flutuando sobre uma cama



Fonte: Print de tela

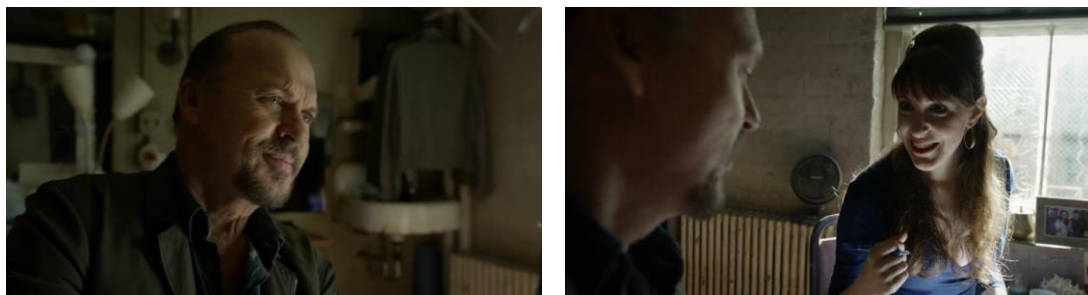
Aproximadamente aos 4 minutos do filme, uma das primeiras cenas após os créditos iniciais mostra Riggan descendo de seu camarim para o palco do teatro onde os atores estão ensaiando. Neste momento, o som da bateria que se escuta na trilha

musical começa a ser manipulado com efeito de *reverb*²². Assim que Riggan desce as escadarias, como que simulasse uma ambientação, faz parecer essa música diegética, mas outra vez não. Ou seja, novamente a música do filme se mistura aos sons ambientes numa espécie de amálgama, como se embrenhando à cena e se diluindo nela.

Na cena seguinte²³, após um acidente no palco, Riggan sai nervoso e perceptivelmente perturbado, os sons graves da bateria na trilha parecem acompanhar sua pulsação. A música executa bruscas pausas quando o personagem também para e encara o seu produtor. Depois segue nervoso pelos corredores e a bateria retoma desfilando pelos tambores mais graves (surdo e bumbo), acentuando a caminhada ostensiva de Riggan ao sair do teatro. Mesmo que a música neste trecho tenha sido utilizada de uma forma representativa, ela acaba se amalgamando à cena, na condução e construção da trama, de forma que, sem ela, provavelmente não teríamos essa impressão de imponência e/ou tensão na cena.

A bateria de Antonio Sanchez é executada de modo surpreendentemente caótico em alguns trechos, com variações de acentuação. Mesmo realizando ostinatos bastante simétricos, existe um caos aparente, uma confusão intrínseca na música e que também está presente na narrativa, na confusão mental de Riggan, enquanto tenta se desviar de perguntas inconvenientes numa entrevista em seu camarim (fig. 13).²⁴

Figura 13- Imagens da cena da entrevista no camarim



Fonte: Print de tela

²² O efeito de reverberação (ou reverb) é uma técnica de processamento de áudio que simula o som natural de um ambiente. Ele é criado adicionando várias repetições de pequenos atrasos de áudio ao sinal original, resultando em um som que parece ecoar ou ressoar como se estivesse sendo reproduzido em uma sala grande ou caverna. Esse efeito é amplamente utilizado em gravações musicais, produção de filmes e outras formas de mídia para adicionar profundidade e realismo ao som.

²³ Este excerto pode ser assistido em <https://youtu.be/9ZSVKaFSpoQ>

²⁴ Este excerto pode ser assistido em <https://youtu.be/pf48RUgLI4E>

Em 32 minutos²⁵, após um longo período sem a presença de música, a bateria ritmada de Sanchez volta à cena, acompanhando Riggan que sai do teatro e encontra seu colega Mike Shiner na calçada. Os dois saem andando pelas ruas da Broadway (fig. 14) e o som da bateria parece começar a reverberar novamente. Agora, ecoando pelos quarteirões, até que inesperadamente os personagens cruzam um baterista em plena rua (fig. 15), tocando a música que vinha se desenrolando na trilha musical. Neste ponto, a música provoca um jogo extraordinário de ambientações sonoras, uma espécie de brincadeira com diegese e extra-diegese que torna a música um componente completamente simbiótico dentro do contexto fílmico.

Figura 14- Imagens da cena dos dois personagens e do baterista na rua



Fonte: Print de tela

²⁵ Este excerto pode ser assistido em https://youtu.be/_BXn9yJcymI

Figura 15- Imagens da cena dos dois personagens e do baterista na rua



Fonte: Print de tela

Aproximadamente aos 58 minutos do filme²⁶, após um desafio com o colega Shiner (fig. 16), ele percorre enfurecido os corredores de volta ao camarim e os tambores da bateria, na região mais grave e com muita imponência. O som busca simular o próprio coração disparado de Riggan, e mais uma vez a música se torna algo completamente fundamental na narrativa.

Na cena seguinte, podemos observar um semelhante protagonismo da música. Riggan se enfurece no camarim (fig. 16 e 17) e começa a arremessar as coisas contra as paredes, enquanto aquela voz incessante do seu personagem icônico (Birdman) o atormenta e lhe insulta no subconsciente. Na cena, ele praticamente destrói o camarim.²⁷

²⁶ Este excerto pode ser assistido em https://youtu.be/cExgDuBl_Vo

²⁷ Este excerto pode ser assistido em <https://youtu.be/Uizh7aIgkk0>

Figura 16- Imagens da cena dos dois personagens brigando



Fonte: Print de tela

Figura 17- Imagens da cena de Riggan delirando ao ouvir as vozes de Birdman no camarim



Fonte: Print de tela

A música acompanha esses movimentos e em alguns momentos chega a literalmente interpretar o som das asas do personagem Birdman, que está atormentando o ator já fora de si. Neste momento, o compositor utilizou o farfalhar das vassourinhas sobre a caixa e tambores da bateria para representar ou simular este homem-pássaro, o incômodo habitante da cabeça de Riggan que tagarela sem parar.

Em algumas cenas que se passam no interior do teatro, o som da bateria começa a soar com mais *reverb* e, conforme este efeito da mixagem vai atuando sobre o som, a música começa a se distanciar enquanto Riggan percorre os corredores. Em certo ponto, aparece novamente em cena um baterista tocando a música que compõe a trilha, ou seja, a música torna-se de fato *diegética* até reassumir o seu papel original, ou seja, música composta e colocada na pós-produção, *extra-diegética*.

Em 1h40min, a bateria expressiva de Sanchez retoma o protagonismo num solo desordenado e ao mesmo tempo ritmado, tocando novamente nos tambores mais graves da bateria, com algumas notas rápidas nos pratos que ditam o tom caótico na entrada de Riggan para a cena principal do filme. Neste momento há uma virada na história, em que Riggan se consagra (fig. 18) e a música caótica e ostensiva da bateria de Sanchez conduz tudo, como um trem avassalador para este grande final.²⁸

Figura 18- Imagem da cena da consagração de Riggan no palco, momento de clímax no filme



Fonte: Print de tela

As últimas cenas do filme (fig. 19 e 20) e os créditos finais parecem uma brincadeira musical de Antonio Sanchez (no melhor sentido do termo), que se transforma em um maestro orquestrando as últimas ações de Riggan; enquanto os letreiros, que destacam os principais nomes nos créditos, continuam desordenadamente, retomando um clima caótico e confuso de ritmos, como é o próprio filme. Finalmente, a música vai se tornando cada vez mais contida, se encaminhando para o final dos créditos, em um desfecho memorável.²⁹

²⁸ Este excerto pode ser assistido em <https://youtu.be/-wnoF4ctEfo>

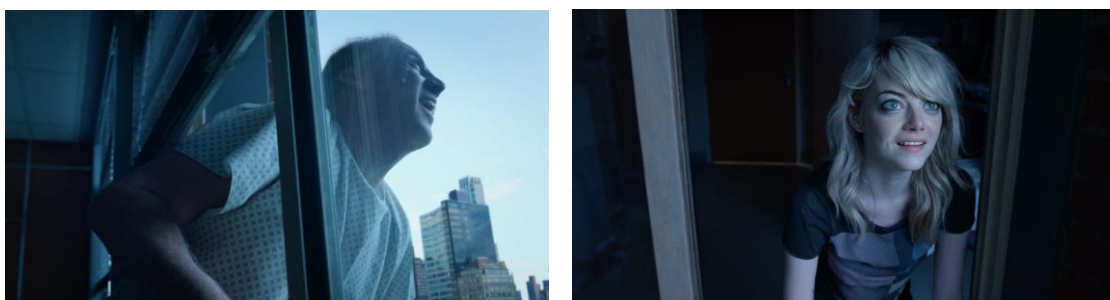
²⁹ Este excerto pode ser assistido em <https://youtu.be/y0TiNP1c5wg>

Figura 19- Imagem da cena de Riggan no hospital, se recuperando



Fonte: Print de tela

Figura 20- Imagens da cena final do filme



Fonte: Print de tela

Essa forma bastante peculiar de utilizar a música no filme *Birdman* pode nos remeter também a uma aproximação com o que fala Roland Barthes, em seu livro *O Rumor da Língua*:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriunda dos mil focos da cultura (BARTHES, 1970, p. 62).

Podemos entender a “morte do autor” no emaranhado muito bem construído de concepção fílmica, quando o diretor/autor se vê embebido nesta tal dimensão múltipla, em que todo o contexto “som-imagem-narrativa-música-simulacro-montagem-etc.”

formam o “tecido cinematográfico”.

No livro *Revisitar a teoria do cinema, Teoria dos cineastas - Vol.3*, no capítulo sobre o cinema de Claire Denis, Julio Bezerra (2017, p. 80) descreve a música da seguinte forma:

Em longas como *Desejo e obsessão* (2001) e *Sexta-feira à noite* (2002), o som e a música incorporam uma qualidade quase tátil, dão forma aos personagens, definem o tempo dramático e nos deixam entre a suspensão e a aceleração repentina, conjugando a melancolia da música com as passagens mais violentas no primeiro caso, e pontuado as flutuações emocionais experimentadas pela protagonista no segundo. (...) Denis sincroniza, harmoniza, entrelaça, formas visuais e musicais em um estilo que poderia ser descrito como algo entre a arquitetura e a música, favorecendo os elementos ópticos e sonoros sobre o diálogo, o realismo psicológico, a continuidade cênica e outras estratégias e convenções cinematográficas.

Em outro trecho do mesmo livro, Bezerra cita uma fala da cineasta a respeito da música:

A música no cinema não é pra mim apenas uma parte da trilha sonora, mas algo que também nos ajuda a nos aproximarmos de um personagem, a vislumbrar um certo tipo de imagem, você entende o que quero dizer, é como uma parte do processo” (ROMNEY, 2000 apud BEZERRA, 2017, p. 81).

Algo semelhante pode ser percebido na música de *Birdman*. A música não apenas assume um papel descritivo ou interpretativo do roteiro, mas torna-se a protagonista em algumas cenas, como na citada anteriormente, onde Riggan, enfurecido pelos corredores do teatro, em determinado momento cruza com um baterista tocando a trilha musical que vinha se desenrolando como extradiegética. Ou seja, este protagonista inusitado no meio da cena – o baterista – absorve a trilha musical e a torna diegética.

Como mencionado, o trabalho de compositor de música para filmes é uma profissão que vem sendo desenvolvida há décadas. Praticamente desde os primeiros anos de formação do cinema, a música já vinha sendo empregada. Com o cinema se consolidando enquanto linguagem multidisciplinar e atingindo o patamar de arte como é reconhecida hoje, mais de um século depois de seus primeiros experimentos a música para filmes se destaca do universo da música extra-filmica.

Existe, nesta relação “música e cinema”, um processo reciprocamente generoso, no qual uma conversa e complementa a outra, auxilia, resolve e co-cria a

narrativa e o discurso fílmico. São inúmeras as considerações e apontamentos possíveis nesta troca e, como se sabe, o cinema, já a partir das suas primeiras décadas, passou a possibilitar um novo campo de experimento para o compositor de músicas. O cinema surge, para este último, como uma possibilidade para desenvolver uma nova linguagem musical, onde a música passa a se desprender de sua forma clássica, sendo agora construída a partir do discurso fílmico.

Desde o início, a música para cinema foi até mesmo menosprezada por muitos músicos eruditos, e mesmo entre os populares, que a relegaram a um nível inferior numa escala qualitativa, pois enxergaram ali um intruso do mundo platônico das artes, daquela visão romântica e mesmo pragmática dos estudos de música. Agora o compositor teria que pensar um pouco “fora da sua caixinha”. Penso que o cinema, com o passar dos anos, se afirma como um potente e pródigo campo de exploração da criatividade para o compositor de música.

2 DA LAMA AO CAOS, DO CAOS À TELA

*Um passo à frente, e você não está mais
no mesmo lugar!*

A frase acima é a que abre a música “Um Passeio No Mundo Livre”, uma das faixas do disco *Afrociberdelia* (SCIENCE, 1996) – obra prima da música brasileira e provavelmente um dos principais trabalhos do artista Chico Science e sua banda, a Nação Zumbi. A frase inicial, precedida de uma levada de guitarra bastante suingada, aparece por meio de uma voz distorcida, dando a impressão de ser uma colagem vocal, uma espécie de sample disparado que convoca uma batida tradicional do maracatu pernambucano (elemento fundamental dos arranjos da banda) junto de uma bateria e contrabaixo num ritmo dançante e enérgico.

Francisco de Assis França (Olinda, 13 de março de 1966 - Recife, 2 de fevereiro de 1997), mais conhecido pela alcunha de Chico Science, foi um cantor e compositor brasileiro, um dos principais colaboradores do movimento manguebeat³⁰ em meados da década de 1990. Líder da banda *Chico Science & Nação Zumbi*, deixou dois discos gravados: *Da Lama ao Caos* e *Afrociberdelia*, ambos conquistaram disco de ouro (100 mil cópias vendidas). Sua carreira foi encerrada precocemente por um acidente de carro numa das vias que ligam Olinda a Recife. Seus dois álbuns foram incluídos na lista dos 100 melhores discos da música brasileira da revista *Rolling Stone*, elaborada a partir de uma votação com 60 jornalistas, produtores e estudiosos de música brasileira: *Da Lama ao Caos* ficou na 13ª posição e *Afrociberdelia* na 18ª. Em outubro de 2008, a revista *Rolling Stone* promoveu a Lista dos 100 Maiores Artistas da Música Brasileira, na qual Chico Science ocupou o 16ª lugar.

Chico Science surgiu nos anos 90 como um grande visionário da música brasileira e em meio àquela efervescência, entrando numa era de avanços da tecnologia e da informação, da popularização dos computadores que facilitam o acesso a outras tecnologias. Na época, houve nitidamente um sentimento de revolução e renovação social, a reivindicação de direitos, o desejo de uma sociedade que almeja libertar-se de

³⁰ Manguebeat (também grafado como manguebit ou mangue beat) é um movimento de contracultura brasileiro. Surgiu a partir de 1991, na cidade de Recife, se destacando pela combinação original de diversos gêneros musicais, unindo ritmos regionais como o maracatu ao rock, hip hop e música eletrônica. O movimento preza pela valorização das culturas regionais nordestinas e desenvolvimento de um senso local de identidade própria, além de criticar as condições de vida da população e o estado de conservação dos manguezais.

vez de um passado nefasto recente, período de muito autoritarismo e conservadorismo no Brasil, ainda sob os efeitos e reflexos de uma ditadura militar encerrada na década anterior.

O manifesto intitulado “Caranguejos com Cérebro”, que marca o início do Movimento Mangue Beat, é uma virada na história musical e cultural brasileira. Os dois discos representam uma ruptura nos padrões da música nacional, uma nova forma de expressar música e poesia urbana. O manifesto, politicamente engajado na valorização das culturas regionais nordestinas, também parecia ditar um novo tempo na música e na cultura brasileira como um todo. Os arranjos repletos de samples, guitarras elétricas e tambores de maracatu, além de diversos elementos da cultura eletrônica já sendo incorporados, dão uma reviravolta na forma como se compunha música e serviu de influência para toda uma geração de novos artistas que surgem dali em diante.

Este capítulo parte de uma impressão bastante particular da minha formação profissional como músico e técnico de som que, ao encontrar espaço de convergência com a arte do cinema, enriqueci e aprimorei meu processo de criação musical, com destaque para algumas técnicas, desafios e lições aprendidas ao longo do caminho. Neste ponto do texto, busco investigar os caminhos percorridos, como forma de elucidar as bases empíricas que, nesta abordagem, tornaram possível a consolidação de uma poética, nosso principal objeto de estudo nesta pesquisa.

Trago comigo a impressão de que se não houvesse me apoiado numa pseudo-esperança de que, em algum momento, as coisas “aconteceriam”, eu jamais teria me dedicado às artes, tendo nascido numa cultura em que, de modo geral, a arte não necessariamente era aceita ou considerada como um ofício, trabalho ou profissão.

Nasci em Porto Vitória, em 1977, uma cidade pequena no interior sul do estado do Paraná, com uma população estimada em pouco mais de 4 mil habitantes em 2010. Cresci envolto a cachoeiras, muitas matas e estradas de chão. O pó, o rio e a relva verde que me rodeavam exalavam um cheiro de vida, de natureza. O “natural” era o aroma dos dias. Neste universo pitoresco, canções, melodias, poesias e ruídos se misturavam em meio a longas incursões diárias pelos mistérios de um mundo rústico, à beira de dois rios³¹, e vivendo sempre em liberdade como um indígena, um caldeirão psico-ativo se formou e moldou meus alicerces enquanto pesquisador. Foi lá que, na soma incalculável de todos estes fatores, dei início à poética aqui estudada.

³¹ A cidade de Porto Vitória no Estado do Paraná é entrecortada pelo Rio Espingarda e o Rio Iguaçu, afluente do Rio Paraná e maior rio do Estado.

Adolescente, no início dos anos 90, a capital do Estado me recebeu meio que de atropelo. Um caipira intruso, mas que logo descobriu o skate e o rock, assim como o rap e também Chico Buarque e toda a música popular brasileira. Se enturmado pelo *underground*, autodidata e intrometido, e muito por influência de um irmão mais velho com talentos musicais acima da média dos outros garotos do bairro, comecei, junto de amigos, a formar bandas e participar de festivais de música. O fervilhar desse contexto me tornou baterista, vocalista, técnico de som e foi o berço da minha incursão na graduação em Música na Faculdade de Artes do Paraná, em 1998, e o início de um pequeno negócio, um estúdio de ensaios e gravações de *demo-tapes* para bandas alternativas.

No início dos anos 2000, conheci companheiros que estavam iniciando um trabalho de pós-produção de som para cinema e TV, onde comecei a trabalhar como editor de som em alguns dos principais filmes do cinema nacional na época. Nesta oportunidade, comecei minha atuação direta no meio cinematográfico, passando também a atuar como técnico de som direto e compositor de música original para filmes. A Faculdade de Artes foi uma centelha, talvez singela, mas muito significativa de minhas aspirações para a música de cinema. Além de alguns *insights* e sugestões provindas dos professores na faculdade, foi mesmo na Oficina de Música de Curitiba (2001), “Composição de Música Para Imagens”, ministrada pelo experiente Giovanni Luisi (Fox Kids, Itália), que tive, de fato, uma verdadeira imersão no universo da música para cinema.

Falar de “música para cinema” pode soar um tanto limitante ou específico, mas refiro-me aqui a toda música feita para filmes: cinema, televisão, vídeo ou qualquer outro meio audiovisual. Não consigo separar uma coisa das outras numa visão mais geral, mesmo que, logicamente, cada produto ou conteúdo audiovisual tenha suas especificidades e peculiaridades inerentes, de imensuráveis complexidades e convergências com suas matrizes fílmicas, o que torna impossível – além de desnecessário – padronizar ou atribuir regras para um trabalho de composição musical para filmes.

Na trajetória como produtor de áudio, e neste caso generalizo o termo para abranger os trabalhos de editor de som, mixador e técnico de som direto, desde o início tive acesso às ferramentas do mundo digital, as quais me possibilitaram uma enorme facilidade e agilidade no trabalho, se comparado a épocas anteriores. Uma nova rede de

possibilidades criativas jamais imaginadas na época de *punkrocker* começou a se tornar cotidiana.

Tais ferramentas, *hardwares*, *softwares*, computadores, sequenciadores, sintetizadores e uma infinidade de possibilidades que surgiram destas combinações acabaram somando-se ao apreço pelo hip-hop e outros estilos de música que já utilizavam colagens e samples como elemento de criação, dando origem a um trabalho autoral bastante original no que se refere à questão da forma, nomeado de *Bamboo Kumbá*.

Este trabalho partiu de uma ideia em conjunto com um grande parceiro de música (Marcos Paulino), em que dois computadores sincronizados controlavam duas sessões de trabalho, duas *timelines* simultaneamente tocadas, e cada um destes computadores seriam controlados por um músico, tocando diversos instrumentos e interagindo com samples e sequências previamente programadas ou arranjadas, mas também abertas para serem manipuladas e orquestradas livremente através dos recursos ilimitados dos softwares e das DAWs³² (fig. 21).

³² Do inglês *Digital Audio Workstation* (DAW), como são conhecidas as estações de trabalho nos estúdios de música e de pós-produção de som que envolvem computadores, *hardwares* e *softwares* de áudio e de produção musical.

Figura 21- Fotos dos ensaios do projeto Bamboo Kumbá, mostrando os instrumentos utilizados



Fonte: Acervo do autor

Na mesma época do surgimento do expoente artista pernambucano Chico Science, com sua revolução cultural através do movimento mangue beat, dei início à minha graduação em música pela Faculdade de Artes do Paraná, em Curitiba, estado do Paraná. Já tocava bateria em algumas bandas de rock, participando de festivais e shows na capital paranaense, e percebia, certamente, que todos os segmentos artísticos passavam por fortes influências da nova era digital que se iniciava. Naquele momento, principalmente na expectativa de uma virada de século, passávamos por uma grande revolução cultural e fomos oportunizados a crescer num ambiente de muita inovação e facilidades no acesso à informação.

Na FAP surgiram meus primeiros *insights* e experimentações de composição de música para imagens, ainda muito incipientes, apesar de instigantes, onde estudávamos as diversas formas de arranjo e composição. Dentre elas, duas me remetem às primeiras

noções que tive sobre o uso da música em um contexto extra musical: o *poema sinfônico*³³ – que abordamos no primeiro capítulo desta pesquisa – e o *conto sonoro*³⁴.

À época, entrando na idade adulta, durante meus vinte e poucos anos, eu ainda nem sonhava em trabalhar com cinema. Muito menos com música para filmes. Confesso que essa ideia nem me passava pela cabeça, mas, sem dúvida, foi em meio à pressão psicológica que passa todo “pós-adolescente”, em pleno desenvolvimento de suas tarefas cotidianas como trabalho, estudo, vida social, descobertas e responsabilidades, que me defrontei com um universo de conhecimentos e sinergias que passaram a moldar uma nova visão de mundo. Logo, uma nova perspectiva criativa e artística se autogeriou, sendo lapidada pouco a pouco, procurando seu lugar, querendo emergir através de um anseio, ainda em gestação.

2.1 DESCOBERTAS NA PÓS-PRODUÇÃO DE SOM

A entrada para o universo cinematográfico, por meio da finalização de som de curtas e longa-metragem, em meados de 2003, me abriram muitas perspectivas e possibilidades no campo criativo. E, assim como o contato com a música alternativa e a cultura independente, o hip-hop, a música eletrônica e o punk haviam me influenciado desde muito cedo. Este novo campo de atuação me proporcionou um ambiente bastante generoso e fértil, considerando a produção e a criação artística. Ali, sedimentou-se um terreno consistente e ao mesmo tempo aberto, que precisava ser ainda amplamente explorado, no qual passei rapidamente do papel de ouvinte-espectador-apreciador para o de protagonista-artista-autor em cinema.

A rápida evolução tecnológica, as novas descobertas e avanços dos equipamentos e *softwares* de produção e finalização de áudio e música disponíveis, passaram a ser ferramentas indispensáveis na criação, agilizando processos e tornando possível coisas que antes eram inimaginadas. Nas primeiras experiências com produção de áudio e música, posteriormente entrando na pós-produção de som para cinema, consegui me encontrar tecnicamente e artisticamente na prática e também nos conceitos,

³³ Poema sinfônico é uma obra de caráter musical baseada em um poema ou texto literário. Em geral, escrito em forma de sinfonia, em um só ato, para ser executado por uma orquestra. O autor procura descrever sentimentos e despertar emoções advindas da obra em que ele se baseia. O seu apogeu se deu no século XIX e o seu declínio após o término da Primeira Guerra Mundial.

³⁴ Conto sonoro consiste no relato de uma história, improvisada ou já existente, onde o professor identifica uma variedade de elementos sonoros (chuva, trovão, latido do cão, miado do gato, som do avião, do carro, de apitos e flautas, entre outros) que podem ser expressos através do som vocal e/ou corporal pelas crianças ao ouvi-lo.

nas descobertas, nas criações de efeitos sonoros e foleys³⁵, aliando o processo criativo de perceber a imagem e a transcodificar, representando-a através dos sons, por meio de diversas técnicas aplicadas e desenvolvidas e também com o auxílio de *softwares*.

Mergulhando a fundo nessa fusão de sons e imagens em movimento, busquei resgatar conceitos e experimentos de música para imagens que eu já vinha explorando desde a Faculdade de Artes e também nas Oficinas de Música de Curitiba³⁶, agora incorporando-os à minha atuação profissional. Nesta reviravolta da era tecnológica tive a oportunidade de trabalhar com equipamentos analógicos (gravadores em fita cassete, mesas de áudio analógicas, periféricos e microfones) combinados com o aparato digital que começava a se popularizar.

A partir do acesso às mesas digitais, e principalmente aos computadores e *softwares* de áudio, surgem possibilidades inimaginadas anteriormente, tanto na manipulação do áudio quanto nos novos paradigmas criativos que ali se preconizam. Experimentações das mais diversas e cada vez com maior número de recursos e possibilidades se tornaram disponíveis e de mais fácil acesso. A tecnologia como o novo elemento essencialmente recriador e reformulador dentro do universo do áudio para cinema, evoluiu também para o campo criativo musical, nas composições que vieram posteriormente. Surgiu ali uma nova perspectiva no sentido de formas de trabalho, ou de novos arranjos possíveis com o uso da eletrônica e do digital, que antes demandaria um esforço logístico, físico, mental e organizacional que dependia de muitos fatores e que, geralmente, poderia inviabilizar muitas investidas mais ousadas na criação musical.

O que advém desse novo universo de possibilidades criativas utilizados para a composição de música são possíveis soluções alternativas, ou novas vias de acesso para o processo criativo que, apesar de uma aparente facilitação, demandam sempre de uma pré-programação, uma configuração de diversos parâmetros dos dispositivos (*software*

³⁵ Segundo Juliano Carpen Schultz, o termo *foley* significa “a técnica ou o processo de criação de som para audiovisual performada em sincronia com a imagem, a qual visa representar a expressividade e a narratividade das ações da história, podendo englobar essencialmente sons resultantes da movimentação em cena, bem como da interação entre personagens e da manipulação direta de objetos dispostos em cena pelas personagens” (SCHULTZ, 2023, p. 32).

³⁶ Oficina de Música de Curitiba é um evento anual que acontece na cidade de Curitiba desde 1983, no estado do Paraná. É considerado um dos maiores festivais de música do país e tem como objetivo principal promover o ensino e a difusão da música em suas diversas formas, oferecendo uma ampla programação de cursos, oficinas, masterclasses e apresentações musicais, com a participação de renomados músicos brasileiros e estrangeiros.

plugins, controladores, etc.), traduzindo assim uma impressão de que a *máquina*³⁷ seria fundamental naquele processo em questão e, apesar de jamais ser independente do processo criativo do artista, esta máquina se apresenta como grande possibilitadora deste novo processo.

2.2 O USO DA TECNOLOGIA COMO FERRAMENTA DE CRIAÇÃO

Na primeira década deste século aconteceu uma popularização da música eletrônica, quando os compositores tentaram fundir a música eletrônica com a música popular de matrizes menos sintetizadas. Foi uma época responsável por marcar uma aparente busca por parte dos produtores de música eletrônica, propondo um resgate de uma sonoridade mais acústica para mesclar em seus experimentos musicais. Em 2013 o expoente duo francês *Daft Punk* lançou seu quarto álbum de estúdio, intitulado “Random Access Memories”, álbum que apresenta essa abordagem musical mais acústica em comparação aos trabalhos anteriores do grupo, com forte influência da música *disco* e *funk* dos anos 70 e 80.

O álbum conta com a participação de vários artistas, incluindo Pharrell Williams, Nile Rodgers, Giorgio Moroder, Panda Bear e Julian Casablancas. As músicas apresentam uma variedade de estilos musicais, incluindo funk, pop, dance e eletrônica. O single “Get Lucky” tornou-se um sucesso internacional, alcançando o topo das paradas em vários países. O álbum também foi aclamado pela crítica, com elogios à produção sofisticada e letras bem escritas. Em geral, “Random Access Memories” é considerado um dos melhores trabalhos do Daft Punk, apresentando uma abordagem musical madura e diversificada em comparação aos álbuns anteriores.

Na terceira faixa do disco, intitulada “Giorgio by Moroder”, há uma espécie de memorando do músico Giorgio Moroder³⁸, em que ele faz um breve resumo de sua trajetória musical de maneira bastante coloquial e direta, mas que me tocou profundamente, pois me identifiquei com sua visão de mundo, em especial sua abordagem em relação às possibilidades aparentemente infinitas que o uso de

³⁷ Aqui é preciso deixar explícita a conceituação do que tratamos como máquina que, neste caso, será considerado como todo aparato mecânico e/ou tecnológico que seja utilizado para auxiliar na composição musical, seja possibilitando a concepção material da produção ou criação artística.

³⁸ Giorgio Moroder é um músico, produtor e compositor italiano, nascido em 1940, conhecido por seu trabalho pioneiro na música eletrônica e disco nos anos 70 e 80, produzindo hits como "I Feel Love" de Donna Summer e "Take My Breath Away" do filme Top Gun. Também trabalhou na trilha sonora de vários filmes, incluindo Scarface, Flashdance e Tron: Legacy.

tecnologias, como por exemplo os sintetizadores, poderia oferecer ao compositor. Ele relata³⁹:

Quando eu tinha quinze, dezesseis anos, quando eu realmente comecei a tocar guitarra, eu definitivamente queria me tornar um músico. Isso era quase impossível pois era um sonho tão grandioso que eu não via nenhuma chance de acontecer. Porque eu morava em uma cidade pequena, estudava, mas quando eu finalmente saí da escola e virei músico, eu pensei: "Bem, agora talvez eu possa ter uma chance". Pois tudo que eu realmente queria era fazer música. E não apenas tocar música, mas compor música. Naquela época, na Alemanha, em 1969, 1970 já haviam discotecas, então eu pegava meu carro, ia a uma discoteca, cantava talvez uns trinta minutos, acho que eu tinha umas sete ou oito músicas. Eu dormia parcialmente no carro, porque eu não queria dirigir para casa. E isso me ajudou a sobreviver por cerca de quase dois anos. No início eu queria fazer um álbum com os sons dos anos 50, dos anos 60, 70, mas que fosse um "som do futuro". E eu pensei "espere um segundo, eu conheço o sintetizador, por que não uso o sintetizador? Qual é o som do futuro?" E eu não tinha ideia do que fazer, mas sabia que precisava de um click, então colocamos um click no multipista, que foi sincronizado com o sintetizador modular Moog⁴⁰. Eu sabia que poderia ser um som do futuro, mas eu não percebi o quanto impacto teria. Meu nome é Giovanni Giorgio, mas todos me chamam de Giorgio. Depois de liberar sua mente sobre um conceito de harmonia e da música como sendo "correta" você pode fazer o que quiser. Então ninguém me disse o que fazer. E não havia preconceito sobre o que fazer. (Tradução nossa)⁴¹

O depoimento de Giorgio Moroder na referida música – que naquele momento se encaixava perfeitamente com o que eu vinha desenvolvendo na música eletrônica com o *live act Bamboo Kumbá* desde meados de 2005 – surge como um verdadeiro *insight* – ou mesmo como uma confirmação de percepções que vínhamos tendo durante os anos produzindo “música eletrônica” – sobre como novos processos criativos poderiam se tornar possíveis com o uso da tecnologia, somados aos sons acústicos ou de

³⁹ Daft Punk, 2013. Letra da música “Giorgio by Moroder”, do disco “Random Access Memories”.

⁴⁰ Moog é uma marca americana que ficou conhecida por seus sintetizadores analógicos. A empresa foi fundada em 1953 por Robert Moog, um engenheiro eletrônico e músico que desenvolveu um dos primeiros sintetizadores modulares, o Moog Modular Synthesizer

⁴¹ “When I was fifteen, sixteen/When I started really to play guitar/I definitely wanted to become a musician/It was almost impossible because, it was/The dream was so big/That I didn't see any chance/Because I was living in a little town, was studying/And when I finally broke away from school/And became a musician/ I thought "well, now I may have a little bit of a chance"/Because all I really wanted to do is music/And not only play music, but compose music/At that time, in Germany, in '69, '70/They had already discotheques/So I would take my car, would go to a discotheque/Sing maybe thirty minutes/I think I had about seven, eight songs/I would partially sleep in the car/Because I didn't want to drive home/And that helped me for about/Almost two years to survive/In the beginning/I wanted to do an album with the sounds of the fifties/The sounds of the sixties, of the seventies/And then have a sound of the future/And I thought "Wait a second/I know the synthesizer, why don't I use the synthesizer/Which is the sound of the future"/And I didn't have any idea what to do but I knew I needed a click/So we put a click on the 24-track/Which then was synced to the Moog modular/I knew that could be a sound of the future/But I didn't realize how much the impact would be/My name is Giovanni Giorgio, but everybody calls me Giorgio/Once you free your mind about a concept of/Harmony and of music being correct/You can do whatever you want/So nobody told me what to do/And there was no preconception of what to do”.

instrumentos já convencionalmente usados na composição de música. Isso consequentemente já estava se incorporando à minha poética, não só no duo musical, mas também no meu trabalho como compositor de música para filmes.

Outro fator importante que se estabeleceu como crucial neste processo criativo que aqui exploramos, foi a possibilidade de manipulação do material musical sem limites na edição de som, o que proporcionou a adequação da música à montagem do filme. Muitas vezes é na edição da música que se consegue o encaixe perfeito para determinadas passagens musicais entre as elipses, por exemplo. Portanto, a expressão de “música sem forma” me parece perfeitamente pertinente, ainda mais quando se percebe que a música no contexto fílmico ou cinematográfico, falando de cinema narrativo, necessariamente deverá se adaptar à uma outra forma, a forma fílmica, que já está em processo de composição desde a criação do roteiro.

Muitas vezes – e arrisco dizer que na maioria delas –, o filme é editado simultaneamente ao trabalho do compositor. Estes trabalhos devem ser sempre interdependentes, buscando uma unidade sonoro-musical-visual que dialoga com o filme e que, indiferentemente se em consonância ou dissonância, possibilita o que Chion chamou de “contrato audiovisual”. Deste modo, se a edição e a manipulação sonora e dos elementos musicais, assim como os elementos visuais, através de *softwares* e computadores, é fator essencial na construção fílmica, podemos conceder ao uso das tecnologias um lugar de destaque, que surgirá como grande facilitador e possibilitador na construção da obra de arte.

2.3 COLAGENS, SAMPLES E LOOPS

O uso dos *samples* e *loops* na composição de música pode parecer algo bastante simples e automatizado, sendo considerado por muitos uma atividade não artística. Contudo, uma coisa é você ter uma quantidade razoável ou suficiente de sons ou efeitos sonoros já prontos, com os timbres, dinâmicas e equalização desejadas. Outra coisa é pegar uma infinidade de sons dos mais variados tipos, com gravações e timbres diferentes do que se espera, e moldá-los, de modo a atingir a sonoridade esperada para o seu uso.

É uma ilusão pensar que simplesmente lançando os elementos dentro de uma *timeline*, eles funcionarão dentro da composição. É necessário o trabalho intelectual do artista, que precisa organizar e manipular aqueles sons de forma adequada, de modo que

se traduzam exatamente naquilo que o compositor pensa ou espera em termos de sonoridade. Portanto, por vezes exigirá do artista um enorme trabalho anterior ao simples uso dos sons pré-gravados, que é um trabalho de preparação, de arranjo do material escolhido, de edição e de formatação do *loop*, por assim dizer, para ser utilizado na música.

Dentro deste contexto, as *colagens*, diferentemente dos *samples* e *loops* (amostras de bibliotecas livres ou produzidas pelo próprio compositor), seriam realizadas utilizando amostras de outros artistas, trechos de voz ou passagens instrumentais já existentes mixados à nova música, ou mesmo algum ruído retirado de outro dispositivo, como os sons de cenas de filmes, de gravações de um protesto de rua, ou recortes de uma reportagem no telejornal, por exemplo. Tudo pode ser usado neste novo ambiente criativo e musical, mas da mesma forma, as amostras de sons já existentes necessitam de modelagem e de edição. Este processo também é permeado por processos criativos composicionais

3 BAMBOO KUMBÁ: A GÊNESE - UM ENSAIO DE 15 ANOS

Este foi o nome do projeto iniciado por mim e por Marcos Paulino, em meados de 2005. Como já comentei, foi um projeto de criação de música eletrônica, com uso de sequenciadores, instrumentos elétricos e acústicos. Este formato se popularizou no início dos anos 2000 como *live act* (espécie de interação ao vivo dos músicos com o uso de computadores e sequenciadores eletrônicos), no intuito de criar atmosferas musicais. Ou seja, criar nuances sonoras que funcionassem como uma espécie de sustentação, como um mantra que prende a atenção do ouvinte e o coloca em uma maior imersão com a música; característica muito utilizada nas performances de música eletrônica contemporânea.

Algo para além do conceito tradicional de composição que vinha sendo utilizado na música popular (por bandas ou grupos musicais, por exemplo) passou a ser um verdadeiro laboratório de experimentos para nós, que vínhamos de bandas de estilos variados, sempre nos tradicionais formatos de trios ou quartetos de rock e mpb, mas que então se aventuravam por este mundo totalmente novo e cheio de possibilidades de criação musical. Tal abordagem de criação passou a nos oferecer inúmeras e inusitadas situações em que a música começava a criar uma certa autonomia, se autodesenvolvendo conforme as investidas e experimentos, de modo que as composições passaram a não ter mais um formato fixo ou pré-estabelecido de execução, sendo constantemente alteradas ou “re-experimentadas” em cada novo ensaio.

O uso comum de sequenciadores – desde controladores midi conectados a computadores ou mesmo as *drum machines*⁴² – nesse tipo de projeto musical que começamos a desenvolver (e que já vinha sendo bastante praticado na música contemporânea, tanto no Brasil quanto fora dele), tornou-se uma poderosa ferramenta de criação musical, principalmente dentro do contexto de música eletrônica.

No decorrer de nossos experimentos, geralmente utilizávamos *loops* de bateria pré-gravados, quase sempre manipulados e processados a fim de atingir uma sonoridade desejada. Além disso, também começamos a experimentar a criação de novos *loops* por

⁴² Espécie de instrumento musical eletrônico, geralmente feito de batedores emborrachados, concebido para imitar os sons de uma bateria e/ou de outros instrumentos percussivos. A maioria destes geradores de ritmos são na realidade sintetizadores (especializados em produzir timbres de instrumentos de percussão) munidos de um sequenciador que permite a criação e reprodução de modelos rítmicos, que podem ser encadeados de modo a executar toda a parte rítmica de uma música.

meio de *softwares*, criando novos timbres e desenhando sequências rítmicas e melódicas para posteriormente utilizá-las dentro das composições.

Neste processo de criação de novas ideias com a intenção de serem utilizadas em *looping* – ou seja, que ficassem se repetindo no decorrer da música, muitas vezes ao acaso, por algum descuido ou mesmo acidente de percurso –, acabavam surgindo outras ideias ou possibilidades criativas, o que tornava o processo amplamente aberto e dinâmico, esbarrando muitas vezes no limiar do caos. Este ambiente, ao mesmo tempo desordenado e diverso, serviu de laboratório para os mais inusitados experimentos, visto os inúmeros recursos e instrumentos que dispúnhamos para as criações musicais. (Fig 22)

Figura 22- fotos dos ensaios do projeto Bamboo Kumbá, mostrando os instrumentos utilizados



Fonte: Acervo do autor

Deste projeto musical surgiram inevitáveis e incontáveis *insights*. Uma espécie de *atmosfera sonora* começava a surgir. Alguns arranjos criados durante os ensaios rendiam passagens interessantíssimas para serem adaptadas ou utilizadas em composição de música para filmes. Estes experimentos, e o que deriva deles, se tornaram um elemento chave no meu processo de criação, visto que ali já se propunha uma ruptura das formas convencionais da música. Este ambiente, que a princípio se apresentou um tanto quanto inóspito, sobretudo pelo caos altamente concentrado que se atingia em determinado ponto dos ensaios, também se mostrou extremamente profícuo, considerando as possibilidades e alternativas para um contexto de música para filmes.

A ideia de partir para uma busca diferente do convencional, em termos de composição musical, foi o fator mais estimulante de todo o trabalho do projeto *Bamboo Kumbá*. Com a busca por uma certa ruptura dos padrões convencionais, que muitas vezes surgia das próprias descobertas no decorrer do processo criativo, se percebe

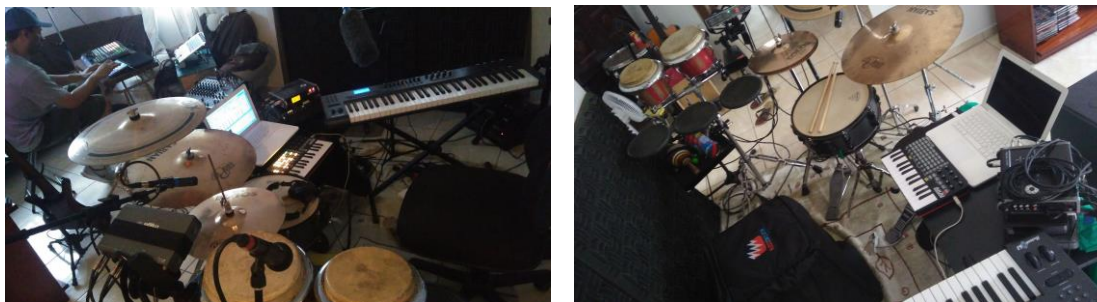
justamente o desprendimento de tais normas ou padrões formais da composição musical.

Como é sabido, uma composição musical é uma obra original de música feita para ser performada de forma mais rígida, devido ao controle exercido pelo compositor, que indica o máximo de parâmetros possíveis na partitura, em oposição à música de improvisação, que possibilita que as performances sejam singulares, porque parte justamente do oposto: de poucas indicações de parâmetros que precisam ser seguidos, em que cada performance é única.

No caso do projeto musical abordado neste capítulo, e aqui elencado como gênese do processo criativo para a música de *Senhora das Imagens*, mesmo que nele tenhamos utilizado muitos dos conceitos descritos acima, sobre as convenções da música ocidental, em determinado momento as rupturas começaram a surgir. Um exemplo bastante claro disso se deu logo no início dos primeiros experimentos. Sempre partíamos, primeiramente, de uma ideia rítmica provinda da bateria. Não importava se era executada ao vivo ou se disparada de uma *drum machine* ou de um *loop* na *timeline* do *software*. A partir daquela primeira proposta musical se desenrolava toda a sequência do arranjo. O ostinato rítmico era o fio condutor que sugeria inúmeras possibilidades.

Lógico, essa não era uma regra intransponível. Existiam outros pontos de partida, como uma melodia, uma sequência harmônica ou mesmo uma sequência de ruídos, mesmo que fossem aleatoriamente escolhidos em bibliotecas de sons. Algumas vezes até mesmo recortes de áudios de gravações históricas foram usados como *leitmotiv* – como na música *Cuba*, na qual há trechos de um discurso de Fidel Castro na época da revolução cubana, por exemplo. Qualquer coisa ou elemento dentro de nosso repertório de ideias poderia servir de base para o início do desenvolvimento de uma ideia musical.

Figura 23- Fotos dos ensaios do projeto Bamboo Kumbá, mostrando os instrumentos utilizados



Fonte: Acervo do autor

Nesta liberdade criativa a que nos propusemos, ao possibilitar que uma célula rítmica ou melódica simples pudesse conduzir a criação musical, nos deparamos com a realização de um diálogo direto entre o conhecimento musical já adquirido, por meio da nossa cultura e vivência artística, e os aspectos mais puramente intuitivos da nossa criatividade. Não tínhamos estipulado nenhuma regra ou conceito pré-estabelecido para a composição, tão logo nos permitimos a toda e qualquer revolução e rupturas possíveis dentro do nosso arcabouço cognitivo. Os estudos de Ostrower (2001) exemplificam muito bem esta atuação da intuição nos processos criativos:

Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Embora integrem [...] toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, trata-se de processos essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e que determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma (p. 10).

É preciso recordar a abordagem que procuramos estabelecer ao longo desta dissertação. Quando apontamos que a música originalmente composta para filmes assume um caráter de “música sem forma”, obviamente não estamos sugerindo que esta música deva abdicar de uma essencialidade da arte: a forma. Devemos entender tal proposição, que se coloca enquanto mote principal da nossa pesquisa, como uma música que não permite submeter-se única e exclusivamente às formas musicais tradicionalmente conhecidas. A música, no entanto, consiste num elemento que compõe o fluxo narrativo, tornando-se conteúdo intrínseco da obra fílmica. É ela quem atribui materialidade e constitui uma nova forma: o filme. Essa característica, apontada no

corpus, do desatrelamento de alguns conceitos e normas da música extra-fílmica, será ainda melhor exemplificada no decorrer desta pesquisa.

Ostrower (2001), ao abordar os processos criativos, faz uma alusão à intencionalidade na ação do artista, pressupondo uma mobilização interior – e não necessariamente consciente – que se direciona para uma finalidade mesmo antes que esta ocorra. Ela exemplifica isso como “quando o caçador pré-histórico apanha uma pedra para usá-la na próxima caça” (p. 10). É como se fossem as tais pedras que servem para futuras caças.

Essa maneira completamente aberta de se trabalhar uma composição musical, adotada no projeto *Bamboo Kumbá*, naturalmente passou a integrar minha metodologia de trabalho na composição de trilha sonora. Entendendo que a música de um filme não deve estar desapegada do contexto narrativo – exceto no caso de um cinema experimental. E, por isso, ela completa e compõe este fluxo narrativo. Assim, busquei estabelecer formas deliberadas para um fluxo emocional, explorando a percepção do objeto empírico em consonância com possíveis influências do próprio inconsciente, frente ao roteiro da história a ser contada.

3.1 EXPERIMENTOS COM O FILME *PEDINDO POR CLEMENZO* (2006) E A SÉRIE *A LENDA DAS ENCANTADAS* (2013)

A primeira ligação entre a música do *Bamboo Kumbá* e o universo dos filmes se deu em 2006, logo no início da nossa trajetória. No ano anterior, mesmo ano em que iniciamos o projeto, eu já atuava como editor de som em um grande estúdio da capital paranaense, na época o único estúdio especializado em som para filmes em Curitiba. Como havia trabalhado em diversos filmes expoentes do cinema nacional, como *2 Filhos de Francisco: A História de Zezé di Camargo e Luciano* (SILVEIRA, 2005) e *Olga* (MONJARDIM, 2004), fui convidado como professor da disciplina “Som para Cinema” no curso Filmworks na AICC – Academia Internacional de Cinema de Curitiba, uma recém chegada escola de cinema com um corpo docente formado principalmente por profissionais de destaque nos diversos departamentos da cadeia produtiva do cinema. Esta academia formou boa parte dos cineastas atualmente em atividade no cinema nacional, e nela eu conheci Maurício Clauzet, um dos alunos da turma que lecionei por um semestre.

Maurício, ainda estudante de cinema e também montanhista profissional, já fazia seus experimentos em vídeo, filmando suas incursões pelas montanhas com grupos de escalada. Um de seus trabalhos registrados em formato de documentário foi o filme *Pedindo por Clemenzo* (CLAUZET, 2006)⁴³, no qual um grupo explora a montanha Clemenzo, na Patagônia argentina. O filme tem imagens belíssimas e narra o dia a dia da excursão exploratória, com depoimentos dos integrantes do grupo, externando as dificuldades, mas também a alegria e empolgação frente aos desafios e maravilhas surgidas em todo o percurso. Em determinado trecho do filme, a montanha principal e a mais desafiadora, é encontrada. Ali começa uma árdua batalha para os montanhistas, onde a superação de seus limites começa a ser testada.

Para este trecho do filme (09min40), Maurício buscava uma trilha musical empolgante, vibrante e ao mesmo tempo misteriosa, que pudesse auxiliar a construir aquela narrativa fílmica. Como havíamos tido contato nas salas de aula da AICC, onde em algum momento das aulas eu devo ter comentado sobre meu trabalho com música eletrônica, a aproximação e diálogo entre os dois empolgados cineastas, professor e aluno, se deu de forma inevitável. Maurício me pediu algumas amostras do meu trabalho com música para incluir na trilha sonora do filme sobre Clemenzo, a montanha.

Depois de assistir ao filme enviado por ele, de imediato sugeri uma das primeiras faixas produzidas pelo *Bamboo Kumbá*, a música *Sete* (KUMBÁ, 2005). Nesta música havíamos criado uma sequência rítmica bastante enérgica, com batidas de hip-hop, um baixo com efeito distorcido que se repetia de forma quase que hipnotizante, onde se alternavam fraseados percussivos e de sintetizadores, que criavam movimentações muito dançantes e empolgantes em toda a música. Em determinado ponto, numa espécie de refrão, o arranjo se abrandava, a bateria cessava e se punha em destaque o sample retirado da música *Love You To*, escrita por George Harrison da banda *The Beatles*. No trecho inicial da referida música dos britânicos há um solo de cítara, que recortamos e manipulamos para que fosse tocada ao contrário, ou seja, de trás para frente, o que criou uma sonoridade meio fantasmagórica e misteriosa.

A música *Sete* continha todos os elementos buscados por Clauzet para compor a narrativa do filme e foi prontamente aceita como proposta. Ao retornar-me sobre as impressões que teve com a sugestão musical, Clauzet me fez uma simples solicitação: “não altere nada!”. A música em todo o seu arranjo contemplava exatamente o tempo e

⁴³ Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=D6KVrI8dcKc&t=584s>

os climas sonoro-musicais que ele desejava para o filme, tendo inclusive usado o arranjo da música na íntegra, como guia para orientar e direcionar a montagem daquelas cenas e como música definitiva para o referido trecho do filme.

Este episódio foi um marco na minha trajetória como músico, cineasta e editor de som, que já vinha se aprofundando e estudando o uso da música no contexto audiovisual há alguns anos, desde a graduação, e também nos cursos na Oficina de Música de Curitiba. Mesmo aquela música não tendo sido composta originalmente para o filme, ela já trazia os traços evidentes de um rico atravessamento possível entre a música experimental explorada pelo *Bamboo Kumbá* e o vasto universo da música para filmes. Fator que pude experimentar em diversos momentos, posteriormente, nos anos que seguimos desenvolvendo aquele projeto.

No próximo subcapítulo, abordo um pouco mais a fundo traços muito característicos de uma possível metodologia que acabou sendo desenvolvida neste projeto, na medida em que foram sendo experimentadas essas novas tecnologias e formas de trabalho em composição musical. Portanto, vou aqui me ater aos momentos iniciais dentro de praticamente 10 anos de ensaios e encontros entre Marcos e eu, em que fomos desenvolvendo gradualmente uma espécie de *modus operandi*, buscando a consolidação deste projeto musical e gerando importantes ferramentas composicionais, às quais adaptei e empreguei na composição de música para filmes.

Na exposição do meu percurso de formação, como já falado, sempre trabalhei como criador musical e baterista, em paralelo à carreira como técnico cinematográfico e produtor de áudio. Assim como eu, Marcos também atuava em outra área profissional além da música, era servidor público na área de tecnologia. A carreira musical ou o trabalho de um músico se estende muito além das suas apresentações ao vivo, desde incontáveis horas de estudo até as rotinas de ensaios, gravações e preparação da sua música, seja de materiais gravados ou apresentações em shows, o que demanda um grande empenho do artista em termos de disponibilidade de tempo.

A dedicação exclusiva à música era financeiramente inviável para ambos, desde o início, pois precisávamos dividir o tempo entre várias atividades ou atuações em campos diversos, profissionais e artísticos, o que inevitavelmente tornou esse processo um tanto quanto extenso e cauteloso. Isso nos possibilitou, naturalmente, o tempo necessário para desenvolvermos nossas habilidades tanto musicais quanto tecnológicas, dado o surgimento de ferramentas e atualizações dos softwares utilizados.

A cada nova temporada atualizávamos as versões dos *softwares* e *plugins*, mas também experimentávamos novos conceitos que iam se solidificando em meio àquele caos aparentemente reconduzível; já que nós, desde o início do projeto, propusemos como premissa principal o não atrelamento às regras e normas dos processos de composição de música extra-fílmica.

Entre 2013 e 2014, pude utilizar algumas técnicas e elementos descobertos na produção de música eletrônica em duas séries de TV nas quais eu assinei o Design de Som e a Música Original. Tratam-se das séries *A Lenda das Encantadas* (CARMINATTI, 2013) e *Mistérios do Lagamar* (2014), produzidas para a RPC, afiliada da Rede Globo no Paraná. Desta vez, o uso de recursos como a não formatação da música dentro de padrões convencionais (como estrofe – refrão – estrofe, por exemplo), bem como a manipulação sonora através de sintetizadores e *softwares* de música, possibilitaram um amplo arcabouço para a construção das referidas trilhas, tanto dos climas ambientais quanto dos temas que se destacavam, por vezes, como protagonistas nas duas séries.

Em *A Lenda das Encantadas*⁴⁴, um quarteto de amigos resolve passar um divertido final de semana na Ilha do Mel, no litoral do Paraná, viagem que se tornou cheia de mistérios e fez vir à tona uma releitura da famosa lenda das Encantadas, sobre sereias que encantam e hipnotizam os pescadores, levando-os para o fundo do mar. A música para o seriado foi composta e dividida em quatro temas.

A faixa *As Encantadas*⁴⁵, uma melodia bastante simples ao som de teclado sintetizado na região médio-aguda do espectro sonoro, cria uma espécie de ostinato que vai gradualmente conversando com outro som mais grave, formando pequenas células rítmicas que também se repetem (fig. 24). O som agudo e reverberante sugere uma leveza, como se pairasse no ar algo a ser descoberto, um mistério. Junto disso, o ritmo que o acompanha na região grave é gerado por outro instrumento virtual (MIDI) percussivo, uma marimba.

⁴⁴ O filme pode ser visto na íntegra em <https://vimeo.com/20989184>.

⁴⁵ A música do filme pode ser ouvida em https://soundcloud.com/rodrigo-janiszewski/as-encantadas?in=rodrigo-janiszewski/sets/ost_a-lenda-das-encantadas&si=29d75d3874f14cecbfb81c0c3b4bbeaf&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Figura 24- imagem de tela da sessão de trabalho da música As Encantadas, feita no software Ableton



Fonte: Acervo do autor

A marimba, que é um instrumento percussivo, foi tocada somente no primeiro e segundo tempo do compasso⁴⁶ (no caso um compasso 4/4). E por meio de um recurso do próprio *software*, chamado *Arpeggiator*, foram geradas as células rítmicas que completam o ostinato no arranjo. Era como se cada nota executada na marimba gerasse uma sequência de outras notas, formando um arpejo a partir daquela nota tocada e completando o acorde⁴⁷ correspondente a ela. Nessa e nas outras faixas que compõem a trilha da série, algumas aleatoriedades surgiram. Os próprios instrumentos MIDI, por meio de seus parâmetros e/ou com o auxílio de *plugins*, passaram a sugerir (ou mesmo gerar) desenhos rítmicos ou melódicos que foram utilizados como base para a composição.

Neste ponto destaco o conceito de “acaso” na música, bastante explorado pelo compositor John Cage, principalmente em sua segunda fase de produção (após 1950), na qual passou a utilizar muito dos conceitos do acaso e da indeterminação (PRITCHETT, 1995). Segundo Pritchett (1995, pp. 107-108):

⁴⁶ Compasso musical é uma divisão da música em intervalos de tempo iguais, com o objetivo de organizar a estrutura temporal.

⁴⁷ Acorde é um grupo de notas tocadas simultaneamente, com predominância do intervalo de terça entre elas, criando um soar harmônico. Isso vale para qualquer tipo de instrumento. Podemos dizer que os acordes geralmente são usados para criar harmonias e as notas para formar as melodias.

Na literatura sobre este assunto, os termos ‘acaso’, ‘indeterminação’ e ‘aleatório’ foram todos utilizados para descrever a utilização de procedimentos composicionais ao acaso, variações da execução, ou ambos. (...) Na terminologia de Cage ‘acaso’ se refere ao uso de algum tipo de procedimento ao acaso no ato da composição. (...) ‘Indeterminação’, por outro lado, se refere à habilidade de uma peça em ser executada de maneiras substancialmente diferentes – ou seja, a obra existe de tal forma que é dada ao intérprete uma variedade de maneiras de executá-la.

Este conceito de indeterminação explorado por Cage pode ser observado de forma latente no trabalho do *Bamboo Kumbá*. Este projeto musical, desde sua concepção, propôs uma total liberdade de criação, desapegada de normas e conceitos comumente empregados na composição musical tradicional. O fato de termos, em nossas sessões de trabalho, todos os instrumentos e samples (fig. 25), bem como os plugins e recursos do software, disponíveis e acessíveis para serem manipulados a qualquer momento, nos proporcionou um ambiente amplamente vasto de possibilidades na construção das músicas. E essa liberdade nos remete a tais indeterminações, ou variações a cada execução, que são praticamente inevitáveis.

Figura 25- imagens da sessão de trabalho no Ableton Live, projeto Bamboo Kumbá em 2019





Fonte: Acervo do autor

Em outro tema da música original composta para a série *A Lenda das Encantadas*, intitulada *Canto da Sereia*⁴⁸, também foi utilizado este recurso do acaso, ou aleatoriedade, na parte rítmica. Observe (fig. 26) que este tema é desenvolvido por uma sequência harmônica bastante simples, acompanhada de uma linha vocal. Uma curiosidade sobre a parte vocal é que ela foi gravada no próprio set de filmagem, dentro d'água, na beira da praia, e cantada pela atriz Isabela Lemos, uma das protagonistas do filme.

O diretor fez esta exigência para buscar uma sonoridade mais natural e propositalmente aproveitar os ruídos das ondas do mar para compor a vocalização. Embora este procedimento não seja o mais adequado para tal captação sonora – visto que esta ambientação poderia ser acrescida na pós-produção de som do filme –, incumbido do papel de compositor e designer de som, acabei por concordar com a ideia do diretor, me predispondo a tal experimentação.

⁴⁸ A música pode ser ouvida em https://soundcloud.com/rodrigo-janiszewski/canto-da-sereia?in=rodrigo-janiszewski/sets/ost_a-lenda-das-encantadas&si=46ba3439c78844cdb510e559d0bd5dc3&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Figura 26- Imagem de tela da sessão de trabalho da música O Canto da Sereia, feita no software Ableton Live



Fonte: Acervo do autor

O instrumento harmônico utilizado, de nome “Andromeda Space Pad”, é nativo do próprio *software* Ableton Live, e possui uma sonoridade que simula uma espécie de coral, com bastante reverberação, trazendo em si uma sonoridade angelical e misteriosa. Trata-se, pois, de um instrumento virtual em que as notas são postas numa sequência melódica. Contudo, a combinação com outros *plugins* do programa de criação musical faz com que ele produza sequências rítmicas aleatoriamente, conforme cada nota é executada e de acordo com a intensidade tocada. Isso possibilita inúmeras combinações rítmicas que foram aproveitadas na construção da música.

Na música *Lendas*⁴⁹, uma característica semelhante se destaca na parte rítmica. O tema é constituído por dois instrumentos, basicamente melódicos e, novamente, por uma simples melodia (fig. 27). O primeiro instrumento, de nome “Bells and Formants”, cria a sequência melódica, enquanto o outro, de nome “Enchanted Sounds”, produz notas muito pontuais, com uma sonoridade que também sugere algo misterioso, quase

⁴⁹ A música pode ser ouvida em https://soundcloud.com/rodrigo-janiszewski/lendas?in=rodrigo-janiszewski/sets/ost_a-lenda-das-encantadas&si=3b3db06be8c14fbea757ab49c58bba01&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

de tonalidade neutra. No entanto, neste instrumento foi acrescentado um plugin de *delay*⁵⁰, chamado “Ping Pong Delay”, que gerou repetições em sequência, com reproduções alternadas entre o lado direito e o esquerdo da panorâmica estereofônica, o que serviu de base rítmica para o arranjo.

Figura 27- imagem de tela da sessão de trabalho da música Lendas, feita no software Ableton Live



Fonte: Acervo do autor

Na sequência são abordados alguns aspectos que caracterizam a música original composta para a série *Mistérios do Lagamar*. Nela, o uso de recursos eletrônicos também foi empregado. No entanto, o que se destaca é uma busca maior por uma significação narrativa para a música e sua função psicológica dentro do contexto fílmico. Não obstante, a música de *A Lenda das Encantadas* também procura essa significação. Em *Mistérios do Lagamar*, por exemplo, essa busca se torna mais apurada, servindo como uma transição no percurso (mesmo que sutil) dentro do processo criativo, quer seja o foco principal desta pesquisa.

Bamboo Kumbá é um projeto que está inativo temporariamente, mas muito em breve será retomado. Sempre encaramos ele como uma espécie de “projeto de longo prazo”, pois se tratava mais de algo experimental que qualquer outra coisa. E nesta

⁵⁰ Espécie de efeito que reproduz o som com um certo atraso, de acordo com os parâmetros escolhidos, gerando repetições sequenciais ao som que ele for aplicado.

trajetória ao longo de mais de 10 anos, o projeto iniciado em 2005 teve suas atividades paralisadas na pandemia de COVID19. Estes experimentos abriram descobertas que gradualmente foram incorporadas às minhas composições para filmes, de forma que passei a utilizar as técnicas e processos de trabalho desenvolvidos nele, agora aplicando à música criada originalmente para filmes.

3.2 APROFUNDANDO A EXPERIÊNCIA COM A SÉRIE *MISTÉRIOS DO LAGAMAR* (2014)

Em 2014, na música original para a série *Mistérios do Lagamar*⁵¹, também houve o emprego de instrumentos virtuais. No entanto, diferentemente da série *A Lenda das Encantadas*, o uso nessa segunda foi menos evidente. Desta vez, o emprego de instrumentos MIDI se deu basicamente para simular o som das cordas de uma orquestra, além de alguns ruídos sintetizados. De modo geral, nesta composição, instrumentos elétricos e acústicos, como guitarra, contrabaixo e percussão, foram mais utilizados.

Em *Mistérios do Lagamar*, um grupo de amigos sai de férias para as ilhas do litoral paranaense e se deparam com uma inesperada situação envolvendo tráfico de plantas, animais e misticismo. Uma aventura cheia de mistério e magia, onde o enredo explora as belezas da região, a cultura local, seus moradores e também suas crenças. Os personagens são jovens com personalidades heterogêneas. Uns mais comedidos e cautelosos, outros mais calados e misteriosos e um deles bastante brincalhão. Algumas cenas cotidianas de menor relevância logo dão lugar ao início de uma trama de muito mistério e suspense.

Dada a experiência da série anterior, neste novo trabalho procurei explorar com mais afinco os aspectos psicológicos do filme. O tema principal⁵², que leva o nome da série, inicia com um ostinato rítmico em 12/8 (fig. 28), tocado com chocalhos feitos de sementes. A divisão rítmica do compasso composto⁵³, bem como este tipo de chocalho, são muito característicos nas músicas e rituais dos indígenas brasileiros. É um tipo de

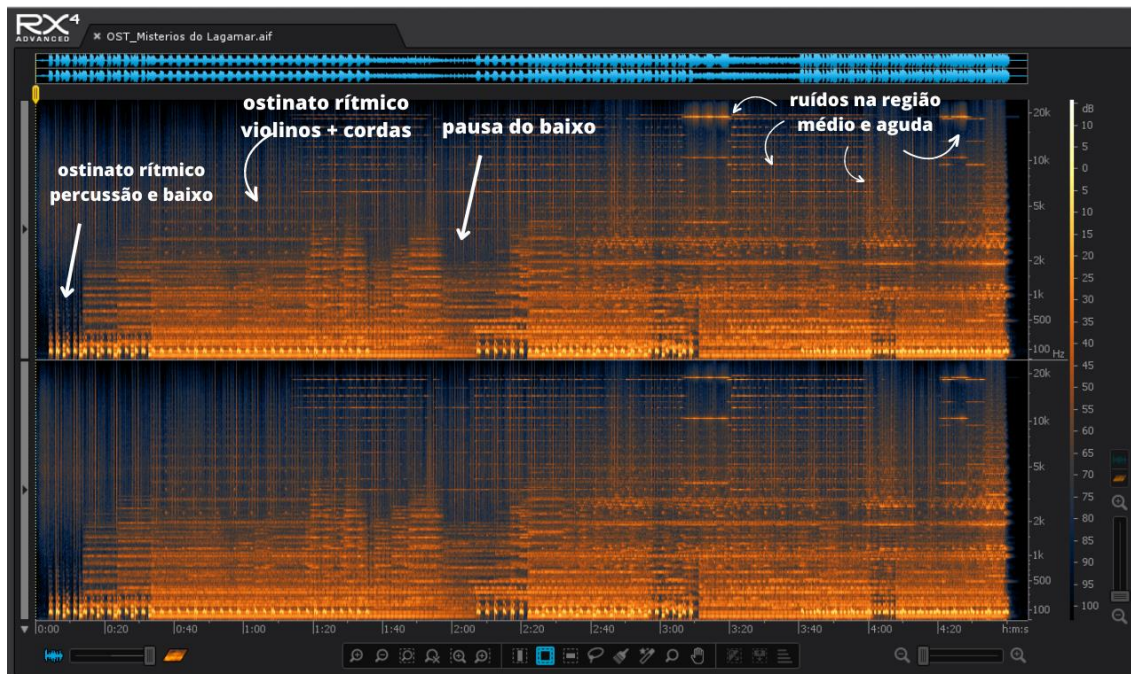
⁵¹ A série pode ser assistida na íntegra, em formato telefilme, em <https://www.youtube.com/watch?v=z2ISxk3NyPc&t=10s>

⁵² A música pode ser ouvida em https://soundcloud.com/rodrigo-janiszewski/misterios-do-lagamar?in=rodrigo-janiszewski/sets/ost-mist-rios-do-lagamar&si=2b91fb3bcb2346c2847213ed44f31a88&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

⁵³ Chamam de compassos compostos aqueles compassos que têm divisão ternária, isto é, a unidade de tempo é preenchida por três notas. As frações que representam os compassos compostos têm como numerador: 6, 9 e 12. O numerador indica a quantidade de terços que entram em cada compasso.

meio da música, no descanso citado um pouco antes, mas que logo dá espaço para o retorno da tensão inicial.

Figura 29- análise espectral da música Mistérios do Lagamar



Fonte: Acervo do autor

A faixa *Oni Ketu*⁵⁶, que foi utilizada na série em momentos de perseguições na mata e também nas cenas em que aparece o personagem Iroko – espécie de entidade mística das matas, que auxilia no combate aos contrabandistas – traz uma sequência rítmica de atabaques bastante tribal, executada pelo músico Gustavo Proença, e completada com chocalhos e um instrumento muito próprio da cultura indígena chamado *pau de chuva*⁵⁷, enfatizando a força e os poderes sobrenaturais da floresta.

Para criar uma ambiência etérea, sugerindo o “sobrenatural”, foi utilizado o conjunto de três sons também sintetizados, nativos do próprio *software* de criação musical, com timbres simulando um coral com característica fantasmagórica. Nesta faixa, novamente percebemos uma linearidade monotemática, exclusivamente

⁵⁶ A música pode ser ouvida em https://soundcloud.com/rodrigo-janiszewski/oni-ketu?in=rodrigo-janiszewski/sets/ost-mist-rios-do-lagamar&si=798e40739e724368983f232e9e248b39&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

⁵⁷ O pau de chuva é um instrumento idiofônico, isso significa que ele produz o próprio som. É composto por um material longo e oco, como a madeira, com pregos ou palitos fixados no seu interior. Por dentro há sementes que, ao movimentarem-se, criam ruídos semelhantes ao som da chuva.

percussiva, apesar da harmonia flutuante gerada pelos sintetizadores, denotando claramente a ausência de uma forma musical específica.

Para as cenas dos traficantes de plantas e animais, o diretor Carminatti me sugeriu como referência os clássicos *westerns* norte-americanos, usando o termo “bandoleiros” para caracterizar os bandidos. Para este tema, chamado *Olaria*⁵⁸, as cenas em questão se passavam em uma velha olaria abandonada no meio da mata. Foi utilizada a mesma base do tema principal. Porém, foi acrescentado o som de guitarra elétrica, instrumento amplamente usado nos clássicos filmes hollywoodianos de cowboy. Neste tema, novamente os recursos de *plugins* foram bastante úteis, com uma combinação de efeitos através do *plugin* GTR⁵⁹ (fig. 30), onde se destaca o *chorus*⁶⁰.

Finalmente, para concluir nossa investigação a respeito da música em *Mistérios do Lagamar*, o destaque fica para o tema *Chamarrita Para Iroko*⁶¹, onde há novamente um reaproveitamento temático, que poderíamos chamar de variação de um mesmo tema. Nesta música, uma das que encerra o último episódio da série foi acrescentada à sessão de atabaques do tema Oni Ketu, o som da rabeca⁶², instrumento símbolo da cultura caiçara, muito utilizado no Fandango⁶³.

⁵⁸ A música pode ser ouvida em https://soundcloud.com/rodrigo-janiszewski/olaria?in=rodrigo-janiszewski/sets/ost-mist-rios-do-lagamar&si=d7e3db29f0374630a61724724761cc1b&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

⁵⁹ O *plugin* GTR (Guitar Tool Rack) da Waves Plugins emula uma ampla variedade de amplificadores, gabinetes, pedais e efeitos clássicos usados na guitarra elétrica e oferece uma coleção abrangente de amplificadores modelados, que abrangem desde amplificadores vintage clássicos até modelos modernos, e permitem que se adicione vida e expressão à música.

⁶⁰ O *chorus* é um efeito utilizado em instrumentos musicais com a finalidade de produzir a sensação de aumento na quantidade de fontes sonoras, frequentemente chamado de dobra. É muito utilizado para dar a sensação estereofônica a sons originalmente monofônicos.

⁶¹ A música pode ser ouvida em https://soundcloud.com/rodrigo-janiszewski/chamarrita-para-iroko?in=rodrigo-janiszewski/sets/ost-mist-rios-do-lagamar&si=298f90c6f1e14b5391158681b2b1b3b7&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

⁶² A rabeca é um instrumento de arco, precursor do violino, crê-se que seja de origem árabe, tendo-se notícias de sua utilização desde a Idade Média.

⁶³ O Fandango é o conjunto de várias danças de natureza popular, conhecidas como ‘marcas’. Embora já tenha sido executado nas celebrações sediadas em palácios, hoje ele está integrado ao folclore brasileiro, principalmente o do sul do país, e seus movimentos e gestos causam profundo impacto nos que testemunham esta coreografia.

Figura 30- Imagem da interface do plugin GTR, da Waves Plugins



Fonte: Acervo do autor

Ao perceber um fanfangueiro que tocava rabeça, em um momento de descontração num dos intervalos de gravação, me atentei à alegre melodia produzida pelo instrumento caíçara. Tão logo solicitei ao executante que a repetisse algumas vezes para que eu pudesse captar aquele som e possivelmente utilizar na trilha do filme. Aqui novamente podemos apontar a característica da aleatoriedade na música, da qual já mencionei anteriormente.

Em meados de 2016, durante o processo de criação de uma das músicas do *Bamboo Kumbá*, ao experimentar algumas melodias no teclado usando um timbre de sintetizador com um efeito de considerável reverberação, um improviso surgido no meio de um ensaio se tornou marcante. Não sendo exatamente um tecladista, portanto, não possuindo destreza para executar as peças sempre que desejado, toda vez que eu executava uma passagem interessante para ser utilizada na música em questão, ou mesmo para utilizá-la em futuras composições, já selecionava e criava um novo *loop*. Nomeava aquele trecho sampleado, de modo a facilitar a visualização posterior em futuras empreitadas ou experimentos.

A *timeline* de trabalho era organizada de modo a facilitar o acesso rápido a qualquer música dentro de um repertório que seria apresentado ao vivo, por exemplo. Esse tipo de aplicação, de aproveitar experimentos e gerar deles novos fragmentos possíveis de serem utilizados livremente em qualquer parte de qualquer música, tornava o ambiente de trabalho profundamente rico em possibilidades. Gerando, assim, uma

sensação ambígua, de um certo caos dentro de um aparato com muitas possibilidades de organização.

Tais fragmentos eram organizados, renomeados, reeditados, processados, rearranjados e manipulados de inúmeras formas no decorrer dos anos. E isso gerava uma espécie de caixa de ferramentas contendo “documentos de processos” (SALLES, 2006). Nesta caixa encontravam-se os elementos musicais que passariam a compor uma espécie de banco de ideias. Uma imensa orquestra de proposições sonoro-musicais começou a se formar e a se tornar disponível naquele momento.

Salles (2006), em seus estudos sobre os processos criativos em artes, ressalta que a obra de arte pode ser analisada e observada através de seus documentos de processos. A arte é construída ao longo deste processo. Para ela, por meio das reflexões que tais documentos possibilitam, uma outra maneira de se aproximar da arte surge a partir da análise de seu movimento construtivo. Em suas palavras:

Trata-se de uma discussão das obras como objetos móveis e inacabados, que difere significativamente dos estudos sobre os fenômenos comunicativos, em suas diversas manifestações, que discutem produtos considerados finalizados ou acabados. Uma abordagem cultural em diálogo com interrogações contemporâneas (BIASI, 1993), que encontra eco nas ciências que discutem verdades inseridas em seus processos de busca e, portanto, não absolutas e finais (SALLES, 2006, p. 5).

Dentro desta lógica, o processo de composição de música para filmes – sendo ela [a música] construtiva do conteúdo formal da obra cinematográfica (estando atrelada ao contexto fílmico para criar uma narrativa) – estaria em consonância com esta premissa de obra que se constrói em seu processo. Visto que a música, assim como os sons, dialoga o tempo todo com a imagem dentro de uma montagem final, devemos observar que ela, a priori, não necessariamente deve ser composta após a montagem do filme. Pelo contrário, geralmente a música se constrói desde as primeiras conversas entre diretor e compositor, já na leitura do roteiro, nas referências sugeridas. Todo esse processo é relevante e fundamental na criação da música do filme.

Como bem observa Salles (2004), a obra se dá como uma trama que, durante todo o processo criativo, aponta inúmeras interferências de toda sorte, do próprio artista e sob a influência de terceiros. E é nessa soma de fatores que se faz possível compreender a obra de arte num âmbito mais amplo:

Não se pode limitar o conceito de processo com tendência, nesse contexto de uma obra específica, a um grande insight inicial. Se assim fosse visto, o processo de criação seria um percurso quase mecânico de concretização de uma grande ideia que surge no começo do processo. No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam (SALLES, 2004, pp. 36).

Nesse sentido, podemos afirmar que a música para filmes parte de um princípio altamente criativo em todo seu processo. Desde os primeiros *insights* e inspirações, passando pelos experimentos e incursões criativas durante sua construção. Depois se adapta à montagem do filme, sofrendo alterações e mesmo supressões quando necessário na edição da música e na mixagem final. Enfim, a composição de música para filmes habita este lugar de construção e reconstrução durante todo seu percurso.

Além do aspecto mutante gerado pela técnica do improviso, a busca por uma abordagem catártica – por vezes caótica – dos conceitos e conhecimentos que adquiri ao longo da minha trajetória como músico, sempre foram uma premissa em meu trabalho. Sempre busquei experimentar ao máximo as possibilidades ao fazer música e, mesmo estando atrelado a algum gênero musical, nas bandas e projetos em que participei sempre houve naturalmente uma busca pela experimentação.

No meu processo de composição de música para filmes não foi diferente. Considero, na verdade, que este fator experimental e às vezes desordenado de se ensejar uma proposta musical, quando aplicada na construção de uma narrativa fílmica, se torna ainda mais possível. Porque o caos se dará em meio a um contexto extra-musical, e neste diálogo entre sons e imagens, uma nova materialidade se dará: a construção da obra cinematográfica.

3.3 A MÚSICA ORIGINAL EM *SENHORA DAS IMAGENS* (2022)

Nesta altura, abordarei o meu processo de criação na composição da música original para o documentário *Senhora das Imagens* (CARMINATTI, 2022)⁶⁴, desde a concepção da proposta inicial até a produção final. Aqui são exploradas as técnicas utilizadas para transmitir a mensagem desejada e as escolhas musicais sugeridas pelo diretor do filme para complementar a narrativa fílmica do documentário. Também são destaque os desafios enfrentados durante o processo de criação e meu próprio relato de

⁶⁴ O filme pode ser assistido na íntegra em <https://www.youtube.com/watch?v=Qg9gNUaGXt8>

como foram superados. Essa proposta caminha aliada à finalidade de oportunizar uma reflexão sobre a função da música na construção da narrativa fílmica, considerando que ela se caracteriza pelo aspecto de não estar subjugada à uma forma musical específica, pela própria natureza de construção temática que a ela é solicitada pelo discurso fílmico.

Toda a composição musical que se propõe originalmente concebida para um filme, invariavelmente estará atrelada ao contexto em que a música foi criada, incluindo as informações fornecidas pelo diretor do filme e a pesquisa musical que se inicia. É importante destacar que a música cinematográfica não existe em um vácuo, e sua criação é influenciada pelo ambiente cultural e histórico em que ela é produzida. Para evidenciar isso, procuro expor e revisitar os caminhos e as condições que possibilitaram a formação de uma poética. Ao longo deste subcapítulo compartilho as etapas do processo criativo, desde a composição das primeiras melodias e texturas rítmicas até a escolha dos instrumentos e da mixagem final.

A criação de uma música original para um documentário, tratando de cinema narrativo, é um processo complexo que envolve muitos aspectos, incluindo a consideração cuidadosa das emoções que a música deve transmitir, a coesão entre a música e as imagens do filme e, nesse sentido, a sua narrativa. A importância da colaboração e das considerações por parte dos envolvidos na criação da obra durante o processo musical é fundamental para um bom andamento do trabalho do compositor.

O trabalho em equipe é essencial para criar uma música que atenda às necessidades do filme e que transmita a mensagem desejada. Sem tal colaboração, podemos dizer que o trabalho se torna praticamente inviável ou, no mínimo, prejudicado. Como tenho dito, a música original para filmes habita esse ambiente colaborativo intrinsecamente ligado ao contexto imagético no qual se insere e, indubitavelmente, depende da simbiose para que se torne possível.

No documentário de longa-metragem *Senhora das Imagens*, procurei explorar minhas habilidades composicionais considerando as questões de timbre. Toda a atmosfera musical que compõe a trilha sonora do filme nos remete a uma instrumentação acústica, porém, foram utilizados primordialmente elementos pré-processados ou pré-gravados, além de *samples*, colagens, edição da música e *loops*.

Busquei, desde os primeiros esboços para a composição, uma sutileza e sobriedade no arranjo e na construção temática. Tanto na escolha dos timbres como percussão, flautas e instrumentos de corda, bastante naturalistas e tocados suavemente,

quanto nas técnicas de edição, com *fade ins* e *fade outs* comedidos, por exemplo, sempre utilizadas com parcimônia, evitando cortes ou transições abruptas.

O filme todo se passa em um ambiente tranquilo e bucólico. A voz da protagonista é contida, calma e doce. Na maioria das vezes o enredo se constrói dentro de uma narrativa de contemplação e reflexão. Além disso, a existência de vários momentos sem falas possibilitou a inserção de consistentes passagens musicais, ou sonoro-musicais, que não duelam com nenhum diálogo, o que enriqueceu muito o design sonoro da obra. A seguir, refletiremos sobre alguns traços conceituais aplicados na composição desta música original.

O documentário do catarinense Carminatti narra a história de Ângela Maria, uma empreendedora na área da educação no litoral paranaense, que tem o hábito de restaurar imagens de santos, viajando semanalmente pelos lugares mais remotos do litoral. O percurso de Ângela é documentado, desde sua saída de Paranaguá até diversas ilhas, visitando as comunidades, se integrando ao universo particular de cada grupo encontrado, à vida cotidiana dos pescadores e das famílias caiçaras, além de expor toda a biodiversidade exuberante presente na região.

Procurando estabelecer uma livre associação com os modos de representação dos documentários propostos por Bill Nichols (2001), a estética do filme *Senhora das Imagens*, em primeira análise, se aproxima de pelo menos três desses modos: *observativo*, *participativo* e *performático*. Pela montagem e construção da narrativa, abriu-se um espaço profícuo para um pensamento menos linear na música do filme, no sentido de proporcionar experimentos mais ousados.

Como característica do *modo observativo* de Nichols, o filme de Carminatti explora o que o autor chama de “entrevista mascarada”, quando “o cineasta trabalha de maneira mais participativa com seus temas, no intuito de estabelecer o tema geral de uma cena, e, em seguida, filma-a de modo observativo” (Nichols, 2001, p. 150).

Em *Senhora das Imagens* este tipo de condução é o que norteia todo o processo de filmagem. Penso que isso se dá como uma forma de otimizar o tempo dos depoimentos em função de um melhor aproveitamento da diária de gravação para coleta de outras imagens e situações que contribuam para uma montagem menos maçante, valorizando aspectos outros que não somente os depoimentos, buscando com isso uma abordagem mais artística que jornalística, por assim dizer. No entanto, para além do aspecto prático de otimização, a técnica de “mascarar” a condução, representando uma

observação (no sentido proposto por Nichols), fica como uma marca estética no filme, resultado de decisões tomadas durante o processo criativo.

Em contraste à representação da observação, o documentário parece ter ainda mais características do que Nichols aponta como *modo participativo*, onde o que vemos é o mundo histórico representado com a participação ativa do cineasta (NICHOLS, 2001, p. 154). Neste modo, o autor identifica o cineasta como um ator social dentro do contexto, ou seja, ele quase entra em cena, servindo de “mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador” (p. 155).

Nesse sentido, a interação do diretor durante as tomadas é comumente percebida em *Senhora das Imagens*. Ele conduz os trajetos, direciona alguns relatos e retoma enquadramentos, por vezes para valorizar a fotografia ou para possibilitar uma melhor condição para a captação sonora. Outras vezes para retomar uma situação inusitada que passou despercebida pelo cinegrafista, mas que pode contribuir para a narrativa. O cineasta, em muitas ocasiões, dialogava comigo reiterando que a estética buscada por ele seria a de um documentário com “toques” de ficção, sempre pensando na montagem final, na música e na trilha sonora, de um modo geral.

No documentário participativo, o que se constrói é uma realidade que só pode ser obtida através da câmera ou do cineasta, com sua participação ativa no processo, criando um diálogo entre o cineasta e os protagonistas. Uma forma de engajamento localizado que traz ao filme uma ampla gama de possibilidades e narrativas, e que podem abordar dos assuntos mais pessoais aos mais históricos (NICHOLS, 2001, p. 162):

Esse estilo de filmar é o que Rouch e Morin denominaram de *cinéma vérité*, ao traduzir para o francês o título que Dziga Vertov deu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: *kinopravda*. Como “cinema-verdade”, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro. (NICHOLS, 2001, p. 155)

O terceiro modo identificado no documentário consiste no *performático*. Aqui as dimensões subjetivas e afetivas são enfatizadas. Como forma de licença poética, o cineasta explora uma combinação entre o real e o imaginário, usando narrativas menos convencionais. Neste tipo de documentário somos envolvidos menos pelos imperativos

retóricos e levados ao envolvimento com o fato histórico de maneira mais indireta, por meio de uma carga afetiva aplicada pelo cineasta (NICHOLS, 2001).

Em uma cena, o diretor constrói uma situação em que uma menina leva uma boneca quebrada à Ângela, para que seja consertada. Tudo ocorre a partir de um imprevisto, quando a menina surge no set de filmagem e o diretor empresta a ideia da boneca quebrada da menina para criar uma narrativa. Através de um depoimento em que a protagonista fala sobre restauração e reconstrução, o cineasta transporta sua própria visão sobre a vida. Aliado à retórica de Ângela sobre a restauração dos santos, ele constitui uma ligação daquilo com a restauração da vida, através dos nossos atos de bondade.

Como os primeiros documentários, antes que o modo observativo priorizasse a filmagem direta do encontro social, o documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver (NICHOLS, 2001, p. 173).

É importante salientarmos essa livre associação dos modos de documentário identificados no referido filme, bem como a presença de mais de um modo, que é traço comum nos documentários contemporâneos, para entendermos melhor sobre a intencionalidade dos autores. Isso reforça, mais uma vez, o papel fundamental do trabalho em equipe para a construção da obra artística. Sendo o cinema, invariavelmente, um trabalho colaborativo e multidisciplinar.

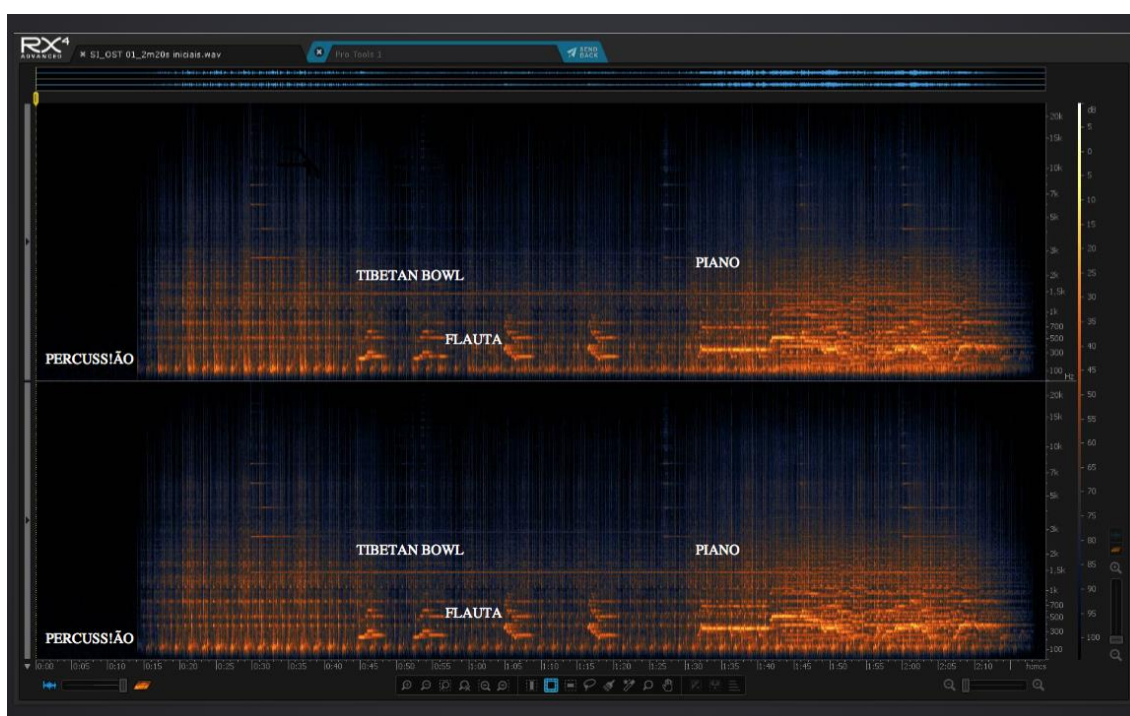
Em *Senhora das Imagens*, uma boa parte da música inicial do filme contém uma sequência percussiva. O *loop* rítmico que se repete durante quase toda a trilha inicial, com ambientações variáveis feitas na mixagem de som, acaba se tornando um ostinato. O ostinato costuma ser um elemento muito utilizado na composição de música para filmes. No caso de *Senhora das Imagens*, ele dá base e sustentação não apenas para a música inicial do filme, mas também para boa parte da trilha principal do documentário. Além desse recurso de uso cíclico e rítmico, que também caracteriza outros momentos da música do filme, no tema inicial foi incorporado um instrumento indiano, característico da música oriental, de samples pré-gravados manipulados e arranjados de acordo com o que a obra sugeria.

O ritmo da percussão, no espectrograma, aparece representado na cor amarela mais forte (fig. 31), formando marcações sequenciais que identificam o ritmo executado

(observe as linhas verticais que se formam sequencialmente, indicando o ritmo da música). Na sequência pode ser visto o movimento melódico da flauta, que passeia na região pouco acima da percussão no espectro, mais ou menos entre 200 Hz e 1000 Hz. Na região ainda mais acima do espectrograma (por volta de 1.500 Hz), é possível observar quando o tibetan bowl (sino tibetano) aparece, sinalizado na figura pela sequência de sons mais agudos.

Um dos harmônicos deste instrumento se mantém constantemente soando, representado pela faixa que percorre a linha do tempo sem cessar. No decorrer da peça, mais para o final do exemplo dado, também entra um arpejo de piano, na forma de ostinato, sinalizado na figura na parte final do arranjo, onde a cor alaranjada parece se intensificar em todo o espectrograma, até aproximadamente os 5000 Hz. Podemos observar que a música se torna mais intensa, porque vários instrumentos se entrelaçam no arranjo polifônico.

Figura 31- Espectrograma da música inicial do filme



Fonte: Acervo do autor

Note também que existem outros parâmetros que podemos utilizar como referência visual neste processo. Na região central da figura (fig. 31), quando vemos o movimento do som da flauta (aproximadamente entre 30 segundos e 1 minuto de filme), notamos que as cores do espectro se tornam mais difusas, menos intensas, o que

significa que a camada da música foi mixada num volume ou nível de intensidade menor neste trecho, provavelmente para que fosse destacada alguma outra camada de som na trilha sonora do filme. Assim como no final desta amostra, após 1m50 do filme, podemos notar um *fade out* da música, porque as cores no espectrograma começam a perder gradualmente sua intensidade, até cessarem por completo, quando o espectro começa a desaparecer e dar espaço ao fundo preto na tela, indicando a pausa na música.

No início do filme, vemos imagens do litoral mescladas com imagens da escola que Ângela administra. Ela está numa conversa ao telefone com sua filha, calmamente respondendo a um gentil convite recebido do outro lado da linha, para uma festa. A conversa é breve. Enquanto a conversa acontece, imagens do litoral se destacam e parecem nos introduzir às incursões da protagonista em sua missão. Esta abertura do filme talvez seja um ponto importante de destaque, pois aqui, não somente o tema musical principal do filme pôde ser explorado, mas também o caráter experimental, ao utilizar o som de instrumentos muito característicos da música e da cultura oriental dentro de um contexto fílmico que se passa em uma cultura consideravelmente diversa daquela.

Sobre o experimentalismo como traço forte neste processo, podem ser observados alguns elementos muito característicos da tradição musical e cultural do oriente, através do uso de percussão, flautas e sinos tibetanos, por exemplo, que atuam em contraposição – ou até contradição – com o universo imagético e santuário em que Ângela atua. Durante todo o filme ela está restaurando imagens de santos, a maioria delas icônicas da tradição católica ou da cultura ocidental.

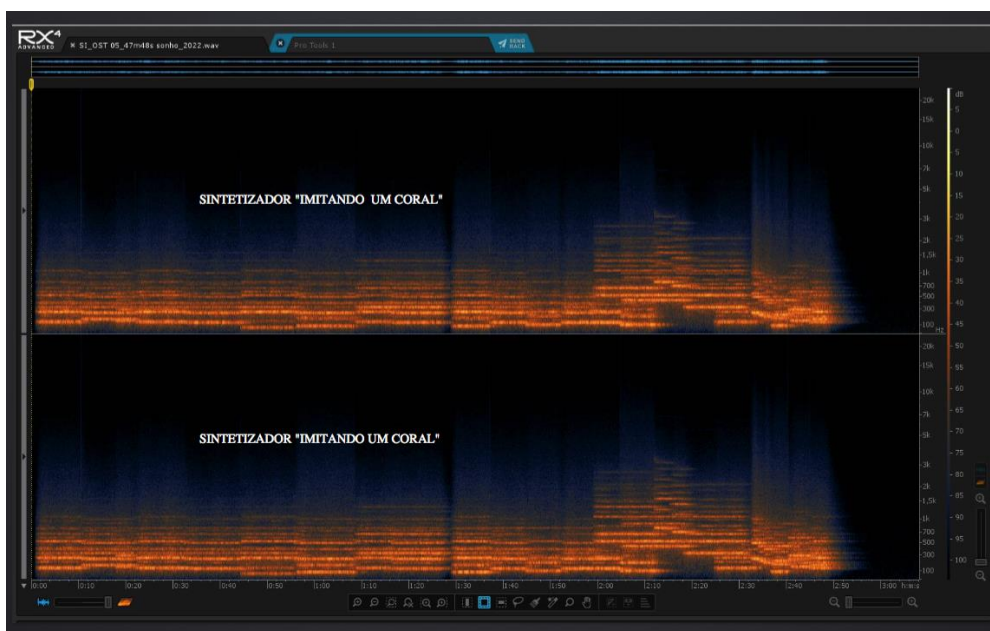
Nos filmes que trabalhei com Carminatti, tive a liberdade de explorar muitas experiências e técnicas de composição às vezes bastante peculiares, como mesclar instrumentos acústicos a instrumentos eletrônicos, ou mesmo manipular samples pré-gravados em consonância com o arranjo musical dentro do filme. Neste documentário, ao tomar esta liberdade – obviamente chancelada pelo diretor – pude explorar uma forte influência pessoal da música e cultura oriental, por gosto particular ou mesmo pela ligação a costumes e crenças desse outro lado do mundo, que sempre me fascinaram e estiveram presentes na minha vivência. Aqui, posso fazer um paralelo deste processo à outra reflexão de Ostrower, absolutamente plausível e verificada, não somente neste caso em particular, mas em praticamente todo meu trabalho como músico e compositor:

Provindo de áreas inconscientes do nosso ser, ou talvez pré-conscientes, as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjecturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. (...) As associações nos levam para o mundo da fantasia (não necessariamente a ser identificado com devaneios ou com o fantástico). Geram nosso mundo de imaginação. Geram um mundo experimental, de um pensar e agir em hipóteses - do que seria possível, se nem sempre provável. [...] O nosso mundo imaginativo será povoado por expectativas, aspirações, desejos, medos, por toda sorte de sentimentos e de 'prioridades' interiores. [...] as prioridades interiores influem em nosso fazer e naquilo que 'queremos' criar. (OSTROWER, 1987, p. 10).

Tantos *insights* e alternativas surgem deste raciocínio e podem nos levar a uma espécie de caos inevitável. O que motiva, consciente ou inconscientemente, e assegura uma possível condição de transcodificar o mundo imagético em um mundo também sonoro-musical. Isso está diretamente relacionado à possibilidade de uma suposta ordem dentro do caos, onde o experimentalismo e a utilização de uma bagagem histórica, sensorial e cultural como ferramenta de criação se torna absolutamente indispensável.

Analisando o aspecto simbiótico citado anteriormente, podemos entender que a música para filmes, no processo criativo que aqui se desenha, pode ser efetivamente posto, aproximadamente em 47 minutos do filme (fig. 32). Neste trecho, Ângela, em tom bastante poético, relata a sua experiência com os sonhos, em que vivencia suas missões e empreitadas pelos vilarejos por onde percorre com sua maleta, entre visitas e conversas. Aqui a música surge por meio de um arranjo vocalizado, com uso de sintetizadores, fazendo emergir uma sonoridade que poderia se aproximar de um coral com vozes se harmonizando.

Figura 32- Espectrograma da música em 47 minutos aproximadamente



Fonte: Acervo do autor

Neste momento, a música é posta de forma a criar uma camada solene, quase que translúcida. Nada do temático no arranjo é explicitamente colocado, de modo que a música transcorre apenas sugerindo uma possível reflexão, enquanto a *voz off* de Ângela discorre seu discurso. Neste ponto é importante observar o que aponta Jean-Claude Bernardet (2003, n.p):

[...] o não-ver, o evocar, o sugerir, o aludir podem ser mais expressivos que o visto, o representado. A evocação fornece elementos ao espectador e, por não concluir a representação, o deixa trabalhar e estimula sua imaginação. A evocação abre um além do mostrado que, justamente por estar indefinido, pode proporcionar indagações e emoções mais intensas que a representação completa.

Durante as inserções de música neste documentário, busquei uma espécie de complemento às imagens, uma forma de ancorar o discurso fílmico através da utilização de algumas sugestões rítmicas, melódicas ou harmônicas, visando sempre contextualizar e ambientar o espectador ao universo em que se passa o filme. Não existe necessariamente um arranjo polifônico musical elaborado em todas as inserções da música, mas elementos considerados essenciais para uma codificação ou aproximação do espectador à narrativa proposta.

Como já dito anteriormente, diferentemente do que se estuda na música que não é composta para imagens, a composição musical para filmes pode se desprender dos

conceitos musicais convencionais e partir para um outro ponto de reflexão e abordagem. Segundo Carrasco (2005), ao refletir sobre o papel do compositor de música para filmes, “[...] o compositor deve inserir-se no universo do cinema não como um profissional de música que a ele se agrega, mas como profissional de cinema cuja especialidade é a música” (n.p).

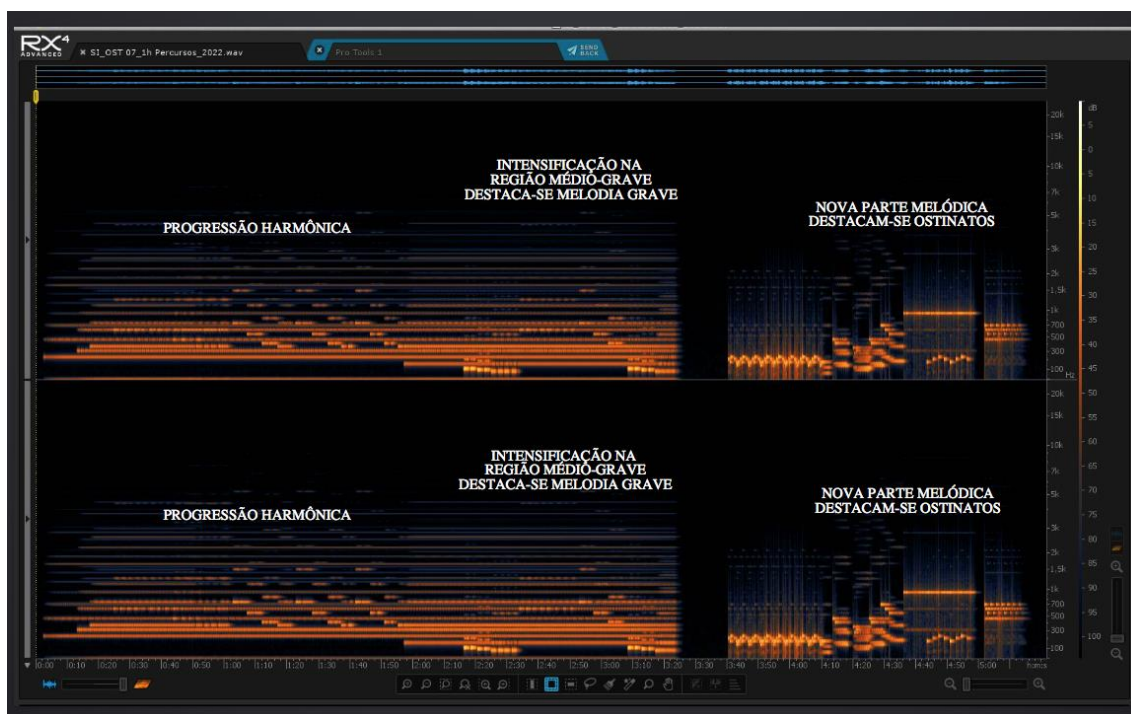
Nessa perspectiva, podemos considerar o que Gorbman (1987) fala sobre o papel de ancoragem da música, citando Barthes e contextualizando seu pensamento e aproximações com outros departamentos nos filmes:

Além disso, a música padrão do cinema estabelece com eficiência a atmosfera e o cenário geográfico e histórico, através do alto grau de sua codificação cultural. O significado alcançado pelo uso dessa música (o frescor da primavera, o século XVII, o mal ameaçador) evita a ambigüidade potencial da imagem, que Barthes caracterizou como 'o terror dos signos incertos'. Esse funcionamento primariamente semiótico da música, então, é o que Barthes chamou de ancoragem, em conexão com a legenda da fotografia. A música, como a legenda, ancora a imagem no significado, lança uma rede em torno do significante visual flutuante, assegura ao espectador um significado canalizado com segurança (p. 58. Tradução livre).⁶⁵

Em outros trechos do filme também observamos essa característica da ancoragem (fig. 33), quando em aproximadamente 60 minutos de filme surge uma progressão harmônica. Trata-se da cena em que Ângela e seu parceiro motorista da Kombi viajam a um vilarejo remoto, em uma das comunidades, se aproximam de um local inundado pelas chuvas, dificultando o prosseguimento da viagem e causando um momento de tensão e expectativa na narrativa.

⁶⁵ Traduzido do original: “Further, standard film music efficiently establishes historical and geographical setting, and atmosphere, through the high degree of its cultural coding. The signification attained through the use of this music (freshness of springtime, the seventeenth century, menacing evil) wards off the displeasure of the image's potential ambiguity, which Barthes characterized "the terror of uncertain signs." This primarily semiotic functioning of music, then, is what Barthes called anchorage in connection with the photograph caption. Music, like the caption, anchors the image in meaning, throws a net around the floating visual signifier, assures the viewer of a safely channeled signified”.

Figura 33- Espectrograma da música em 60 minutos aproximadamente



Fonte: Acervo do autor

Na cena, a protagonista viaja de barco e chega até um vilarejo, onde se encontrar com o amigo motorista. O tempo está fechado, chove, e a paisagem se apresenta meio acinzentada. A música, também numa espécie de pedal, dá sustentação ao ar melancólico típico dos dias de chuva. O arranjo do tema musical, por meio da progressão harmônica bastante linear e com poucas variações, se torna sóbrio e às vezes até misterioso. Parecendo sugerir uma indeterminação do que virá pela frente na empreitada de Ângela. Melodias na região mais grave dão um tom de força e expressividade ao surgirem nos enquadramentos, em plano bem aberto, mostrando a paisagem exuberante em grande escala.

Após a pausa nitidamente visível no espectrograma, uma nova parte melódica se destaca por meio de ostinatos executados por um sintetizador, com passagens de arpejos não muito complexos, bastante lineares, que ficam muito aparentes na progressão representada no lado direito da imagem. Trata-se do momento em que a Kombi e seus aventureiros começam a encarar desafios na estrada inundada. A música parece ditar o ritmo da viagem.

Outro aspecto peculiar no processo de criação da música para o filme *Senhora das Imagens*, pode ser constatado remembering as reuniões de *briefing* com o diretor. Uma coisa que sempre me parece bastante certa em composição de música original é

que, na verdade, nada é certo nem errado. Uma espécie de contrato audiovisual (CHION, 1993) se torna inevitável. A música para filmes, quando num processo que se pretende homogêneo, deve trabalhar como um elemento do filme não por subordinação, mas como componente do discurso fílmico. Nas reuniões para estabelecermos parâmetros e referências para a composição da música, isso sempre foi uma premissa: fazer o que o filme pede.

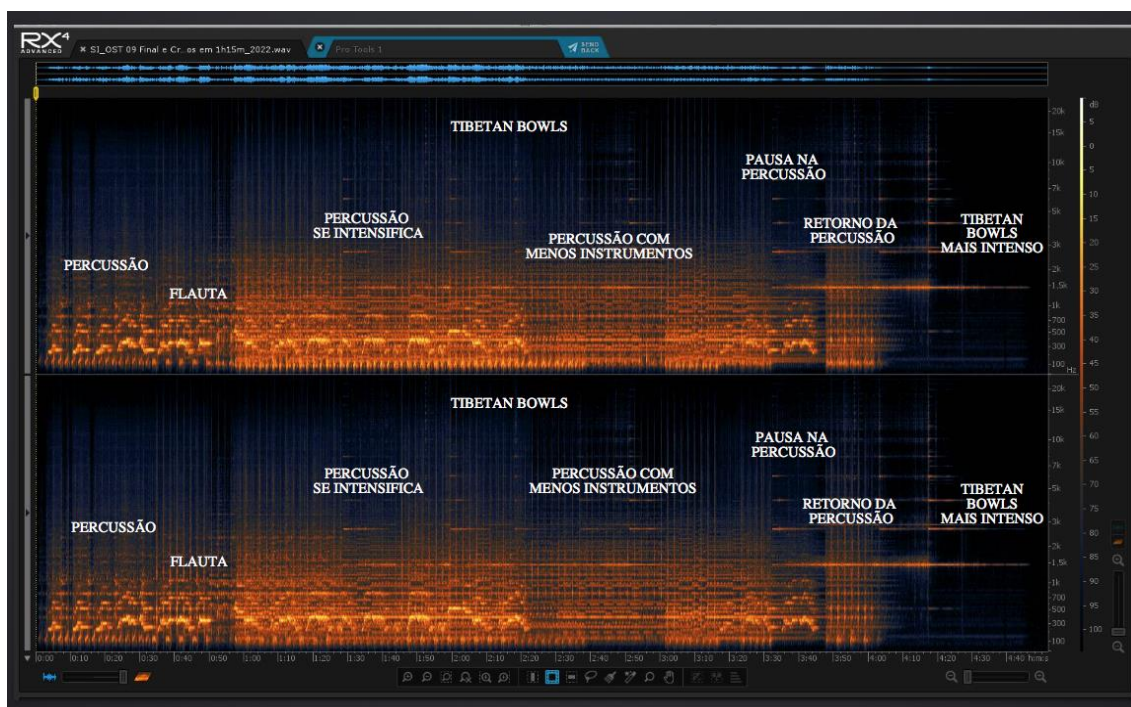
Nesta busca de como a música pode ancorar ou simbioticamente se incorporar ao filme, surgem muitas possibilidades, mas elas só podem ser exploradas pelo compositor que se utiliza da intuição como estratégia. A intuição deixa aflorar uma espécie de propensão a algo, um revisitar de experiências, às vezes no subconsciente ou até mesmo em nosso inconsciente, se necessário. Toda a bagagem musical e mesmo cultural acaba sendo relida e reanalisada como ferramenta de criação em potencial. Uma espécie de intenção surge, sugerida ou influenciada por essa vivência do artista.

Finalmente, podemos visualizar o trecho final do filme (fig. 34), que se encerra com belas imagens das ilhas pelas quais se desenrola toda a história de Ângela. Podemos observar na figura abaixo, a sequência da trilha musical deste trecho, que se inicia com os toques da percussão, acompanhados pelas melodias da flauta. Em seguida, há uma intensificação da percussão e novamente surgem os sinos tibetanos, na região mais aguda do espectrograma.

Em determinado ponto, a percussão se torna mais leve, com menos instrumentos, retornando imponente e parando logo em seguida, dando espaço para as flautas se destacarem. Até que praticamente todos os sons parecem se diluir, suspensos no ar, exceto a percussão, que retorna à cena por mais quatro compassos, bastante marcada, quase que num mantra, até finalmente cessar e dar espaço ao solitário sino (*tibetan bowls*), que vinha se amalgamando na trilha desde a pausa da percussão. Ele finaliza a trilha sonora, como um ecoar intenso e reverberante, encerrando os créditos do filme.

Esta sequência final retoma o tema principal do filme, o mesmo que inicia o documentário, mas agora introduzindo somente as melodias da flauta, sutilmente mostrando Ângela em seu ofício de restauradora. Em seguida o tema se desenvolve com o surgimento da percussão e do dedilhado de piano que marca o tema principal do filme, até que a imagem volta a dar destaque às belas paisagens do litoral, em plano aberto.

Figura 34- Espectrograma da música final do filme



Fonte: Acervo do autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conduzir esta pesquisa em torno da minha própria produção como compositor de música para cinema acabou ocorrendo, poderia dizer, de modo acidental. Refletir em torno da minha percepção em relação à uma característica muito peculiar que observei na música cinematográfica, em específico na música original para filmes, surgiu, primeiro, ao me deparar com os dois filmes de Iñárritu, os quais investiguei e abordei no primeiro capítulo deste trabalho. No decorrer desta jornada, entendi que seria mais rico e produtivo mergulhar nas minhas próprias composições que, lógico, sempre estiveram embebidas das mais diversas influências enquanto apreciador de música para filmes. Aquelas obras de Iñárritu acabaram servindo como um generoso estopim para o que viria a ser construído em todo o percurso.

Abarcar a proposição de que a música no cinema pode ser entendida como uma música “sem forma musical”, desde o início se revelou como algo muito desafiador, podendo mesmo parecer pretensioso. Mas essa era uma ideia fixa em minha cabeça, desde os *insights* provocados pela música de Santaolalla nos filmes de Iñárritu. Essa percepção me ocorreu muitos anos antes de elaborar meu pré-projeto de pesquisa. Aquele “incômodo bom” me perseguia cotidianamente no meu trabalho como compositor, tanto de cinema como no meu trabalho de músico. Uma verve experimentalista e ousada sempre esteve presente no meu trabalho e isso não poderia ficar somente dentro da minha cabeça – ou apenas como reflexo nas minhas composições.

O projeto de música experimental *Bamboo Kumbá*, que resgatei como sendo a gênese do meu trabalho como compositor para filmes, já sugeria essa hipótese de que a música, de fato, não precisa de regras ou normas formais que não sejam exatamente aquilo que viesse à tona, naturalmente, com a inspiração e o processo criativo do artista. Chico Science, em 1994, na música *Monólogo ao Pé do Ouvido*, a primeira faixa do seu primeiro disco com a Nação Zumbi (*Da Lama ao Caos*), exclamou uma frase instigante que, basicamente, delineou toda minha formação como músico. Dizia assim: “Modernizar o passado é uma evolução musical. Cadê as notas que estavam aqui? Não preciso delas! Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos”.

Mas por quê tocar em um assunto tão provocativo e mesmo polêmico? Como ousar afirmar que pode haver uma música “sem forma”!? Creio que pelo próprio dever como artista: o de se expressar, comunicar, transgredir regras e questionar o mundo.

Então, diante disso, qual a importância desta pesquisa? Como bem aponta Suzana Reck (2011) em seu artigo sobre a constituição de um campo teórico sobre música e cinema, é preciso ampliar a discussão em torno do hibridismo da área, que agrega tanto a Musicologia quanto as Teorias do Cinema. A autora fala que com o avanço técnico que permitiu uma maior integração de som e música no cinema no final dos anos 1970, especialmente com o conceito de *sound design* introduzido por editores de som como Walter Murch e Ben Burtt, houve um aumento no interesse acadêmico nesse campo. No entanto, a produção teórica inicial tende a focar principalmente na tradição da “época de ouro” do cinema, entre os anos 1930 e 1940, explorando as funções e estética das partituras sinfônicas compostas para o cinema hollywoodiano.

Foi principalmente baseado nesta escassez de material teórico que abarque outros “lugares de escuta” (outras cadeias produtivas do cinema, acolhendo e convidando a pensar o cinema brasileiro e a música composta para os nossos filmes) é que direcionei meus esforços nesta empreitada. Decidi, assim, trazer o relato de um longo processo criativo, desenvolvido entre 2006 e 2023, com o intuito de dar a minha contribuição para esta construção de um campo teórico. Busquei analisar e pensar algo que não é somente sobre música e tampouco sobre filmes. Mas que é *algo* entre isso e aquilo, como um entremeio, uma simbiose que mescla musicalidades, sonoridades e imagens em movimento através da produção de conhecimento artístico.

Por meio dos estudos sobre processos criativos de Salles e Ostrower, pude ancorar minhas percepções dentro do meu próprio processo criativo, onde consegui clarear traços da minha poética ainda despercebidos antes desta pesquisa. Analisando aspectos psicológicos, dialogando brevemente com a psicanálise de Freud e com os trabalhos de preparação de ator de Stanislavski, obtive possíveis respostas para uma maior compreensão deste processo e dos objetos da pesquisa.

Acredito ter alcançado sinergias interessantes ao abordar alguns aspectos e características da música extra-filmica e da música original para filmes, bem como apontando as suas diferenças. Através da análise das músicas de *21 Gramas* e *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* busquei uma introdução à provocação que dá título a este trabalho. Fortuitamente, resgatei meu percurso de formação, as influências que marcaram o início da minha carreira nas artes e o papel importante que o trabalho como técnico cinematográfico desempenhou na constituição da minha poética em música para filmes – e que também colaborou com a proposição aqui posta. Explorei

como minha atuação com a música experimental no projeto *Bamboo Kumbá* foi determinante para a consolidação dos meus anseios para compor música para cinema.

Tive a oportunidade, no último capítulo, de relatar uma parte dos mais de 15 anos do meu trabalho como compositor cinematográfico, abordando detalhadamente as trilhas que compus para as quatro obras, objetos desta pesquisa. Estas composições que realizei e analisei seguem as ideias de estruturação de uma música que siga a forma cinematográfica e não necessariamente as regras da forma musical extra-fílmica. Para tanto, utilizei a análise espectral como suporte principal para as demonstrações. Utilizei esta técnica não somente por seu ineditismo, mas principalmente para reforçar a provocação de falar de uma música que não segue os preceitos convencionalmente aplicados até o surgimento do cinema. Uma música sem forma musical. Portanto, tal ferramenta serviu de suporte para a minha proposta de falar de música sem, necessariamente, utilizar dos recursos convencionais, como por exemplo, partituras ou métodos protocolares da música extra-fílmica. Reitero que busquei contextualizar não somente a minha poética, mas trazer à luz o debate sobre um outro modo de pensar música para cinema.

Destacando o que foi exposto acima, reforço a importância de pesquisas que possam contribuir para uma maior compreensão sobre o cinema brasileiro, seus aspectos constituintes e suas especificidades. Sempre buscando o fortalecimento e o resgate de nossa identidade cultural.

Por fim, destaco o papel fundamental que nós, artistas e pesquisadores, desempenhamos em nossa sociedade. Somos, dela, os principais artífices. Penso que, pelo privilégio do ofício ao qual nos propusemos exercer, somos importantes formadores de opinião. E com essa responsabilidade, temos o dever de alavancar o progresso desta sociedade. Acredito que isso só é possível com humanismo e esforços incessantes para fomentar a valorização da nossa cultura.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ASCENSO, S et al. Promoting well-being through group drumming with mental health service users and their carers. *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being*, v. 13, n. 1, pp. 1-15, 2018.
- AUMONT, Jacques. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2 ed. Campinas: Papirus, 2006.
- BAGGIO, Igor. O problema das grandes formas autônomas nos primeiros ensaios de Adorno sobre Schoenberg e Berg. In: *SIMPÓSIO DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DA MÚSICA - SEFM/UFRGS*, v.1, n.1, Porto Alegre, pp. 357-374, 2013.
- BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. 2007. Dissertação (Mestrado, Música e Tecnologia). UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O processo como obra*. 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>. Acesso em 3 mar. 2023.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: Uma introdução*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. Ateliê Editorial, 2006
- CARRASCO, Ney. O Compositor Camaleão. Processos Mentais na Composição Musical. In: *INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON COGNITION AND ARTS*, UFPR, Curitiba, pp. 46-32, 2005.
- CARRASCO, Ney. *Syghkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.
- CARRASCO, Ney. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, Luíza. Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. *Revista Matrizes*, v. 10, n. 2, pp. 175-193, 2016.

CARREIRO, Rodrigo; OPOLSKI, Débora. O espectro do som como ferramenta de análise fílmica. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 12, n. 24, pp. 388-414, 2022.

CARREIRO, Rodrigo; OPOLSKI, Débora; SOUZA, João Baptista Godoy de. *O som do filme: uma introdução*. Recife: Editora UFPE, 2014.

CHANDA, M. L.; LEVITIN, D. J. The neurochemistry of music. *Trends in Cognitive Sciences*, v. 17, n. 4, pp. 179-193, 2013.

CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, AS, 1993.

CHION, Michel. *Music in film* Edited and translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2021.

COSTA, Valério Fiel da. *Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Tese (Doutorado em Música). Unicamp, Campinas, 2009.

COSTA, Valério Fiel da. *Morfologia da Obra Aberta: Esboço de uma teoria geral da forma musical*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FREUD, Sigmund. *Estudos Sobre a Histeria (1893-1895)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. *O Eu e o Id, "Autobiografia" e Outros Textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

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

KALINAK, Kathryn Marie. *Film music: a very short introduction*. New York. Oxford University Press Inc., 2010.

LEVITIN, Daniel Joseph. *A música no seu cérebro: A ciência de uma obsessão humana*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- MASSIN, Jean Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MAURO, Humberto. Cinema falado no Brasil. In: *Revista Cinearte*, v. 324, p. 10, 1932.
- MIRANDA, Suzana R. Música, Cinema e a Constituição do Campo Teórico. *Contracampo*, v. 23, pp. 160-170, 2011.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2010.
- OLIVEIRA, Juliano de. *A significação na música de cinema*. 2017. Tese (Doutorado em Música) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PÁTRIA, Ana Cláudia et al. *A narratividade no cinema e na hipermídia: uma análise por meio do filme 21 Gramas*. Programa de Graduação do Curso de Design Digital, Habilitação em Design Digital, da Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, 2008.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PENAFRIA, Manuela; et al. *Revisitar a teoria do cinema, Teoria dos cineastas - Vol.3*. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2017.
- PRITCHETT, James. *The music of John Cage*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema. Vol. 1*. São Paulo: SENAC, 2005.
- RICKARD, N. S. Intense emotional responses to music: A test of the physiological arousal hypothesis. *Psychology of Music*, v. 32, n. 4, pp. 371-388, 2004.
- ROHMER, E. *De Mozart en Beethoven: essai sur la notion de profondeur en musique*. Arles: Actes Sud, 1997.
- ROSSETTI, Danilo; FERRAZ, Silvio. Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, pp. 59-96, 2016.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2004.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Ana Cecília dos. Processos e Redes de construção da Música para Cinema. *Intercom - XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo, pp. 1-14, 2016.

SÄRKÄMÖ, T. et al. Music listening enhances cognitive recovery and mood after a middle cerebral artery stroke. *Brain*, v. 131, n. 3, pp. 866-876, 2008.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo. Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHAFER, R. Murray; FONTEERRADA, Marisa Trench. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1996

SCHULTZ, Juliano Carpen. *Processos de criação de Foley: transformando sons em elementos de expressividade narrativa*. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo), Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

SONNESCHEIN, David. *Sound design: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Estados Unidos: McNaughton & Gunn, 2001.

SOUZA, Flíbio Ferreira de. *Os aspectos cognitivos e os fundamentos composicionais da música eletroacústica para o audiovisual segundo Michel Chion: uma abordagem teórico-prática*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, pp. 73-91, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 41 ed. Brasil: Civilização Brasileira, 1994.

THOMA, M. V. et al. The effect of music on the human stress response. *PLoS One*, v. 8, n. 8, pp. 1-12, 2013.

FILMOGRAFIA

21 GRAMAS. Direção de Alejandro González Iñárritu. Produção de Y Productions, This Is That Productions. Estados Unidos: Focus Features, 2003. (124 min).

A LENDA das Encantadas. Direção de Beto Carminatti. Curitiba: Celluloid Cinevideo, 2013. (35 min).

BIRDMAN ou (A Inesperada Virtude da Ignorância). Direção de Alejandro González Iñárritu. Produção de Regency Enterprises, New Regency Productions, M Productions,

Le Grisbi Productions, TSG Entertainment, Worldview Entertainment. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2014. (120 min).

INTERSTELLAR. Direção de Christopher Nolan. EUA: Legendary Pictures, Syncopy Films e Lynda Obst Productions, 2014. (169 min).

JURASSIC Park. Direção de Steven Spielberg. EUA: Amblin Entertainment, 1993. (127 min)

MISTÉRIOS do Lagamar. Direção de Beto Carminatti. Curitiba: Celluloid Cinevideo, 2014. (40 min).

O SENHOR dos Anéis: A Sociedade do Anel. Direção de Peter Jackson. Nova Zelândia: WingNut Films e The Saul Zaentz Company, 2001. (178 min).

PEDINDO por Clemenzo. Direção de Maurício Clauzet. Curitiba: Hang On, 2006. (20 min)

SENHORA das Imagens. Direção de Beto Carminatti. Curitiba: Celluloid Cinevideo, 2022. (80 min).

STAR Wars. Direção de George Lucas. EUA: Lucasfilm Ltd., 1977. (121 min).

TUBARÃO. Direção de Steven Spielberg. EUA: Zanuck/Brown Productions, 1975. (124 min).

GLOSSÁRIO

Click: em música, pode-se usar este termo para designar as batidas do metrônomo, que marcam o andamento de uma música.

Contrato audiovisual: o conceito foi proposto por Michel Chion em sua obra *Audiovision: Sound on Screen*, e refere-se à relação implícita entre som e imagem em uma obra audiovisual. Ele argumenta que os espectadores desenvolvem expectativas sobre como o som e a imagem devem interagir com base em convenções culturais e cinematográficas. Por exemplo, que certos tipos de música criem determinados estados emocionais e que certos sons ambientais correspondam às imagens que vemos.

DAW: abreviação de *Digital Audio Workstation*, como são conhecidas as estações de trabalho nos estúdios de música e de pós-produção de som, que envolvem computadores, hardwares e softwares de áudio e de produção musical.

Drum machine: espécie de instrumento musical eletrônico, geralmente feito de batedores emborrachados, concebido para imitar os sons de uma bateria e/ou de outros instrumentos percussivos. A maioria destes geradores de ritmos são na realidade sintetizadores (especializados em produzir timbres de instrumentos de percussão) munidos de um sequenciador que permite a criação e reprodução de modelos rítmicos, que podem ser encadeados de modo a executar toda a parte rítmica de uma música.

Figura espectral: ferramenta visual utilizada para o desenvolvimento de abordagens metodológicas centradas na análise do som, que fornece informações sobre os parâmetros de tempo, frequência e intensidade, de forma tridimensional.

Live act: ou *live action*, é uma expressão em inglês que significa “ação ao vivo”. Esse termo é utilizado, na música eletrônica, para se referir às performances de música onde se mescla o trabalho do DJ com músicos tocando instrumentos musicais acústicos ou eletrônicos.

Loop: na música contemporânea, usa-se o termo para designar uma repetição de uma sequência de acordes, um riff, um ritmo ou uma melodia, fazendo com que esse trecho musical seja reproduzido de maneira ininterrupta.

Midi: abreviação de *Musical Instrument Digital Interface*. É uma linguagem que permite que computadores, instrumentos musicais e outros hardwares se comuniquem.

Mp3: mp3 (*MPEG-1/2 Audio Layer 3*) é um dos primeiros tipos de compressão de áudio com perdas quase imperceptíveis ao ouvido humano. O seu bitrate (taxa de bits ou taxa de amostragem) é da ordem de kbps (*kilobits* por segundo), sendo 128 kbps a taxa-

padrão, na qual a redução do tamanho do arquivo é de cerca de 90% do tamanho do arquivo original.

Música extra-filmica: toda música que não é composta para filmes.

Ostinato: termo de origem italiana, que significa obstinado. É uma célula rítmica ou melódica, um motivo rítmico ou melódico, ou mesmo uma frase musical persistentemente repetida.

Plugins: no ambiente digital de produção de áudio, é definido como uma espécie de programa complementar, uma extensão ou ferramenta que pode ser adicionada no programa principal (o software de áudio, neste caso), que incrementa recursos adicionais a ele, otimizando as suas funcionalidades.

Samples: em tradução do inglês, sample significa “amostra”. No contexto musical, samples seriam trechos sonoros selecionados de uma música que são reutilizados em uma nova gravação, de forma remixada, cortada ou direta.

Single: é um tipo de lançamento de música que normalmente inclui menos faixas do que um álbum, LP ou EP. Muitas vezes refere-se a uma música individual que é lançada separadamente de um álbum, mas pode aparecer mais tarde nesse álbum de música.

Sintetizador: instrumento musical eletrônico projetado para produzir sons gerados através da manipulação direta de correntes elétricas (sintetizadores analógicos), leitura de dados contidos numa memória (sintetizadores digitais), ou manipulação matemática de valores discretos com o uso de tecnologia digital incluindo computadores (modulação física) ou uma combinação de diversos métodos.

Timelines: termo técnico usado para designar a linha do tempo das sessões de trabalho dentro de um software de produção de áudio.

Tonalismo: no tonalismo, um acorde específico é designado como a tônica, um eixo central em torno da qual a música é construída. As melodias e harmonias geralmente gravitam em direção à tônica e buscam um senso de repouso e resolução nesse acorde.