UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ANSELMO MANCINI DO NASCIMENTO

A experiência prática no diálogo entre a produção cinematográfica e a musical

SÃO PAULO
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

ANSELMO MANCINI DO NASCIMENTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Práticas de Cultura Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vicente

SÃO PAULO

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Nascimento, Anselmo Mancini do
A experiência prática no diálogo entre a produção cinematográfica e a musical / Anselmo Mancini do Nascimento. -- São Paulo: A. M. Nascimento, 2013.
162 p. + DVD.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Eduardo Vicente
Bibliografia

1. TRILHA SONORA DE FILMES 2. Música 3. Cinema 4. Produção Audiovisual I. Vicente, Eduardo II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Folha de aprovação

Nome: Anselmo Mancini do Nascimento

Título: A experiência prática no diálogo entre a produção cinematográfica e a musical

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Práticas de Cultura Audiovisual.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer especialmente ao meu orientador, Eduardo Vicente, pela oportunidade, paciência e confiança.

Aos entrevistados, Ney Carrasco, Roberto Moreira, Fernando Iazzetta, Samuel Ferrari, Christine Geraghty, Miguel Mera e Lauren Reahead.

E a todos que estiveram presentes e contribuíram de alguma forma ao longo deste processo de pesquisa: Silvana Gomes Mancini; Luiz Augusto do Nascimento; Marco Antonio da Silva Ramos e Susana Igayara; Marcelo Medeiros e Rafael Amaral; Guilherme Chiappetta; Moisés Pantolfi; Teatro de Narradores; Marcelo Rodriguez; Malu e Roberta Mancini; Sarah Cooper; Carlo Cenciarelli; Turma 61 da EAD; Rosana Soares; Gustavo Fattori; Rosana Stefanoni e Fernanda Nascimento; Felipe Crema; Paulo Fred Teixeira; Yuri Prado; Sandro Costa; Dario Pato e Bia Crespo; Gisele Frederico; Ana Paula Fiorotto e Fabio Yoshimoto; Patrícia e Raquel Carvalho; Henderson e Cacia Cisz; Sonia Costa, Estela Daghum, Rita Siqueira e Naia.

RESUMO

NASCIMENTO, A. M. do. **A experiência prática no diálogo entre a produção cinematográfica e a musical**. 2013. 162 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, 2013.

O objetivo deste trabalho é gerar uma reflexão sobre o diálogo entre o cineasta e o compositor musical, por meio de uma articulação que envolve pesquisa e produção. A pesquisa focaliza este tema por dois vieses: reconhecer qual é a estrutura de trabalho do mercado cinematográfico atual e como é a atuação dos profissionais desta área; e refletir sobre a formação oferecida nos cursos acadêmicos de Música e Cinema, com suas implicações e possíveis deficiências na comunicação entre os dois meios. Nesse campo, o estudo pretende oferecer subsídios para uma mudança de visão dessas escolas. Já a produção prática consiste em composições de trilhas musicais para trabalhos de alunos do Curso Superior de Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, denominados *cines,* e, especialmente, para o curta-metragem *Pé de pera*, de Gustavo Fattori, também aluno do departamento. Esse curta foi selecionado pelo Edital *Prêmio Estímulo de Curta-metragem* e o processo de produção de sua trilha ofereceu material para a consolidação do processo investigativo desenvolvido nesta pesquisa. Com essas experiências e com a adquirida no Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), foi possível detectar deficiências e vislumbrar possíveis soluções para os problemas que se apresentaram. Para complementar o estudo, foi realizada ainda uma pesquisa apoiada pela Bolsa Santander de Mobilidade Internacional dentro do King's College London, obtendo um modelo comparativo a partir de um outro cenário acadêmico e comercial.

Palavras-chave: Música. Cinema. Trilha musical. Produção audiovisual.

ABSTRACT

NASCIMENTO, A. M. do. **The practical approach on the dialogue between the cinematographic and musical production**. 2013. 162 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, 2013.

This research aims at creating a reflection about the dialogue between the filmmaker and the composer through a conjuction of technical research and the real production. The technical research relates this theme by two point of views: recognizing what is the production structure of the current cinematographic scenario and how the professionals work in this area; and reflecting about the academic curriculum offered by the Music and Cinema courses, its results and possible defaults on the comunication between both means. In this field, the study intends to offer subsidies for a changing of concept of these areas. The practical production consists on soundtracks compositions for the undergraduates students works of the Audiovisual Department from Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - ECA/USP, called *cines*, and, specially, for the short movie *Pé de Pera*, by Gustavo Fattori, also USP audiovisual student. This short movie was selected by the *Prêmio Estímulo de Curta-metragens*, and the process of its soundtrack production offered materials for the investigative proccess developed on this research. With this experiences and with the one obtained on the Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), it was possible to raise some issues and to suggest some possible solutions. Moreover, complementing this study, it also was realized a research sponsored by the Santander Bank Scholarship of International Mobility within King's College London, obtaining a comparative model of another academic and commercial scenario.

Keywords: Music. Cinema. Film score. Film production.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8
1 MÚSICA, CINEMA E OUTRAS LINGUAGENS 14
1.1 Um breve histórico da relação entre a música e outras linguagens 14
1.2 Cinema silencioso: o acompanhamento musical e o caminho para a inversão na hierarquia de autores 21
1.3 Uma passagem pela música no cinema brasileiro 24
1.3.1 A retomada de uma tradição e a trilha musical no cinema brasileiro contemporâneo 30
2 O DIÁLOGO NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO 35
2.1 A metodologia de trabalho e sua contribuição para o diálogo 43
2.1.1 *Mockups* 43
2.1.2 Trilha de referência 45
2.1.3 A presença do *Music Editor* 49
2.2 Parcerias entre diretores e compositores 50
3 O DIÁLOGO ENTRE O CINEMA E A MÚSICA DENTRO DO MEIO ACADÊMICO 60
3.1 O diálogo entre os departamentos na visão do corpo docente brasileiro - USP e Unicamp 60
3.2 King's College London 70
3.2.1 Semelhanças e diferenças entre os cenários brasileiro e britânico 70
3.3 O diálogo dentro da produção universitária 75
3.3.1 Considerações sobre o estudo de campo 82
3.4 O processo de criação da trilha musical do curta-metragem *Pé de pera* 84
CONSIDERAÇÕES FINAIS 103
REFERÊNCIAS 105
APÊNDICES 110

INTRODUÇÃO

Na produção bibliográfica nacional sobre o tema trilha musical, encontramos trabalhos que abordam história, linguagem ou uma análise técnica da música de filmes específicos, porém muito pouco sobre como se dá o processo de produção, principalmente no que diz respeito ao mercado atual. Há vinte anos, Ney Carrasco (1993) escreveria o primeiro trabalho acadêmico da área no país, com afirmações que poderíamos dizer que pertencem à situação contemporânea, por mais que tanto o cenário do cinema nacional, quanto o meio acadêmico, tenham, de fato, evoluído muito nos últimos anos.

> […] há os trabalhos especializados na área de música para cinema, que normalmente são escritos por músicos e, em sua grande maioria, partem do ponto de vista musical para a elaboração de sua análise. Assim sendo, acabou institucionalizando-se uma tendência a ver a música de cinema não como um dos fatores integrantes da linguagem cinematográfica, mas como um discurso paralelo ao filme. (CARRASCO, 1993, p. 9).

Alguns autores até discutem a comunicação entre a produção cinematográfica e a musical, mas não se aprofundam no tema, que permanece como uma problemática a ser resolvida. Para Tony Berchmans:

> No processo de composição musical, grande parte da responsabilidade artística de uma obra está nas mãos do diretor. Não por ter um conhecimento musical profundo e participar da composição das melodias e temas, mas porque quanto mais o diretor conhece e entende o poderoso recurso que tem nas mãos, mais possibilita, direciona e permite um uso criativo da música em seu filme [...] (BERCHMANS, 2006, p. 22).

Mas a afirmação de Berchmans parece se referir muito mais a uma situação ideal do que às reais condições em que as trilhas musicais são produzidas no Brasil. E isso por dois motivos. Em primeiro lugar, porque a produção de trilhas musicais instrumentais para os filmes como prática corrente é uma tradição relativamente recente, já que entre as décadas de 1960 e 1980 houve uma ruptura com esta prática, sendo muito mais comum o uso de canções compostas do que o de trilhas instrumentais. Para essa função, era comum, por exemplo, a utilização de uma música já existente, sendo bem conhecido o uso da obra de Villa-Lobos por parte de realizadores do Cinema Novo (GUERRINI, 2009). Entendemos que o segundo motivo, que discutiremos mais adiante, é o da falta de uma melhor formação acadêmica nessa área dentro dos cursos de música, cinema e audiovisual.

Entendemos que a relação diretor/compositor continua a gerar tensões por ser muito mal resolvida. Ainda há uma grande barreira que dificulta o discurso poético, assim como o diálogo de criação e produção de uma trilha sonora, em função da ausência de um conhecimento mais preciso do cineasta em relação à música e à falta de aproximação do músico com a linguagem cinematográfica.

Com relação ao meio profissional, existem questões técnicas e estéticas específicas de cada área que devem ser resolvidas antes mesmo de um contato direto entre as partes**,** como a pesquisa de músicas de referência para o trabalho do compositor por parte da produção do filme, a compreensão do processo de produção do filme e de sua trilha sonora (que engloba a música, os efeitos sonoros e os diálogos) por parte do compositor, o domínio de uma terminologia técnica musical por parte do diretor que lhe permita expressar o que deseja com mais clareza, etc. Por isso, é necessário que cada um compreenda essa problemática, e se adapte aos referenciais de cada uma das formas de expressão, para que o diálogo se alinhe de forma equivalente. Deste modo,

> [...] o diretor ouve a composição, sugere modificações, orienta e argumenta seus pontos de vista até que se chegue a um acordo do que se espera do *score*. Nem sempre esse processo é simples e rápido. Normalmente em relacionamentos longos entre diretor e compositor, essa fase tende a ser mais fácil, já que ambos já conhecem bem as habilidades artísticas um do outro [...] (BERCHMANS, 2006, p. 167).

Já em relação ao meio acadêmico, entendemos que a formação de profissionais de ambas as áreas apresenta deficiências. Se tomarmos como modelo a própria Universidade de São Paulo, não há uma preparação no Bacharelado de Música em Composição para se trabalhar a música tecnicamente como parte integrante de uma obra audiovisual, por exemplo, que é o caso de uma trilha musical; algo que tradicionalmente faz parte do cinema industrial norte-americano, estudado nos cursos de Composição em *Film Scoring* em Universidades como a UCLA e Berklee, por exemplo. E, ao mesmo tempo, o curso de Audiovisual, também da Universidade de São Paulo, não tem na grade curricular aulas específicas sobre trilha musical, o que acaba levando a uma defasagem na formação dos cineastas.

E embora os cineastas, de um modo geral, tenham uma formação específica na área, nem todo músico que trabalha com trilha sonora tem uma formação acadêmica consolidada, como poderá ser visto na apresentação dos profissionais que ofereço mais adiante.

Assim, como podemos observar, desde o desenvolvimento acadêmico já não é proposto um diálogo entre o diretor e o compositor, fazendo com que a formação dos profissionais caminhe desbalanceada desde o princípio, sendo esta uma das justificativas para a realização desta pesquisa. Considero de vital importância uma modificação nesse cenário, de forma a possibilitar que a música seja efetivamente utilizada na construção cinematográfica.

A respeito desta problemática, Mauro Giorgetti, professor de *Música para Cinema* da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), analisa a atuação dos cineastas:

> Quando se observa a expectativa dos aspirantes à direção cinematográfica em relação à futura criação da trilha sonora, constata-se que duas tendências bem distintas e contrastantes orientam-lhes o comportamento e a concepção de sua própria posição em face do problema.
> De um lado, haverá os que se crêem na obrigação de determinar, dirigir, supervisionar todo o processo de criação da música, prescrevendo ao compositor instruções bem precisas no geral e no detalhe: consequentemente, despendem todos os esforços no sentido de se preparar para tal. No outro extremo situam-se os que, à falta de relação mais assídua com a música, ou por não lhe concederem grande importância, ou por outra razão qualquer, desejariam não precisar se pronunciar a respeito; confiam pouco na própria musicalidade e imaginam-se em situações embaraçosas diante do músico.
> Seja-nos permitido desiludir os primeiros e sossegar os últimos. Na verdade, raríssimos serão os casos em que o diretor exercerá controle absoluto sobre a criação da música, e arriscamos mesmo afirmar que não haverá componente do filme em relação ao qual ele se sinta mais desassistido e necessitado de ajuda [...] (GIORGETTI, 2008).

Já com relação aos compositores, Ney Carrasco complementa:

> *[...] muitas vezes os caras que têm a melhor formação vão ser orquestradores de caras que não tem a formação tão boa, e nem sempre o cara que tem a melhor formação musical é o melhor trilhista. [...] O Santaolalla não escreve também, mas é um cara que tem uma concepção de trilha fabulosa, ele sabe o que tem que entrar, onde. E aí ele faz aquilo e o orquestrador termina, arruma pra ele. O Danny Elfman é assim também. [...] O que eu quero dizer é que se o cara tem a ferramenta dos dois lados, a de composição e a de cinema, ele está muito mais habilitado pra chegar numa posição assim [...] Em primeiro lugar, quanto mais gente tiver com as ferramentas, e bem habilitadas para fazer as coisas, você tem uma chance que na média a área cresça muito mais, que a qualidade do trabalho, na média, seja maior. Se você tem gente com conhecimento dos dois lados, na música e no cinema, seja diretores, ou compositores e tudo mais, o crivo fica maior, é mais difícil ter coisa ruim. Tanto o diretor, quanto o compositor, se eles estiverem mais habilitados, vão tentar não cometer erros básicos, porque a gente vê erros básicos nos filmes hoje, especialmente no Brasil, coisas que são princípios da área que você não*

> *costuma violar e os caras violam, e nem percebem que é violar, não são capazes de perceber coisas muito básicas. Então a qualidade da média tem que subir, isso é importante*. (CARRASCO, 2012 em entrevista para este trabalho – vide Apêndice 2)[1].

Em função disso, o objetivo deste trabalho é discutir justamente essa questão e o modo como essa dificuldade de diálogo se expressa tanto no ambiente acadêmico quanto no meio profissional.

Simultaneamente à pesquisa teórica, houve um contato direto com os alunos da Universidade de São Paulo através da composição de trilhas musicais para pequenos trabalhos denominados *Cines*[2], que foram realizados por alunos do terceiro ano do Curso Superior de Audiovisual. Essa atividade ofereceu uma primeira experiência prática sobre a maneira pela qual tem se dado o diálogo entre o compositor e o realizador dentro do meio acadêmico.

Tendo em mãos todo esse aparato que se funde em investigação, reflexão e produção, foi composta ainda uma trilha musical para o curta-metragem *Pé de Pera* (2011), de Gustavo Fattori (selecionado pelo Edital *Prêmio Estímulo de Curta-metragem)*, de aproximadamente 9 minutos de duração – consolidando a experiência iniciada com a produção das trilhas dos *Cines*.

Além disso, o intercâmbio realizado no segundo semestre de 2012 no *King's College London*, Inglaterra, contemplado pela *Bolsa Santander de Mobilidade Internacional*, foi essencial no contexto investigativo deste projeto, influenciando diretamente o desenvolvimento e direção desta pesquisa.

Desta forma, anexo a esta dissertação, apresento um DVD com as trilhas sonoras que produzi durante o meu mestrado e cuja experiência de produção fez parte deste processo investigativo. Ainda, será relatada a experiência pedagógica adquirida a partir do estágio supervisionado realizado por dois semestres dentro do *Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE)*.

É importante salientar a relevância desta articulação entre pesquisa e produção, por se tratar de um projeto desenvolvido dentro do Programa de Meios e Processos Audiovisuais, na linha de *Práticas da Cultura Audiovisual*.

---

[1] Os trechos de entrevistas realizadas para este estudo serão indicados em itálico ao longo do texto.

[2] Os *Cines* são curta-metragens com recursos limitados produzidos pelos alunos do Departamento de Audiovisual da ECA-USP.

O primeiro capítulo desta dissertação tem o intuito de contextualizar o leitor sobre a colaboração entre dois criadores. Partindo de uma breve recapitulação histórica da relação entre a música e outras artes, na qual o compositor se estabelece como "o autor", veremos como se dá a inversão na hierarquia desta autoria. A infância muda do cinema tem uma grande influência na efetivação desta inversão, e até mesmo no estabelecimento de um novo procedimento de trabalho, em que a música passa a atuar como um acompanhamento que aparecerá após a obra estar pronta, sem fazer parte do processo criativo; fórmula que se enraíza e é adotada de maneira significativa no cinema sonoro. Este capítulo traz ainda uma breve discussão sobre o desenvolvimento da relação entre música e cinema no Brasil até o período da Retomada.

O segundo capítulo aborda diretamente a relação entre compositores e diretores do cenário contemporâneo. Existe um sentimento comum entre os compositores sobre a falta de intimidade dos diretores com noções básicas da linguagem musical. Assim como um questionamento pelos diretores sobre a falta de flexibilidade por parte dos compositores, que, muitas vezes, apegam-se à sua obra como se ela não fizesse parte do contexto audiovisual. Ainda, discutiremos sobre a metodologia de trabalho atual dos compositores e sua contribuição para a comunicação com os diretores, bem como o modo pelo qual a parceria entre esses profissionais tem influenciado positivamente o processo criativo, podendo originar grandes obras de arte.

No terceiro capítulo, veremos como o meio acadêmico tem contribuído, ou não, para este diálogo. Partindo de uma análise sobre os cenários universitários brasileiro e britânico, baseada em entrevistas com alguns professores da Universidade de São Paulo e Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), bem como de informações obtidas durante o intercâmbio acadêmico que realizei no King's College London, discutiremos as semelhanças e diferenças entre ambos. Além disso, veremos também como os alunos de Audiovisual da Universidade de São Paulo estão sendo preparados para esta comunicação.

Finalmente, encerro esta apresentação citando uma analogia interessante, de Joshua Fineberg, sobre a comunicação entre indivíduos com conhecimento de linguagens diferentes:

> A discussão frequentemente começa assim: "Então você é compositor?" [...] Como eu respondo isso em afirmativo, eu não estou muito certo que caminho a conversa irá levar, mas estou certo que isso será constrangedor. A próxima questão é frequentemente sobre música, talvez, "Então qual tipo de música você escreve?" ou "Qual espécie de canções você compõe?"

> Embora não haja nada de errado com a questão em princípio, na prática existe quase sempre uma forma significativa para responder isso. Deixe-me explicar usando uma analogia: Eu sou daltônico, e quando pessoas descobrem isso, a primeira questão usualmente é: "Então, quando você olha pra isso (eles seguram qualquer objeto), qual cor você vê?" Eu então tento explicar que eu não posso dizer o que eu vejo. Nós não temos um vocabulário compartilhado; Eu nunca vi verde ou azul como uma pessoa com visão normal de cores veria isso. Eu explico que, dentro do possível, eu sou capaz de adivinhar qual tipo de descrição a maioria das pessoas descrevem as características de um objeto em questão, eu posso responder, mas eu sei que mesmo se nós entramos num acordo nestas características, isso ainda não significa que nós veremos a mesma coisa do mesmo jeito (já que meus cones de retina são defeituosos, devido a uma característica hereditária bastante comum).
>
> Quando isso vem para a música, nós também carecemos de um vocabulário compartilhado; nesse caso, no entanto, não é devido a uma desigualdade de capacidades perceptivas. Pelo contrário – nós ouvimos essencialmente a mesma coisa mas carecemos de um contexto compartilhado. (FINEBERG, 2006, p. 11-12).

1 MÚSICA, CINEMA E OUTRAS LINGUAGENS

1.1 Um breve histórico da relação entre a música e outras linguagens

Como sabemos, a música foi uma linguagem indispensável na infância do cinema. Atuou como uma irmã mais velha, apoiando-o com seu discurso sonoro, acompanhando-o em seu desenvolvimento e consolidação da narrativa, enquanto os recursos de produção evoluíam para, então, haver uma união mais sólida entre as duas linguagens. No entanto, foi necessário que a música recorresse a uma linguagem utilizada em seu passado, abrindo mão de um discurso contemporâneo em prol de uma possível funcionalidade, enquanto o cinema se configurava como um jovem prodígio que amadurecia rapidamente. "Da mesma forma que o indivíduo não esquece jamais a língua aprendida na infância, a música passou a ser uma linguagem imprescindível ao cinema, desde que ele teve todo o seu aprendizado na infância ligado a ela" (CARRASCO, 1993, p. 24).

Como observa Ney Carrasco, "a linguagem complexa do cinema é herdeira de toda uma tradição dramática e musical da cultura ocidental. Nessa tradição, muitas são as manifestações nas quais a música combina-se com a fala, com a estrutura dramática, com o gesto, com a ação e com o movimento." (CARRASCO, 2003, p. 6). Talvez por isso, desde as primeiras exibições comerciais, os filmes silenciosos foram acompanhados por música. Houve, também, outras tentativas de sonoplastia e ambientação que não se firmaram, ao contrário da realização do acompanhamento musical ao vivo. Contudo, é necessário fazer uma breve recapitulação histórica para compreendermos a consolidação e o desenvolvimento desta prática, assim como o envolvimento da música com diferentes formas de expressão. Além disso, é necessário entender as relações de trabalho estabelecidas no meio artístico em determinadas épocas para, então, entender como a profissão e atuação do compositor se transformaram com o passar do tempo.

O diálogo entre a música e outras linguagens é algo comum na história da arte. Na tragédia grega, por exemplo, o desenvolvimento da narrativa dramática acontecia com acompanhamento e intervenção de um coro cantado, mesmo que a música fosse tratada como um ornamento e não chegasse efetivamente a se integrar à estrutura do enredo.

> [...] já na tragédia grega, o desenrolar da narrativa dramática não se dava sem acompanhamento de ditirambos e intervenções de um coro cantado (sobre a tragédia, consultar Aristóteles, *Poética*), assim como no teatro clássico e até o atual, seria inconcebível imagem sem som em produções normais. (SALLES, 2008).

"O cenário musical evoluiu igualmente, mas foi necessário que antes houvesse a absorção estética de todos os conceitos da antigüidade. Passou-se o *trecento*, o *quattrocento* e somente no final do *cinquecento*, é que este ideal estético foi aplicado satisfatoriamente à música" (SALLES, 2002). De fato, os gregos aplicaram recursos sonoros muito aprimorados naquilo que denominavam como arte poética (que englobava a poesia e o teatro) combinando palavras e música com o intuito de criar uma emoção específica, a chamada catarse. Porém, até o *cinquecento* não havia elementos na música que mesclassem ambas as artes, justamente pelo caráter em vigor ser fundamentalmente contrapontístico (devido à descoberta e desenvolvimento da polifonia, anteriormente ancorada pela ditadura eclesiástica do cantochão[3]) (SALLES, 2002).

É possível afirmar que entre 650 e 1450 a música ocidental foi uma arte inerentemente atrelada à literatura. Iniciando-se no cantochão, este padrão se manteve por oito séculos, onde o coro, a partir de infinita variação melódica, canta *homofonicamente* o texto litúrgico. Considerada artisticamente, a liturgia é uma obra literária composta de textos bíblicos com comentários adicionados (RÜCKERT, 1997).

Precisamente no século XVI, um grupo de músicos e intelectuais florentinos foi responsável pelo estabelecimento de diversos parâmetros fundamentais para o surgimento de uma forma intimamente ligada à literatura, a ópera (CARRASCO, 2003, p. 41). Acreditava-se, ao trocarem a declamação dos textos por sua recitação musical e acrescentarem instrumentos como acompanhamento, em um restabelecimento do teatro de Sófocles e Eurípedes, mas, de fato, um novo gênero estava sendo criado.

Ernesto von Rückert, em seu artigo *Música e Literatura*, descreve a ópera como

> [...] um poema dramático musicado e teatralmente representado, com o concurso do canto e de acompanhamento orquestral, incluindo também a dança e a composição cenográfica como elementos. Assim considerada, a ópera é uma arte plural, em que a literatura (a poesia), o teatro, a música, a dança e as artes plásticas (no cenário) comparecem. Porém, a base de toda a

[3] Canto litúrgico da Igreja Católica Romana, institucionalizado pelo papa Gregório I, no século VII.

> concepção operística é o libreto (texto poético a ser cantado ou recitado, em alguns trechos) e a música. (RÜCKERT, 1997, p. 3)

No entanto, mesmo que a relação entre música e texto tenha sido desenvolvida desde os poemas homéricos até os madrigais de Monteverdi, só se falará de libreto a partir do momento em que passa a existir um enredo e uma tensão dramática entre personagens que geram uma leitura cênica. "Apesar de se sublinhar frequentemente que nesta obra[4] a música depende do texto poético, na verdade é ainda o libreto que está ao serviço da música" (GONÇALVES, 2010).

Rückert faz uma analogia sobre o papel do libretista, acrescentando um detalhe importante que nos faz refletir sobre a questão da autoria e hierarquia no processo de criação de uma ópera:

> Contudo, em que pese a importância do enredo no sucesso da ópera, em qualquer historiografia do gênero, lugar secundário é reservado aos libretistas. Mesmo os conhecedores dessa arte, muitas vezes, não sabem a quem creditar a autoria do libreto. O papel do libretista equivale, modernamente, ao do roteirista cinematográfico, que faz a adaptação de um romance para a tela, criando os diálogos e a movimentação cênica (RÜCKERT, 1997, p. 4).

Dadas as devidas proporções nas comparações, durante o processo de criação de uma ópera, o diálogo acontecia entre o compositor e o libretista. Analogicamente, é como se o compositor cumprisse o papel do diretor de cinema de hoje, dialogando com o roteirista em função de sua obra. No entanto, esta parceria iria variar bastante de acordo com os compositores.

José Eduardo R. M. Xavier da Silva destaca a importância da parceria entre libretistas e compositores:

> O que caracteriza uma ópera como obra de arte é a conjunção de uma boa música com um bom argumento. Para que tal conjunção se dê, compreende-se o libreto como uma ou mesmo a mola propulsora que incita a criação artística do compositor. Óperas como Otello (1887) e Falstaff (1893), de Verdi, não se tornaram obras de arte apenas graças ao excelente argumento, mas sobretudo graças ao seu libreto e à sua música. O que exige de uma ópera são também a *mise-en-scene* e toda a sua carpintaria teatral. (SILVA, 2007, p. 93).

---

[4] O autor refere-se a Orfeu (1607), de Monteverdi.

Silva cita cooperações relevantes na história da música entre poetas-libretistas e grandes compositores, tais como "Lorenzo da Ponte e Wolfgang Amadeus Mozart, Raniere da Calzabigi e Cristoph Willibald Gluck, no século XVIII. No século XIX, Arrigo Boito e Giusepe Verdi, sendo aquele também um compositor, assim como Richard Wagner, poeta e músico. Na transição do século XIX para o XX, grande foi a colaboração do poeta Hugo van Hoffmansthal e Richard Strauss" (SILVA, 2007, p. 94).

Gluck, por exemplo, agiu como renovador da ópera francesa e alemã, mas o compositor atribuiu ao seu libretista, Raniere da Calzabigi, grande responsabilidade por essa reforma operística, na qual a veracidade da música precisaria estar rigorosamente inter-relacionada com a verdade dramática do texto. Essa reforma foi, portanto, uma diminuição de elementos na ópera, dos arabescos virtuosísticos, e ao mesmo tempo a intensificação dos sentimentos dramáticos, reequilibrando texto e música. Com uma nova arquitetura, concebe uma ópera que associa árias e recitativos.

Com relação a Mozart, sua parceria com Lorenzo da Ponte se inicia em "As Bodas de Fígaro", em que o libretista adaptou inteligentemente o texto baseado na peça de Beaumarchais, uma sátira política que havia sido banida. Assim, estabelece uma relação mais estreita com um libretista de talento. Em 1791, com *La Clemenza di Tito*, escrito inicialmente por Mestasio e musicado por mais de vinte compositores, entre os quais Gluck, a colaboração entre Mozart e o seu libretista Mazzolà alcança um nível ainda maior de cumplicidade.

Essa geração do classicismo foi desenvolvida sob uma tradição de música de corte, dentro de uma sociedade que entedia os músicos como trabalhadores manuais, e de quem se esperava somente que originassem entretenimento para uma audiência cortesã, e Mozart era um deles (ELIAS, 1995).

Gonçalves (2010) conta que

> [...] no século seguinte, Berlioz interveio na escrita dos libretos, escrevendo parte da Damnation de Faust (1844) e a totalidade de Béatrice et Bénédict (1862), inspirando-se na Eneida de Virgílio para escrever e compor Les Troyens. Melhor compositor que libretista, sente-se um desequilíbrio entre música e texto. Ao invés, Verdi nunca quis redigir ele próprio os seus libretos, não se interessando pela qualidade literária, mas zelando pela sua eficácia dramática e musical junto dos libretistas. Como Verdi, Massanet é um homem de teatro que deixa uma inicial liberdade aos libretistas, revendo unicamente os libretos no fim.

Para Gonçalves,

> [...] a transformação do texto literário em libreto visa assim tornar mais musical, frases e léxico que dificilmente poderiam ser cantados. Desta dificuldade estão particularmente cientes os compositores ao dialogarem com libretistas para imporem as adaptações textuais que lhes são mais convenientes, propondo, ou impondo, a substituição de um termo, a reescrita de um trecho ou mesmo de uma cena […] O compositor pode também interferir no libreto para alterar uma rima ou um verso considerado excessivamente artificial, transformando em prosa o que era versificado. Louis Gallet, libretista de *Thaïs*, insiste ironicamente sobre a total liberdade do compositor face ao texto […] O encontro de um compositor, de um libretista com um texto literário resume-se na fusão harmónica da palavra e da música numa obra de arte singular. (GONÇALVES, 2010).

O autor ainda conta que, na sequência de um decreto napoleônico de 1807 que obrigava compositores e libretistas a obedecer a normas, a ópera francesa vai reger-se por gêneros codificados: essencialmente a grande ópera e a ópera cômica. A abertura do *Théâtre Lyrique,* em 1851, com um caderno de encargos menos rígido e a liberalização dos teatros, em 1864, irão tornar a ópera uma forma artística mais sensível às alterações estéticas nomeadamente introduzidas por Wagner, de que é testemunho, por exemplo, *Sigurd* de Ernest Reyer. A ópera não poderia igualmente ficar indiferente às transformações nas artes introduzidas pelo simbolismo e pelo naturalismo. Um músico como Jules Massenet, mantendo alguma tradição lírica francesa, irá tender a transformá-la, apoiando-se em um dos seus libretistas, Louis Gallet, autor do libreto de *Thaïs*. De uma forma geral, evoluiu para uma maior exigência quanto ao valor literário do libreto, não sendo raro que compositores tenham colaborado com nomes importantes das Letras como o francês Zola ou o belga Maeterlinck, apesar de os apreciadores de ópera geralmente considerarem secundário o libreto.

Há de ser dito que Wagner revoluciona todo o período, inserindo em sua obra vestígios do espírito romântico, adicionados ao conceito de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), em que propõe uma conexão entre todas as artes e a seleção de enredos lendários e míticos; em que os padrões da música instrumental, assim como os conceitos e formas da ópera, são transformados em drama musical de concepção espetacular.

> O que Wagner fez foi aproximar, mais do que nunca, a ópera da essência trágica grega no que chamou de "Obra de Arte Total", onde música, drama, dança, pintura e poesia são um só elemento, indissolúveis e constantes. Não há mais divisões entre árias, coros, duetos ou trios; o discurso é sinfônico, organicamente trabalhado junto à ação dramática e ininterrupto. (SALLES, 2002).

Definitivamente, não houve no universo das artes quem ficou-lhe indiferente. Assim, Salles complementa dizendo que "Wagner não influenciou apenas o mundo da ópera, mas de toda a música da segunda metade do século XIX em diante, e daí sua importância capital para a música como um todo, e não apenas para o universo operístico, antes nitidamente separado das demais manifestações puramente instrumentais" (SALLES, 2002). E, para Ney Carrasco, "há, é claro, várias distinções indiscutíveis, mas já foi dito que o cinema realiza o sonho de Wagner da obra de arte total, um sonho que nasceu no âmbito da ópera" (CARRASCO, 1993, p. 75).

Neste mesmo período, a presença de um pianista ou de uma orquestra era fundamental nos teatros. A maior parte da produção dramática era dos teatros musicados, seja a música diretamente ligada com ação teatral ou não. O melodrama ainda era muito comum no final do século XIX, quando a música era usada demasiadamente, tanto promovendo aberturas, como preenchendo entreatos, muitas vezes até com mais relevância do que os diálogos.

> Neste período, a função Música no Teatro consistia em promover aberturas e preencher entreatos. As peças musicais apresentavam variedade de temas, muitas vezes sem vínculo entre si ou com o conteúdo da encenação, desempenhando uma função decorativa ou desvinculada da ação dramática principal. A reforma wagneriana traz para o cenário da época a ideia de integração entre as artes, porém a Música permaneceu em estado de preponderância, determinado pela forte influência da Ópera. (FERNANDINO, 2008, p. 129).

Paralelo a isso tudo, havia as exibições tanto da caixa óptica[5], quanto da lanterna mágica[6], e há relatos de que esta prática de acompanhamento musical também acontecia em algumas dessas exibições, algo que geralmente é pouco mencionado quando se contextualiza a prática do acompanhamento musical na origem do cinema que, de uma forma geral, é ligada somente à ópera e ao teatro, como descrito até então.

> [...] nem todos os espetáculos de entretenimento ópticos eram realizados com música – exibições de lanterna mágica de material científico, por

[5] As caixas ópticas eram caixas de madeira com fundos de aumento que podiam ser vistas por até dez pessoas – desde o século XVI (anotações de aulas de Alice Trusz na USP- Maio/2012).

[6] Segundo Alice Trusz, na segunda metade do século XIX, com a estimulação da descoberta de novas e mais potentes fontes energéticas pela II Revolução Industrial, o uso da lanterna mágica cresceu e se diversificou, atingindo as projeções de lanterna o seu mais alto grau de qualidade técnica e artística. 43 industrializadas e comercializadas como brinquedos e como aparelhos profissionais, as lanternas ganharam grande popularidade, não somente como um meio de proporcionar um espetáculo de entretenimento, mas também como instrumentos de informação e formação educacional (TRUSZ, 2008, p. 29).

> exemplo, parecem normalmente ter sido conduzidas apenas por narradores -, mas em outros tipos de exibições, especialmente espetáculos de fantasia e sobrenatural, nós encontramos consideráveis evidências iconográficas de que os lanternistas ou tocavam música eles mesmos ou dependiam de outros para prover o espetáculo de acompanhamento musical, usualmente ao teclado ou instrumentos mecânicos (MARKS, 1997 apud CARRASCO, 2003, p. 68).

> [...] elas (as caixas ópticas) proporcionavam um espetáculo que maravilhava os olhos e os sentidos pelo estrangeirismo dos temas e o encanto dos efeitos ópticos e luminosos proporcionados, como, por exemplo, quando representavam incêndios ou explosões de fogos de artifício. As exposições das vistas costumavam contar com acompanhamento musical e oral e o seu espectador, assim como aquele dos espetáculos de projeções de lanterna, também pagava para observá-las. (TRUSZ, 2010, p. 35).

De acordo com Ney Carrasco, a exibição pública de cinema nasce em um contexto musical: trata-se de um universo em que praticamente tudo era acompanhado por música e em salas que possuíam toda a infraestrutura para a execução musical. A própria ideia de espetáculo como parte da cultura e do espírito da época estava associada à música. Quando os irmãos Lumière optaram por realizar sua histórica exibição acompanhada por música, fizeram-no movidos por esse espírito e por seu bom senso comercial (CARRASCO, 2003, p. 67).

Ney Carrasco relata em seu livro *Sygkhronos* (2003) que, em torno de 1890, Emile Reynauld exibia suas "pantomimas luminosas", espetáculo conhecido como teatro óptico, e que deixou registros sobre acompanhamentos musicais, o que, segundo o autor, era o que havia de mais próximo às imagens mudas das primeiras experiências do cinema e de seus predecessores imediatos[7]. Ele ainda conta que o espetáculo possuía um elevado grau de sofisticação, tendo sido criadas partituras especiais, compostas para piano por Gaston Paulin, pois era comum neste tipo de apresentação o repertório ser de músicas tradicionais. E comenta que o fato de existir dificuldade em se encontrar referências precisas sobre o tipo de música executada nesse período, provavelmente, se deva a ela (a música) não ser inserida naquele contexto como uma novidade, era tocado o que todos esperavam ouvir: gêneros populares como a polca, a valsa e a marcha, por exemplo.

Poucos anos depois, no final de 1895, os irmãos Lumière realizam a primeira exibição comercial de seus filmes, no *Grand Café* do *Boulevard des Capucines,* tendo, também, a

[7] Segundo Miller Marks, o tipo de acompanhamento musical de *pantomimes lumineuses* antecipa a prática do cinema mudo e segue o padrão dos espetáculos de *pantomime* do período (CARRASCO, 2003, p. 69).

participação de um acompanhamento musical ao piano. Prática que será mantida ao longo do desenvolvimento do cinema silencioso, seja por esse instrumento, seja por uma orquestra, ou até mesmo por banda militar.

1.2 Cinema silencioso: o acompanhamento musical e o caminho para a inversão na hierarquia de autores

No capítulo inicial de sua dissertação de mestrado[8], Carrasco divide, genericamente, em três fases a questão do acompanhamento musical no cinema mudo. Porém, o autor deixa claro que essa classificação em fases pode ser um tanto quanto artificial, não podendo ser entendida como algo rígido e estanque, mas como uma certa cronologia a ser compreendida.

A primeira fase se caracterizaria por não haver ainda uma relação mais objetiva entre o conteúdo musical e o conteúdo narrativo do filme, além da falta de uniformidade do acompanhamento por conta da existência de diferentes salas de exibição. De uma forma geral, este acompanhamento era baseado em músicas do repertório tradicional, com ênfases em obras do período romântico, particularmente da segunda metade do século XIX. Em muitos casos a música era tocada integralmente, sem uma preocupação com as imagens que estavam sendo exibidas. Como nessa época a maioria dos filmes era de curta duração e as sessões eram formadas normalmente com uma grande quantidade deles, muitas vezes cada filme era acompanhado por uma peça musical distinta (seja por um piano, um órgão ou uma orquestra, pois isso iria variar de acordo com o tamanho e a infraestrutura de cada sala); a improvisação também era muito usada, principalmente como transição entre as peças da seleção musical.

Com o passar do tempo, surgem as primeiras tentativas de integrar a música de alguma forma à narrativa do filme, procurando criar certas associações entre o acompanhamento musical e as imagens, ainda tendo como base o repertório tradicional. A princípio, esta associação se dava mais ao título da peça do que propriamente ao teor musical. Ney Carrasco cita, como exemplos, utilização do *Adagio* de *Sonata ao Luar* de Beethoven em cenas à luz do luar, ou a *Suíte* do *Ballet O Lago dos Cisnes* de Tchaikovsky para as cenas à beira de um lago, por exemplo (CARRASCO, 2003, p. 18). O próximo passo seria a não execução integral das

---

[8] CARRASCO, Ney. **Trilha musical**: música e articulação fílmica. 1993. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

músicas selecionadas. O músico passou a assistir aos filmes de antemão e escolher trechos das peças para momentos pontuais, e as transições improvisadas começaram a ser ainda mais necessárias. Assim, começa a se estabelecer uma nova relação entre as imagens e o acompanhamento musical.

Carrasco aponta como característica fundamental da segunda fase o fato de que os realizadores de cinema começam a se interessar pelo acompanhamento musical de seus filmes. Em 1909, a *Edison Film Company* seria a primeira produtora de filmes a distribuir indicações específicas de música para acompanhar os seus filmes. Além disso, o grande potencial comercial do cinema atrai também os editores musicais, que passam a editar partituras musicais especializadas em acompanhamento musical de filmes; as mais famosas do período são: *The Sam Fox moving picture volumes* de J.S. Zamecnik, de 1913, e *Kino Bibliotheck* ou *Kinothek* de Giuseppe Becce. Estas coletâneas teriam sido decisivas para uma interação entre a indústria, produtoras de filmes, exibidores e músicos responsáveis pelo acompanhamento musical, sendo um primeiro passo para a uniformização do objeto temático musical, já que a diversidade de formações continuaria variando de acordo com a sala de exibição.

O autor descreve a terceira fase como um momento em que os filmes já seriam distribuídos com uma planilha de indicação pontual de seu acompanhamento musical. Acrescenta, também, que daí para frente haveria uma mudança gradual, ao longo de alguns anos: da substituição das planilhas de indicações para as partituras originais compostas especialmente para os filmes. A primeira partitura originalmente escrita para cinema seria para *L'Assassinat du Duc de Guise*, da companhia parisiense de cinema *Le Film d'Art*, composta por Camille Saint-Saëns, em 1908. Já o autor norte-americano Richard Davis, em *Early Films and Music: The Silent Movies*, utiliza o termo "acredita-se" para se referir à composição de Saint-Saëns como a primeira partitura adaptada para um específico filme (DAVIS, 1999).

O Nascimento de uma nação, de D.W. Griffith, *O Encouraçado Potemkin* e *Outubro*, de Sergei Eisenstein, segundo Ney Carrasco (1993), são importantes filmes que marcaram essa terceira fase. O primeiro, com a partitura composta por Joseph Breil, não tinha a música totalmente original, mas boa parte dela. A outra parte era elaborada por um conjunto de temas do repertório orquestral, extraído de obras de compositores como Grieg, Wagner,

Tchaikovsky, Rossini, Beethoven, Liszt e Verdi; além de temas tradicionais do sul dos Estados Unidos. Já os filmes de Eisenstein tiveram suas músicas compostas por Edmund Meisel. "Nesse momento, quando os recursos narrativos do cinema encontram-se bastante desenvolvidos, o referencial musical imediato deixa de ser o do espetáculo de variedades e passa a ser a ópera. O próprio Breil declarou que entendia *O Nascimento de uma nação* como 'uma ópera sem libreto'." (CARRASCO, 1993, p. 21).

Portanto, o mais interessante de tudo é que, enquanto o cinema se estabelecia como uma arte contemporânea, utilizava uma música do passado, sustentando-se pelos mesmos moldes de seus predecessores. "Não é apenas por seu impacto junto ao público que o cinema se aproxima da ópera. Ao incorporar a estrutura dramática, o cinema torna-se um herdeiro da tradição dramática do Ocidente" (CARRASCO, 2003, p. 6).

No entanto, com relação à hierarquia de autores, entendemos que neste ponto a relação de trabalho entre os artistas criadores é outra, pois a atuação do compositor de ópera era diferente, ele era o protagonista, ele era o diretor. Na derivação da ópera para os espetáculos de teatro popular, em que, apesar de se seguir um formato musical, não se seguiu a mesma convenção, o autor do texto dramático cresce em importância em relação à ópera. Deste modo, passa-se a ter um tipo de configuração autoral que é formada pelo autor do texto dramático e o compositor. E, em muitas situações, até hoje isso permanece como uma parceria sólida. É interessante notarmos que esta mudança da atribuição autoral é tão forte, que óperas escritas por Kurt Weill ou Hanns Eisler em colaboração com Bertold Brecht na década de trinta, por exemplo, têm a "autoria" popularmente atribuída a Brecht. Assim, é comum ser mencionado algo como: "uma ópera de Brecht".

No cinema, isso derivou para um outro caminho, que é o do compositor criar no final da produção. Na origem, na consolidação da indústria cinematográfica, o modelo que se instaura é este, e isto tem razões históricas, conforme descrito neste capítulo. Portanto, o protótipo do cinema silencioso tem uma terrível influência sobre o padrão que se configura nos anos trinta: de o compositor vir posteriormente. De certa forma, o cinema havia aprendido a fazer película para depois colocar o som. E, simplesmente, quando surge o som sincronizado, deixa-se de fazer o som em uma etapa posterior (ao vivo), passando-se a também fazê-lo industrializado. Porém, a lógica aparentemente permanece.

1.3 Uma passagem pela música no cinema brasileiro

De uma forma geral, mesmo que com suas variantes, no Brasil, seguiu-se o modelo do acompanhamento musical acoplado às projeções cinematográficas, assim como nos Estados Unidos. No entanto, a pesquisadora Alice Trusz relata que em Porto Alegre, até 1908, o acompanhamento musical ao vivo não aparenta ter sido algo frequente nas exibições cinematográficas, por mais que viesse a se tornar costume em salas especializadas a partir de então. Antes disso, orquestras ou bandas militares seriam contratadas apenas para ocasiões especiais, para abrir espetáculos ou acompanhar projeções, acontecendo desde eventos comemorativos a datas históricas, caracterizando-se pela descontinuidade e caráter pontual da execução (TRUSZ, 2008).

> Quando os espetáculos especiais, de gala, de estreia ou de encerramento contavam com a participação de uma orquestra ou banda, esta geralmente tocava hinos cívicos no momento da projeção de vistas fixas de personalidades políticas. Quando foram empregados instrumentos sonoros mecânicos, estes foram utilizados para sonoplastia, para acompanhamento musical sincronizado de determinadas vistas, já produzidas com este intuito, e principalmente para sonorizar os intervalos das projeções, como atrações autônomas. Houve casos de orquestras que também tocaram nos intervalos com a mesma intenção de desopilar os espectadores enquanto o operador trocava o filme no aparelho projetor. (TRUSZ, 2008, p. 362).

Assim como o relato de Trusz nos informa sobre o uso da orquestra nos intervalos, em *O Som no Cinema Brasileiro*, Fernando Morais da Costa apresenta uma reprodução de um cartaz um pouco mais antigo, 1897, de uma exibição em São Paulo que trazia a informação: "Os intervalos serão preenchidos pela excelente orquestra da Paulicéia" (ARAÚJO, 1981, apud COSTA, 2008, p. 25).

Fernando Costa cita um artigo muito interessante chamado "*A Música, o Pianeiro e o Cinema Silencioso*", escrito por Aloysio de Alencar Pinto, pianista e compositor, filho de Julio Pinto, proprietário de um dos primeiros cinemas de Fortaleza, já no ano de 1907. Para Aloysio, a relação da música e cinema se dá desde o início:

> Espetáculo meramente visual, a princípio, muito cedo o cinema sem música provou ser, de certa forma, um corpo sem alma. Aliás, é oportuno que se diga que, a não ser em seus momentos altos, o cinema silencioso sempre pareceu ressentir-se da falta de som, da falta de música, de uma música que, ainda que não sendo das melhores, servisse para abafar o ruído surdo e inexpressivo dos projetores, quase sempre acompanhado de tosses, vaias e assovios de um auditório pouco treinado.

> Surgiu, então, o costume de se acompanhar com música a exibição das películas silenciosas. (PINTO, 1986, p. 42).

O compositor fala sobre as lembranças que tem de um pianista ou uma orquestra que funcionava nas seções noturnas, atribuindo a essa presença musical a ideia de "plano de fundo emocional". "Enquanto os filmes se arrastavam como uma história quase sempre pontilhada de lugares comuns, a música sublinhava a ação com as vibrações do som e ritmos paralelos" (PINTO, 1986, p. 42). Segundo ele, a música tocada era baseada em melodias populares que se adaptassem à ação. Além disso, havia também, durante algumas projeções, a presença de artistas dramáticos apresentando pequenos trechos, cantores famosos, comediantes e cançonetistas. Os pianistas e orquestradores não tinham estrutura de apoio para fornecimento de partituras, por exemplo. Então, quando a empresa cinematográfica não fornecia as partituras, eles improvisavam, governando-se por si mesmo, até mesmo escolhendo o repertório a ser tocado; obviamente, dentro do convencional.

Igualmente a Ney Carrasco, Aloysio Pinto também cita as coletâneas de Giuseppe Becce, intitulando-as de *Kinoteka* (provável adaptação de *Kinothek* para o português), mas não tem certeza de que foram empregadas no Brasil com o mesmo rigor funcional que era sugerido. Quanto ao acompanhamento musical, estes eram constituídos pelas chamadas "*Salon Orchestras"*, apresentando, especialmente, marchas de John Philip Souza (Novidades ou Atualidades Internacionais), aberturas, trechos de ópera, opereta, música ligeira (melodias favoritas) e, ainda, valsas de salão. A música brasileira, em geral, não figurava nestes programas, exceto Ernesto Nazareth, principalmente seus tangos, que se caracterizavam como uma das sonoridades preferidas para acompanhar as famosas comédias de, por exemplo, Max Linder, Chaplin, Buster Keaton, Mack Sennett, entre outros (PINTO, 1986).

É interessante notar que Ernesto Nazareth era um compositor de muito prestígio que estava em atividade neste período, também como pianista, tocando em lojas de música para atrair compradores de partituras, assim como nas salas de espera do cinema Odeon do Rio de Janeiro, como relata a pesquisadora Julia da Rosa Simões:

> No Rio, Nazareth por certo atraía vários ouvintes às lojas, como fazia quando tocava nas salas de espera do cinema Odeon. À diferença que, nos cinemas, Nazareth devia tocar exclusivamente composições próprias, e não Chopin, conforme teria respondido a uma amiga: "Também adoro Chopin, mas se tocar aqui (no salão de espera do cinema), serei despedido no dia seguinte". (SIMÕES, 2011, p. 74).

Júlia ainda expõe um depoimento do compositor Radamés Gnattali sobre sua admiração por Nazareth: "Conheci Nazareth com 25, 26 anos, quando ele tocava no Cinema Odeon, na Rio Branco com Sete de Setembro (no centro do Rio de Janeiro). Um dia eu estava passando, ouvi aquele som e era o próprio Nazareth tocando. Eu não entrava porque não tinha dinheiro pro cinema, mas do lado de fora eu o ouvia. Sempre juntava um povinho para ouvir" (SIMÕES, 2011, p. 74). Gnatalli viria a ser o compositor que assinaria a trilha musical[9] de um dos mais importantes filmes nacionais da transição do cinema mudo ao sonoro, *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro (VIEIRA, 1987, apud COSTA, 2009). Assim como Nazareth, Gnatalli também tocava piano nas salas de cinema, primeiramente no Cine Colombo, em Porto Alegre, e posteriormente nos cinemas cariocas.

> Um conhecido músico que trabalhou num cinema de Porto Alegre na década de 1920 foi Radamés Gnattali (1906-1988), "animando as fitas de cinema mudo" com os amigos "Sotero e Luiz Cosme, Julio Grau e mais dois músicos": "compunham uma orquestrinha de seis músicos formada por dois violinos, flauta, violoncelo, contrabaixo e piano, que executava no Cine Colombo pot-pourris de canções francesas e italianas, operetas, valsas e polcas". (BARBOSA, 1984, apud SIMÕES, 2011, p. 104).

Além disso, Gnatalli seria o compositor, também, da trilha de um dos marcos do cinema brasileiro dos anos cinquenta: *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Filme que, junto com *Rio, Zona Norte* (1957), segundo Irineu Guerrini, é considerado um predecessor do Cinema Novo. De fato, por serem produzidos com baixos orçamentos, aproveitando cenários naturais e, especialmente, por valorizarem personagens que se originam das camadas mais baixas da sociedade (GUERRINI, 2009). No entanto, para a época, a música é considerada com características de uma "escola antiga". O diretor admite que, por não possuir uma total segurança com relação à música, se submetia a um modelo já estabelecido, no qual não havia um diálogo a respeito de como deveria ser a trilha. De acordo com depoimento em entrevista para Irineu Guerrini, Nelson Pereira dos Santos afirma: "Então eu me submetia à visão de quem ia fazer a música. Por exemplo: no Rio, 40 graus, eu contei com a colaboração de uma excelente figura chamada Radamés Gnatalli. Ele já tinha feito

---

[9] Também o filme de Humberto Mauro produzido por Gonzaga, *Ganga Bruta* (1933), trazia em sua trilha musical uma seleção de trechos de composições eruditas estrangeiras e alguns temas regionais brasileiros, com arranjos de Radamés Gnatalli (VIEIRA, 1987 apud COSTA, 2009).
Em *Ganga Bruta*, Gnatalli tem como parceiro o alagoano, radicado no Rio de Janeiro desde o início da década de 1920, Heckel Tavares, que compôs para o filme a canção tema, com letra de Joracy Camargo, e os temas *Coco de praia n.1* e *Coco de praia n.2*. Na época da produção de *Ganga bruta*, Tavares já era reconhecido pela profunda relação com variadas manifestações da música popular. Ainda nos anos 1920, suas composições, como *Suçuarana* e *Casa de caboclo*, já traziam a marca do folclorista que mais tarde percorreria o país, registrando motivos folclóricos e adaptando-os às suas canções (COSTA, 2009).

alguns filmes. Com ele o diálogo foi muito simples e rápido. Ele usava poucas palavras; realmente a cabeça dele era musical" (GUERRINI, 2009, p. 146). Segundo o autor, embora esse fosse um filme feito com baixíssimo orçamento, a trilha foi gravada com uma orquestra. Porém, não havia possibilidade de pós-produção como mixagens e edições, por exemplo, pois, em meados dos anos cinquenta as gravações ainda eram feitas com discos de acetato. Guerrini afirma que a diversidade de concepção encontrada nos filmes de Nelson Pereira dos Santos pode ser atribuída também à diversidade musical. É válido lembrar que a música de seus filmes anteriores aos anos sessenta se distancia do padrão que era produzido naquela época.

A trajetória da música no cinema sonoro brasileiro entre as décadas de trinta e sessenta foi marcada por um período em que houve o início de uma tradição de compositores de música original para cinema no país, que se interrompe no início da era do Cinema Novo. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, por exemplo, representou o maior esforço de implantação de um cinema industrial já realizado no Brasil, com produções ambiciosas, dispondo de grandes facilidades técnicas de gravação.

Nesse período, as trilhas musicais dos filmes brasileiros eram, em geral, um espelho das práticas europeias e americanas de caráter sinfônico ou orquestral. Havia uma característica comum da formação clássica entre os compositores, que utilizavam tanto uma linguagem, quanto uma estética musical; que ia do romantismo ao nacionalismo, conforme acontecia nos centros mais avançados. Nomes eruditos como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Guerra Peixe e Cláudio Santoro, por exemplo, faziam parte do metiê de compositores que também trabalhavam com trilha musical na época. Este era o caso, também, de maestros/compositores como Leo Peracchi, Lírio Pinacalli, Gabriel Migliori e Enrico Simonetti, que vinham do rádio e da TV, e que estavam acostumados a produzir por encomendas obras bastante elaboradas, sob pressão e com prazos relativamente curtos (GUERRINI, 2009).

Remo Usai foi um nome de grande destaque entre os compositores de trilha brasileiros. Caso singular neste período, viajou para os Estados Unidos exclusivamente para estudar música de cinema na University of Southern California, onde teve a oportunidade de ter aulas com Miklos Rozsa, um dos mais conhecidos nomes entre os compositores de Hollywood, autor das trilhas de *Ben-Hur*, *Ivanhoé*, *El Cid* e *O Rei dos Reis*. Com a sua

formação nos Estados Unidos claramente reconhecível em seu trabalho, Remo passa a ser muito requisitado como compositor de músicas para filmes, principalmente por sua facilidade de entender a função da música como narrativa. Para Remo, "a função da música no cinema é a de suporte dramático e psicológico das sequências visuais" (GUERRINI, 2009, p.147).

Na entrevista feita por Guerrini, Nelson Pereira dos Santos também conta o quanto foi importante trabalhar com Remo: "[...] aprendi muita coisa com o Remo, que depois transmiti a alguns amigos que foram trabalhar em música comigo" (GUERRINI, 2009, p. 148). Segundo Nelson, o compositor afirmava que a música "tem condições de alargar o universo afetivo, intelectual, sentimental, e não apenas de ficar atrás do filme". (2009, p. 148).

É interessante notar que a lógica de pensamento que Remo Usai apresenta como compositor de cinema reflete diretamente em sua competência e eficiência na área. Diferentemente, compositores como Villa-Lobos, por exemplo, tiveram dificuldades de atuar neste cenário. Tony Berchmans conta, em *A Música do Filme* (2006), um episódio envolvendo Villa-Lobos, em que coincidentemente Miklos Rozsa também estava presente:

> Já no final de sua carreira, Villa-Lobos foi convidado a compor para a grande produção hollywoodiana dos estúdios MGM – que estrelou Audrey Hepburn e Anthony Perkins, entre outros astros do cinema americano – chamada A Flor que Não Morreu (Green Mansions, 1959). Meses antes de viajar para os EUA, Villa-Lobos havia recebido o roteiro do filme traduzido em português para que fosse tomando ciência da história. Villa-Lobos simplesmente compôs toda a música antes de ver o filme ou sem ao menos conversar com o diretor. Quando chegou a Hollywood foi recebido pelo compositor Miklos Rozsa. Ao saber que a partitura estava finalizada e Villa-Lobos não tinha sequer visto uma montagem do filme, Rozsa perguntou: "Maestro, o que acontece se a música não sincronizar com o filme?" Villa-Lobos respondeu que sua música estava pronta e caso não se encaixasse no filme, ele acreditava que naturalmente os produtores iriam corrigir o filme para que se adaptasse à sua música. Surpreso com a inocência de Villa-Lobos em relação à indústria de Hollywood, Rozsa percebeu que nenhum dos produtores se preocupou em explicar ao maestro como funcionava o esquema de produção da música do cinema. Resultado: o experiente compositor Bronislau Kaper, funcionário do staff da MGM, foi designado para adaptar a música original de Villa-Lobos ao filme, o que causou um tremendo desgosto ao grande maestro brasileiro. Sua primeira e última experiência em Hollywood teve um gosto amargo. O estúdio pagou seus serviços, o mandou de volta ao Brasil, e a música que se ouve no desastrado filme tem muito pouco da partitura original. Ainda assim, Villa-Lobos posteriormente recuperou os temas dessa composição e os transformou em sua obra A Floresta do Amazonas. (BERCHMANS, 2006, p. 23-24).

Apesar deste episódio, Villa-Lobos esteve bastante presente no cenário cinematográfico nacional, inclusive nas salas do Rio de Janeiro nos tempos de cinema mudo. Além disso, entre outras experiências, teve um bom relacionamento com o diretor Humberto Mauro, para quem compôs a música de *O Descobrimento do Brasil* (1937), e teve uma versão de sua obra *O canto do pajé* incluída no último longa-metragem de Mauro, *O canto da saudade* (1952). O compositor morre em 1959, mas é após 1964 que um considerável número de longas-metragens essenciais da década utilizam sua música através de gravações já existentes no mercado (GUERRINI, 2009).

Segundo Guerrini, mais de dez filmes utilizaram músicas gravadas de Villa-Lobos durante os anos sessenta, mas *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, foi o primeiro deles e o que influenciou os demais. Curiosamente, o diretor nunca tinha escutado Villa-Lobos, e sua intenção era utilizar no filme músicas de compositores como Bach, Beethoven e Brahms, entre outros. Conheceu a obra do compositor brasileiro através de seu assistente, Walter Lima Junior, que teve acesso aos discos com as gravações de Villa-Lobos de uma maneira "pouco ortodoxa", como descreve Guerrini:

> [...] naquele tempo, gravações com música de Villa-Lobos eram difíceis de encontrar mesmo em lojas do Rio ou de São Paulo, e eles se encontravam no sertão da Bahia! Numa das idas a Salvador, Walter Lima Jr. e Paulo Gil Soares dirigiram-se à Aliança Francesa daquela cidade (é bom lembrar que Villa-Lobos gravou muito na França) e, distraindo uma das funcionárias, conseguiram surrupiar alguns discos do acervo daquela instituição. Levaram-nos para o local de filmagem e foi lá, ouvindo-os, que Glauber acabou por se convencer de que deveria usá-los (GUERRINI, 2009, p. 128).

Para Guerrini, este episódio tem uma relação direta com a estética da fome e a precariedade de recursos característicos do Cinema Novo. Além disso, o uso de uma música não original também seria um recurso que viria a ser usado com frequência no cinema nacional.

Para definir uma espécie de linha do tempo do cinema brasileiro, o autor afirma que

> [...] se verificarmos as trilhas musicais dos longas-metragens brasileiros produzidos desde a introdução do cinema sonoro no Brasil até os anos cinquenta, dificilmente vamos encontrar um filme que use como música extradiegética, composições atonais ou experimentais. Canções engajadas, ao menos com o sentido e a função que tinham nos anos sessenta, nem existiam anteriormente. Gravações já existentes não substituíam os grupos orquestrais que prevaleceram na música extradiegética feita para esses filmes até os anos cinquenta. As inovações que fazem parte de um processo muito

> mais amplo de mudanças no cinema e na cultura brasileira acontecem entre 1962 e 1969. Em menos de uma década, o cinema brasileiro passou por alterações tão profundas que suas consequências se estendem aos dias de hoje, e a música autônoma ou para cinema, transformou-se na mesma velocidade. (GUERRINI, 2009, p.163).

Portanto, o *Cinema Novo* viria a ter uma forte influência sobre as produções desenvolvidas no país a partir dos anos 60. Para entendermos esse período do cinema nacional, é necessário também fazermos uma conexão com o cinema francês desta mesma época, essencialmente no que diz respeito à proposta de ruptura estética existente na *Nouvelle Vague*, como, por exemplo, a autonomia da trilha sonora com relação às imagens. Algo que se refletiria no *Cinema Novo*, mesmo que inconscientemente, pela influência que os cineastas brasileiros tiveram em suas formações nesse período[10] e que podemos definir como o fio condutor da falta de tradição na criação de uma trilha musical original para os nossos filmes nas décadas seguintes.

1.3.1 A retomada de uma tradição e a trilha musical no cinema brasileiro contemporâneo

O cinema nacional está vivendo nos últimos vinte anos um período de reconstrução de sua tradição, algo que tem influenciado diretamente na produção musical. Nota-se uma crescente divisão do trabalho de produção e uma valorização e cultivo de determinada ferramenta narrativa: a música. Esse mecanismo articula-se diretamente com a indústria norte-americana de cinema, significando uma globalização no procedimento de produção e evidenciando uma nova demanda, que exige uma especialização mais íntima para os profissionais que atuam no meio audiovisual contemporâneo.

O compositor brasileiro Antonio Pinto, por exemplo, alcançou visibilidade internacional depois de ter trabalhado nas trilhas de *Central do Brasil* (1998)[11] e *Abril*

---

[10] Questão social, questão política, questão estética. Uma nova e diferente imagem do Brasil: O Nordeste. O *Cinema Novo* mudou a imagem do Brasil para uma visão social. Mudou do exótico para o autêntico-político, simbolizando uma reformulação do discurso sobre o outro: França sobre o Brasil. A produção francesa sobre o *Cinema Novo* é muito grande, existem muitos artigos com críticas positivas que favoreceram o *Cinema Novo* na França.

[11] Segundo o site IMDB, a trilha de *Central do Brasil* foi também assinada por Jaques Morelenbaum.

Despedaçado, de Walter Salles (2001)[12], e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles; conforme descreve o compositor:

> [...] nunca tive a pretensão e a arrogância de achar que eu iria para os Estados Unidos. Eu tive três filmes que tiveram uma expressão fora do Brasil: foi o Central, o Abril Despedaçado, que foi pro Festival de Veneza, e o Cidade de Deus [...] o Central foi pro Oscar [...] o Cidade de Deus foi pro Oscar, novamente. Antes do Cidade de Deus, o Abril foi pra Veneza, e também acho que foi pro Globo de Ouro. Logo depois foi o Cidade de Deus. Então estes três filmes abriram uma janela lá fora para mim. (ENTREVISTA..., 2010)

Pode-se afirmar que, hoje, ele é o compositor brasileiro de música para cinema que possui a carreira mais bem sucedida no país. Em seu currículo constam inúmeras trilhas compostas para o cinema norte-americano. Entre elas, estão: *Colateral* (2004)[13], de Michael Mann, protagonizado por Tom Cruise; *Senhor das Armas* (2005), de Andrew Niccol, protagonizado por Nicolas Cage; *A Estranha Perfeita* (2007), de James Foley, protagonizado por Bruce Willis; *Plano de Fuga* (2012), produzido e protagonizado por Mel Gibson.

Apesar desta reestruturação que o cinema nacional tem vivido, para Antonio, ainda há uma grande diferença entre os cenários norte-americano e brasileiro. O compositor afirma:

> A diferença principal entre trabalhar fora e trabalhar no Brasil, é uma diferença histórica. O cinema nos Estados Unidos tem o que, cem anos? [...] O cinema americano é a terceira maior fonte de economia nos Estados Unidos. O primeiro é óleo, depois é armas. Óleo, guerra e filmes. As receitas dos filmes [...] o cara gasta duzentos milhões de dólares nos filmes e fatura em cinco anos um bilhão de dólares. Então, a diferença básica é: uma indústria, que existe uma estrutura gigantesca [...] A estrutura aqui está aumentando, já virou meio cinema de primeiro mundo. Não é uma indústria. Ainda, infelizmente, não é um filme que você põe cinquenta milhões de reais, e fatura duzentos milhões. (ENTREVISTA..., 2010).

Além de Antonio Pinto, Beto Villares é outro nome de destaque no cenário atual. Proprietários do *Ambulante Studio*, em São Paulo, trabalharam juntos em diversos filmes, como no próprio *Abril Despedaçado*, mencionado anteriormente. Os principais trabalhos assinados por Beto são *O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias* (2006) e *Xingu* (2011), ambos de Cao Hamburguer (o primeiro indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro); e *Antonia: O Filme* (2006), de Tata Amaral. Nos três filmes, Fernando Meirelles aparece como produtor.

---

[12] Segundo o site IMDB, A trilha de *Abril despedaçado* foi assinada também por Ed Cortês e Beto Villares.
[13] Em Colateral (2004), Antonio Pinto compôs a trilha adicional.

Após o sucesso de *Cidade de Deus*, Meirelles dirige o seu primeiro filme estrangeiro, *O Jardineiro Fiel* (2005). A trilha é composta pelo espanhol Alberto Iglesias, maior colaborador de Pedro Almodóvar[14]. Já para *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008), outro longa estrangeiro, Meirelles convidou o grupo instrumental mineiro Uakti para compor a trilha. Liderado por Marco Antônio Guimarães, compositor da trilha de *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho; o grupo tem no currículo colaborações com o compositor Philip Glass, e é conhecido por trabalhar com sons artesanais. Em depoimento publicado no jornal *O Globo*, de outubro de 2008, o diretor diz que

> [...] a idéia de fazer a trilha com o Uakti foi justamente trabalhar com timbres desconhecidos. O Uakti usa instrumentos feitos com cabo de machado, tampas de panelas, sarrafos, garrafões plásticos de água, mas ao mesmo tempo o Marco é bastante hi-tech. Incorpora os recursos digitais em seu processo criativo. (MEIRELLES, 2008).

Todavia, no mesmo depoimento, Meirelles conta um fato curioso sobre o processo de composição do grupo Uakti, que nos remete ao episódio protagonizado por Villa-Lobos em Hollywood, descrito neste capítulo:

> Fui encontrá-los no estúdio Acústico, onde estavam gravando e montando a trilha. Fui sem saber o que iria ouvir. No final de outubro, enviei um DVD com o segundo corte do filme, trocamos alguns e-mails, mas não recebi de volta nenhum acorde sequer. Achei que nesse encontro iríamos falar sobre ideias para a trilha e ouvir alguns rascunhos de música. Foi só no caminho para o estúdio que fiquei sabendo que eles já haviam gravado 60 faixas e que o trabalho estava praticamente concluído. É isso mesmo, 60 faixas, sendo que no filme há espaço para umas 45, no máximo. (MEIRELLES, 2008).

Pedro Bromfman é outro nome que aparece neste novo cenário. Cursou *Film Scoring* na UCLA, em Los Angeles, onde também atuou no mercado de trilhas publicitárias e de entretenimento. Ficou conhecido no Brasil após os sucessos de *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2 – O Inimigo é Outro* (2010), de José Padilha. Em 2012 trabalhou em músicas para o jogo *Max Payne 3*, da *Rockstar Games*, disponível para ser jogado nos games XBOX 360, Playstation 3, PC e MAC. O jogo se passa no Brasil e conta também com música do rapper brasileiro Emicida. Agora, com a ida de Padilha para Hollywood para dirigir o novo *Robocop*, que será lançado em 2014, Bromfman fará sua estreia no cinema internacional.

---

[14] *Tudo Sobre a Minha Mãe* (1999), *Fale com Ela* (2002), *Volver* (2005) e *A Pele que Habito* (2011) são alguns dos filmes em que Alberto Iglesias trabalhou com Pedro Almodóvar.

Outros nomes a serem citados são os dos produtores e compositores Plínio Profeta, autor da trilha de *O Palhaço* (2011); e Berna Ceppas, de *Era Uma Vez...* (2008). Ceppas também assina a trilha do espetáculo "*O Ovo*", do *Cirque du Soleil*, além de compor música para espetáculos de dança. Além deles, André Abujamra, que também compõe trilhas para teatro e publicidade, no meio audiovisual figura entre os nomes mais ativos das últimas décadas. De 1988 a 2012, por exemplo, ele assinou a composição de 44 títulos, entre longas, curtas, documentários, séries e minisséries de TV. Dentre eles, *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati; *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme* (1999), de Cao Hamburguer; *Carandiru* (2003), de Hector Babenco e *Dois Coelhos* (2012), de Afonso Poyart. Este último terá uma versão em inglês, com o intuito de atingir o mercado externo.

Afonso Poyart irá estrear no mercado hollywoodiano dirigindo o longa *Solace*, previsto para 2014 e protagonizado por Anthony Hopkins. O diretor ainda almeja uma espécie de internacionalização do mercado nacional através do desenvolvimento de um projeto gravado no Brasil com elenco internacional. Segundo o diretor,

> [...] O Brasil é um grande lugar para se filmar. Tem equipe boa, é um país gigante. Pode ser coprodução ou não, mas tenho vontade de desenvolver um projeto falado em português e inglês, com elenco internacional, rodado no Brasil, mas destinado para o mercado mundial. Para isso, precisa ser falado em inglês, pelo menos em parte. (PÉCORA, 2013)

Walter Salles, por exemplo, costuma utilizar coproduções nacionais e internacionais em seus filmes. *Na Estrada* (2012), por exemplo, é uma coprodução entre França e Brasil, com a produção executiva assinada por Francis Ford Coppola. A trilha é composta pelo prestigiado vencedor de dois Oscars, o argentino Gustavo Santaolalla[15], que também havia trabalhado com Salles em *Diário de Motocicleta* (2004) e *Linha de Passe* (2008).

Com configuração semelhante à que acontece em *Linha de Passe*, que é um filme nacional, com a trilha composta por um estrangeiro, Marcos Bernstein utiliza, em *Meu Pé de Laranja Lima* (2012), trilha composta pelo marroquino radicado em Paris, Armand Amar.

Portanto, nota-se um claro desenvolvimento no cenário contemporâneo do cinema nacional que, conforme descrito anteriormente, tem refletido diretamente na produção musical. Vimos exemplos, tanto de compositores como de diretores, que vêm adquirindo

[15] Gustavo Santaolalla foi premiado com o Oscar de Trilha Original com as trilhas compostas para os filmes: O *Segredo de Brokeback Mountain* (2005), de Ang Lee; e *Babel* (2006), de Alejandro González.

prestígio internacional e contribuindo para a expansão deste cenário. Discutiremos mais à frente se as universidades de música e cinema do país estão acompanhando este desenvolvimento de maneira a colaborem com o crescimento profissional da área.

2 O DIÁLOGO NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

"Frequentemente eu digo que a parte fácil de compor uma trilha sonora é escrever a música. A parte difícil é entender o diretor. E você quase tem que ser tanto um psicólogo quanto um compositor pra fazer a composição de um filme". São as palavras do compositor Danny Elfman, em uma entrevista coletiva com importantes nomes do cenário atual hollywoodiano como Marco Beltrami, Mychael Danna, Alexandre Desplat, Patrick Doyle e Fernando Velazquez, sobre as dificuldades no processo criativo de uma trilha sonora (CASSIDY; HALPERIN, 2012).

A afirmação de Elfman ratifica o assunto debatido nesta pesquisa, pois, mesmo no mais alto nível de produção cinematográfica, é evidente o incômodo que os compositores sentem ao dialogar com os diretores. Todos eles compartilham deste mesmo sentimento, demonstrando ainda mais o senso comum que se estabelece nesta discussão.

Partindo de uma coletânea de diferentes depoimentos sobre o assunto, objetiva-se neste capítulo mostrar o quanto essa discussão está situada no campo de atividade de compositores e diretores sem causar estranheza, como se essa questão já estivesse implícita no processo de trabalho. O que, de fato, é um grande problema. Pois este diálogo, estabelecido no "senso comum", é gerador de conflito, desgaste e insatisfação - muitas vezes pessoais – na mesma relação de trabalho.

Por outro lado, a partir do momento em que ambos os lados concordam em que há uma deficiência na comunicação a ser driblada, a tendência é que haja maiores esforços para que o trabalho flua de maneira, se não ideal, no mínimo em condições de ser desenvolvido.

Beltrami explica que, além de ser uma questão de compreensão do que os diretores estão dizendo, falta ainda uma capacidade de foco na visão do que eles querem, que geralmente não é muito claro (CASSIDY; HALPERIN, 2012). Além disso, também é interessante notar que não foi apenas Elfman que brincou com a ideia de o compositor agir como uma espécie de psicólogo na relação com os diretores. Beltrami também faz essa alusão: "É engraçado falar sobre como todas essas coisas são questões psicológicas. Há todo esse outro elemento da composição pro filme, que é o lado social e o psicológico de como

você lidar com as pessoas. [...] E que não é sempre sincronizar o que é correto para a imagem". Velazquez complementa: "[...] isso só pode ser feito se você realmente entende o que está acontecendo. Muitas vezes você se torna o terapeuta do diretor" (CASSIDY; HALPERIN, 2012).

Richard Davis, professor da *Berklee College of Music*, expõe:

> Uma coisa que eu tenho descoberto e tenho ensinado na Berklee por volta de 12 anos, uma das coisas que tenho descoberto tanto na minha carreira profissional quanto através dos meus alunos, é que muitos filmmakers realmente não sabem como se relacionar com compositores. E, eles realmente não entendem até mesmo o processo de colocar música no filme. […] nós temos uma ótima relação com os departamentos de cinema da Boston University, Emerson College, Rhode Island School of Design e em alguns níveis também no programa de cinema da NYU; e uma das coisas que nós fomos descobrindo é que mesmo nesses incríveis programas, alguns dos melhores programas de filmmaking no país, os filmmakers que estão saindo não têm ideia sobre o que é uma "spotting session". (DAVIS, 2008).

Davis atua, também, no meio universitário, o que, de alguma forma, poderia soar para os mais despreocupados com essa situação, como um discurso meramente acadêmico. Coincidência ou não, isso reflete diretamente no mercado cinematográfico. Semelhantemente, Carol Khaouli, compositora canadense que fez mestrado em "*Composição para Filme*" na *University of North Carolina School of the Arts*, também nos Estados Unidos, comenta:

> *Eu tenho tido muito mais dificuldades pra falar com filmmakers do que eu posso imaginar. A principal questão que eu tenho tido é a tradução. Eu aprendi que a maioria dos filmmakers não tem ideia de como falar com músicos e o maior problema é que eles fingem que eles sabem. Então eles terminam fingindo que podem falar a nossa linguagem em spotting sessions e compositores virão não sabendo o que eles mesmos querem ou querem dizer. É melhor falar em emoção, falam em drama, o que é a linguagem que todas as pessoas podem entender… e deixa pros compositores traduzirem emoção para música.*[16]

Com as mesmas dificuldades, Alexandre Desplat fala sobre essa necessidade que sente de um contato maior dos cineastas com a música:

> É engraçado essa coisa da comunicação, essa ponte que a gente tem que construir para se comunicar com o diretor. Eu sempre pensei que nós poderíamos dar *master classes* para os diretores. Não para ensiná-los, mas ajudá-los a se comunicar, para eles saberem um pouco mais sobre outros tipos de música, sobre o que significa orquestração, todas essas coisas. [...] A história do cinema está cheia de filmes que você pode ver, entender e ouvir como a música funciona ou não funciona. Se precisa de mais ou menos

[16] Depoimento adquirido em conversa por e-mail sobre o tema deste trabalho.

> música [...] Existem tantas coisas que você poderia transmitir, mas quando nós estamos trabalhando com o diretor já é tarde demais para ajudá-lo. Nós tentamos o nosso melhor, mas nós não podemos ensinar tudo; é difícil. (CASSIDY; HALPERIN, 2012).

Samuel Ferrari, que trabalhou por quatro anos como assistente do compositor brasileiro Antonio Pinto, expõe seu ponto de vista (em entrevista para este trabalho) quando questionado sobre como resolver essa situação da dificuldade que os diretores têm para se comunicar:

> *Resolver é uma palavra muito pesada. Mas acho que uma aula de trilha, mesmo que seja algo como esse um ano que tem na Unicamp, por exemplo. Coisas como essa eu acho muito legal. Porque assim, saber a diferença de um Mozart e um Stravinsky talvez não seja tão necessário, talvez não seja tão essencial. Mas por exemplo, quando o cara tá montando o filme, ele ter uma noção musical, saber de compasso musical, isso vai somar muito. Vai facilitar a vida do compositor, a cena vai ganhar, tudo ganha, é impressionante.*[17]

Ainda, aponta pra uma questão bastante interessante: Ferrari ressalta a importância de haver um montador com noções musicais trabalhando junto com o diretor. Dá o exemplo de Daniel Rezende, montador de *Cidade de Deus*, e considera importante um contato maior com a música não só do diretor, mas de todos os envolvidos no filme:

> *Um dos melhores montadores hoje no Brasil, que é o Daniel Rezende, o cara é DJ, saca tudo de música, conhece muita coisa. Eu nunca trabalhei com ele, mas o Antonio que fez Cidade de Deus com ele, e outras pessoas também já comentaram que trabalhar com ele, como montador, é incrível. Que o cara tem noção disso, sabe? Que era fantástico trabalhar com um montador que tem esse tipo de knowhow, que entende, que sabe o mínimo de compasso musical, bpm, que é uma coisa tão simples, tão básica, que se todos montadores tivessem isso, esse conceito, entendessem um pouquinho, ia ser muito legal.*
> *Em geral, tem a troca do montador e do diretor, às vezes o diretor monta o filme dele também. Então, se todo mundo tivesse uma noção maior, não precisa saber distinguir tipo "isso aqui é uma peça do século XVII, isso do XIX", não precisa ser isso. Mas o mínimo, sabe? Uma estruturação para ter alguns conceitos básicos de ritmo, que já iria ajudar muito.*[18]

Antonio Pinto também assinala a importância de uma boa relação com o montador, e define como se dá o seu diálogo no processo de criação de uma trilha:

> Sem dúvidas, a relação com o montador é muito importante. É tão importante quanto a relação do diretor com o montador. Quando você faz trilha, você é um montador. Você tem a mesma relação de ritmo, porque o filme é ritmo. Então, o montador é um cara que é ele muito envolvido com

[17] A entrevista completa encontra-se entre os apêndices deste trabalho.
[18] Vide entrevista completa nos apêndices.

> ritmo, e o que ele faz, de certa forma, é uma coisa bem musical. Porque, o corte, o andamento do corte, quanto tempo leva um corte pro outro, isso tudo dá uma batida. A relação mais próxima que eu tenho é com montador e diretor. E, aqui não tanto, mas nos Estados Unidos muito com o produtor [...] mas o negócio é diretor e montador. Esse trio entre o diretor, o montador e o editor de música, com certeza. (ENTREVISTA..., 2010).

Por tudo isso, a construção da trilha de um filme irá variar muito a cada trabalho, e de acordo com os profissionais envolvidos. Além do conhecimento mínimo do diretor, como mencionado acima, o tipo de formação, trajetória e *knowhow* do compositor também terá influência direta no trabalho. Porém, a experiência na área é o fator fundamental e determinante para um bom resultado final na criação musical. *"Isso não é tão simples. Isso depende do compositor e do tipo de trabalho que ele faz. Por exemplo, Johnny Greenwood não veio de uma prática 'tradicional' de composição, logo ele está produzindo algumas das trilhas sonoras mais interessantes por aí do momento. Eu conheço bons e maus compositores ambos tradicionais"*[19], comenta Miguel Mera, que trabalha no cenário britânico.

Para Samuel Ferrari, nenhuma faculdade substituiria a experiência adquirida nos anos em que trabalhou com Antonio Pinto: *"[...] ter trabalhado com o Antonio, com o Beto também, mas eu trabalhei mais com o Antonio, com certeza foi decisivo na minha vida, uma experiência que nenhum dinheiro paga. Tenho certeza que nenhuma faculdade, nenhum curso no mundo daria"*[20].

Citando novamente Antonio Pinto, Ferrari reforça a ideia de que o estudo musical tradicional não é primordial nesse metiê, mas esclarece o seu ponto de vista com relação à formação musical, e o quanto foi relevante em sua trajetória ter uma bagagem acadêmica:

> *O Antonio, mais do que ninguém, me mostrou que o estudo universitário e todo esse tipo de coisa não é necessidade. Ele não se formou em nada, é totalmente autodidata em tudo, e o cara é um gênio, ele é muito bom, muito bom mesmo. Só que pra mim, fez diferença na hora de estar do lado dele e já conhecer algumas coisas. Por exemplo, na primeira gravação que teve de cordas eu já sabia tudo que iria acontecer ali; encontrar algumas coisas no dia a dia de trabalho que eu já tinha passado na faculdade, como dirigir uma gravação com músicos, por exemplo. E eu já tinha estudado. [...] Eu já tinha feito estas aulas de instrumentação e orquestração, então "entre aspas" eu já sabia escrever pra ele (o músico), já sabia o que dava e o que não dava pra fazer. Aquele período que você ficaria na "tentativa e erro"*

---

[19] Miguel Mera em depoimento prestado exclusivamente para esta pesquisa, com mais detalhes no próximo capítulo.

[20] Vide entrevista completa nos apêndices.

> *diminui um pouco, sabe? Você pula algumas etapas, não resolve. Absolutamente não resolve, mas você pula algumas dificuldades.*[21]

E sobre Danny Elfman, acrescenta:

> *Estudo sempre contribui. Legal você falar do Danny Elfman, eu estava pesquisando isso esses dias, porque eu sou super curioso pra saber a respeito do que realmente aconteceu. Eu já ouvi muita lenda que ele assoviava a melodia e o time de orquestradores dele fazia o filme, essas coisas absurdas assim. Mas eu duvido muito que isso aconteça. Eu acredito que quando ele começou a fazer, ele já tinha uma bagagem mínima. A história que mais parece realidade, vamos dizer assim, foi que depois dos dois primeiros filmes dele, que foi "As grandes aventuras de Pee Wee" e "Beetlejuice", parece que ele resolveu estudar, e daí o próximo foi o Batman, se eu não me engano. E eu acredito nisso assim, o cara sentou na cadeira e falou: "vamos estudar isso direito!".*[22]

Quando questionado sobre os pré-requisitos para seu assistente, Ferrari responde:

> *Experiência. Mas em um trabalho que exigisse coisas rápidas, o assistente que tivesse formação, soubesse escrever, isso seria uma vantagem. Se eu tivesse que contratar um cara pra trabalhar pra mim num filme, eu sabendo o que ia acontecer no processo do filme, que tipo de som eu iria usar, por exemplo, se fosse algo orquestral, um assistente que tivesse experiência nisso seria bem mais útil pra mim do que um cara que só trabalhou na vida com computador. Mas, por outro lado, num filme que fosse feito só com música eletrônica, um cara que só tivesse experiência orquestral não iria servir. É muito difícil generalizar, depende da demanda do compositor, da demanda de trabalho. Óbvio, se você já tem um cara lá dentro, quanto mais versátil o cara for, melhor. Você também tem que ser, mas quanto mais o assistente for, isso também ajuda.* [23]

Assim, de modo geral, a forma de se relacionar entre o compositor e o diretor é o que realmente está em jogo. É necessário haver uma comum disposição para entender o mecanismo de criação de ambas as partes e, a partir disso, absorver o melhor que cada um pode oferecer. Obviamente, por fatores hierárquicos, podemos dizer que a palavra final pesaria para o lado do diretor, no sentido de ser quem está gerenciando todo processo. Assim, a música é mais uma ferramenta narrativa dentre as demais.

No entanto, este gerenciamento há de ser focado em um resultado coletivo, não se prendendo a um sistema ditatorial que parte de ideias primárias. É necessário o consentimento de que está sendo gerenciada uma série de diretores, teoricamente, especialistas em cada área. E, do outro lado, o que está sendo criado há de ser em prol de uma obra resultante da soma

---

[21] Entrevista completa em apêndice ao final deste trabalho.
[22] Idem.
[23] Idem.

criativa de todos os autores, não se perdendo em um olhar segmentado cujo enfoque é a sua própria criação.

Mychael Danna afirma que, no processo de composição para um filme, não basta apenas dialogar com o diretor para adentrar-se no enredo, é necessário "*entrar dentro da cabeça dele".* Danna conta que em "*As Aventuras de Pi*", o diretor Ang Lee trabalhou no longa-metragem por quatro anos, e eles foram dialogando sobre isso durante todo esse tempo. Baseado nas conversas, ele começou a compor, mas isso não funcionou, pois estava sendo de um modo, segundo ele, muito intelectual. E, apesar de sua maneira de compor ser naturalmente complexa, ele entendeu a necessidade de haver algo mais simples, pois todas as ideias intelectuais deveriam estar lá, porém de uma forma mais disfarçada dentro da composição. E complementa dizendo que o compositor, além de tudo, tem que ter também uma certa visão e flexibilidade para alcançar o resultado final, porque o filme não deixa de ser do diretor (CASSIDY; HALPERIN, 2012).

O exemplo de Danna nos mostra a flexibilidade indispensável por parte do compositor na busca por um resultado final do filme, deixando de lado a vaidade e o preciosismo com sua composição. Neste caso, ainda vale ressaltar que o trabalho foi premiado com o Oscar de Trilha Original e Direção.

Na opinião de Desplat, "as pessoas (compositores) tem que entender que escrever música é uma coisa, escrever música pra cinema é outro projeto, que inclui o filme". Desplat acha que, de algum modo, os compositores se tornam, também, *filmmakers* durante o processo. Segundo ele, é um procedimento difícil porque, geralmente, se chega com uma bagagem técnica musical que não é suficiente para trazer um novo elemento que a imagem exige (CASSIDY; HALPERIN, 2012).

Para Elfman, um outro problema é que, geralmente, o filme chega para o compositor já com os cortes feitos. São raras as vezes em que se pode trabalhar com o diretor desde o roteiro, como no caso citado por Danna. Elfman diz que só teve este privilégio em menos de vinte por cento de todos os filmes que compôs em sua carreira: "Frequentemente, mesmo sendo parceiros, nós estamos lá na última hora. É como cair de paraquedas dentro de uma guerra" (CASSIDY; HALPERIN, 2012).

Outra situação que é muito comum no cenário norte-americano, e que costuma deixar os compositores em uma situação desconfortável, são os chamados "*Previews*". Geralmente, antes ou durante o processo de finalização geral do filme, os produtores e realizadores promovem uma seção com pessoas da equipe, investidores, etc. Além disso, muitas vezes há sessões com um público selecionado, para colher opiniões gerais e decidir se o trabalho está pronto para ser lançado. E a música, talvez por ser algo que faz muito parte da vida das pessoas, que, de uma forma geral, sentem-se numa posição apta a opinar, acaba frequentemente sendo uma vítima dos palpites gerais, muitas vezes aleatórios e ligados muito mais ao gosto pessoal do que à função que ela exerce no filme. Uma vez que o trabalho já está pronto e conectado ao conceito que o compositor e o diretor estabeleceram para a obra, é possível que isso se torne uma espécie de pesadelo no final do processo.

Isso porque, em determinado estágio do filme, qualquer mudança pode significar um grande problema para a construção musical; mesmo que esta alteração não seja diretamente na música. Pois, em termos de sincronia de som e imagem, uma pequena edição ou uma nova montagem origina problemas consideráveis no *timeline* musical. Em outras palavras, muitas vezes o trabalho de edição pode ser muito mais cansativo do que o de composição.

Para Desplat, "música é um objeto subjetivo para qualquer um, porque as pessoas vão assistir o filme e dizer: 'Hmm, Eu não gosto dessa música'. Será que é da música que ele não gosta ou é da música com a imagem? Ou isso é onde a música está colocada? Ela está muito alta? Não está alta o suficiente? É a orquestração?..." (CASSIDY; HALPERIN, 2012).

Elfman também comenta: *"*Esse é o exato cenário que é o meu maior pesadelo, onde há de repente um número de pessoas e há um consenso em torno da sala, e você tem que sentar lá e pensar: 'Oh meu Deus'." (CASSIDY; HALPERIN, 2012).

Antonio Pinto menciona esta situação ao falar da dificuldade da relação com o produtor:

> Essa relação é difícil, porque o produtor muitas vezes é um economista, que não tem uma sensibilidade como um diretor e o montador e, às vezes, ele tá pensando no cheque. Nos Estados Unidos tem uma coisa que aqui não tem ainda que são as *previews*, que são cabines que eles fazem pra público. [...] primeiro eles recebem uma lista como se fosse uma provinha: "O que que você achou do filme? O que que você achou desse personagem? O que que você achou da hora que ele mata? Você acha que ele deve matar?" Então, o autor, o cara que escreve, o diretor que faz um filme, quando ele vai pra tela,

> o filme não é deles, é desses caras, que num shopping em Nova Jersey fala "Aíii...eu não entendi". (ENTREVISTA..., 2010).

Samuel Ferrari conta sobre dois episódios em que tiveram que mudar a trilha depois de pronta:

> *Nos Estados Unidos, logo que o filme chega pra você, principalmente um filme que já faz parte do mercado, que já tem uma coisa grande assim, ele já tem alguns "screenings", os "previews" já passam por essas pessoas que são contratadas pra dar palpites, pra dizer o que acham do filme e tudo mais. Então, quando chega em você, já passou por alguns screenings já com referência, já teve um Music Editor na parada pra colocar as músicas, editar, contar o filme com as referências. […] No "The Host" deu algum problema lá no final do processo que o filme inteiro teve mudanças de montagem, e teve duas semanas pra remontar 54 músicas. […] No último screening que teve do filme alguém viu uma coisa e disse: "Pow, precisa mudar isso no filme! Como ninguém reparou nisso até agora?". Aí precisou remontar o filme. Não teve mudanças tão drásticas, mas a partir do momento que teve mudanças, você tem que adaptar o seu trabalho lá, tem uma barra de tempo, você tem que se conformar com uma montagem nova. Aí teve que fazer toda essa mudança por causa disso, um screening que alguém foi lá e deu algum palpite ou alguém que tava botando muito dinheiro no filme falou: "Olha, precisa mudar isso!" E aí você tem que mudar. Isso é da sua profissão, isso é inerente da sua profissão, a partir do momento que você pega um filme pra fazer, algo como 30% do seu trabalho vai ser refazer e remontar. […] Quando você faz a música acompanhando exatamente a narrativa do que está acontecendo, uma mudança brusca de montagem estraga tudo o que você fez! Às vezes é simples, às vezes muda completamente uma cue[24], uma cena. Às vezes o trabalho que você tem que fazer de adaptar, é mais trabalhoso do que criar uma nova, que às vezes vale mais a pena. E isso já com tudo gravado, não mais no mockup. Nesse caso, tinham as cordas que não estavam gravadas ainda, mas todo o resto já estava valendo. Desde solos gravados, coisas menores, violões, bateria, percussões em geral. Tudo, menos as cordas. Mas isso de estar tudo gravado, tudo na mão, e ainda mudar a montagem, acontece.*
>
> *Estávamos no último dia de mix do Summer Vacation, já lá na Alamo, fazendo a mix 5.1, já valendo pra mandar pros Estados Unidos. E aí o cara ligou e falou que mudou a montagem de uma cena que estava tudo sincado. Fomos lá, abrimos o Protools, e tivemos que editar lá na sala da Alamo, que era uma sala de cinema mesmo, e tivemos que gravar uma guitarra numa sala de cinema. […] Essa mudança, se eu não me engano, era do produtor.*[25]

---

[24] Richard Davis (2008) descreve: *"*Um cue é um trecho de música para um filme. Poderia ser 5 segundos ou 5 minutos*"*.
Tony Berchmans ilustra com clareza a ideia de *cue* em seu livro *A Música do Filme* (2006, p. 31): "Fazendo uma analogia com um disco de música popular, o *cue* de uma trilha sonora musical é o equivalente a cada uma das faixas do disco. Cada trecho da música do filme é um *cue*, por menor que seja. Sendo assim, há filmes que podem ter dezenas de *cues*, dependendo dos pontos de entrada e saída de música".

[25] A entrevista completa encontra-se entre os apêndices deste trabalho.

2.1 A metodologia de trabalho e sua contribuição para o diálogo

A tecnologia está ligada ao processo de composição de grande parte dos compositores do cenário atual. Em geral, o kit básico necessário para tal procedimento composicional é composto por um computador, duas caixas de som, uma interface de áudio e um teclado/piano/controlador midi, mas isso varia bastante de músico pra músico. Existe ainda uma infinita gama de opções que podem ser acopladas a essas ferramentas tecnológicas. Além disso, são necessários softwares profissionais de gravação e edição de áudio como o *Protools* e o *Logic*, por exemplo; e softwares de editoração de partituras, como o *Sibelius* e o *Finale*.

No entanto, é importante ressaltar que, mesmo sendo um procedimento composicional, de certo modo dependente da tecnologia, isso não o faz menor ou menos digno do que os tradicionais no "papel e caneta". Há uma falsa impressão de que o uso da tecnologia diminui a qualidade do compositor que, supostamente, usufrui de tal ferramenta para tornar o processo mais fácil ou para suprir as deficiências caracterizadas pela falta de habilidades técnicas e conhecimentos musicais necessários. Entendo que isso não é verdade, e acredito que podemos afirmar que a forma de pensar e executar músicas no mundo de hoje foi, em muitas situações, fortemente modificada pela tecnologia. E a produção de trilhas musicais é uma delas. Nesse contexto, poderíamos talvez enxergar deficiência muito mais no compositor que não consegue acompanhar a tecnologia e as mudanças sociais e operacionais que estão diretamente ligadas ao modo contemporâneo de produzir arte. Também por isso é necessário entender os procedimentos tecnológicos para executar as ideias composicionais, o que, além de tudo, também demanda tempo e dedicação. Além disso, há formas de organização do trabalho de composição específicas da área de trilha musical, como os *mockups* e a trilha de referência, que gostaria de discutir a seguir.

2.1.1 *Mockups*

A tecnologia possibilita a criação de maquetes musicais, os chamados *mockups*, que facilitam muito o contato com o diretor, principalmente pelo fato de essa ferramenta permitir uma audição mais próxima da música que será gravada, evitando possíveis equívocos. Sem esse procedimento o diretor teria que imaginar um esboço musical, o que poderia ser algo muito subjetivo para a maioria deles. Elfman é bem enfático quando questionado se a

tecnologia ajuda no processo criativo: “Bem, nós temos que tocar a música para o diretor” (CASSIDY; HALPERIN, 2012).

Richard Davis (2008) explica:

> Mockup é um termo que é muito comum dentro do nosso vocabulário nos últimos dez anos. É a versão sintetizada, ou computadorizada, ou digital de um *cue* que o compositor faz para o diretor. Se hoje você tem um projeto com baixo orçamento, você dificilmente chegará ao ponto de ter músicos ao vivo, e então, você pode estar no mundo digital. É como um rascunho, como o esboço que você mostrará para o diretor aprovar. […] 15, 20 anos atrás, […] no mundo de Hollywood, era frequente as pessoas perceberem que o compositor seria demitido, mesmo depois de gravar a trilha inteira e se eles ainda tivessem verba para regravar isso. Isso porque o compositor não entendia o que o diretor estava querendo, seja o impacto dramático, ou seja, lá o que isso tenha sido. No mundo de hoje, acontece muito menos por causa dos *mockups*. Então, o compositor pode criar uma versão sintetizada da música e o diretor pode olhar pra isso, e eles podem tanto sentar junto pra discutir isso, seja no telefone ou seja lá como for.

Desplat também afirma que utiliza *mockups* e esclarece:

> É verdade, isso virou uma questão. Eu comecei a fazer com a máquina. Eu tinha que tocar minhas demos, meus temas, ou seja lá o que for, no piano, e explicar: [...] Você tem que entender que essa é a melodia principal, isso será isso, isso será aquilo, isso será o saxofone.... e então você joga dentro do computador, e inicia o computador com isso, então você pode reeditar toda a partitura... mas você não pode ter apenas alguém sonhando sem ouvir. (CASSIDY; HALPERIN, 2012).

Porém, alguns compositores não simpatizam muito com este procedimento, como é o caso de Marco Beltrami e Patrick Doyle. Beltrami diz que essa não é uma parte divertida do processo, porque a música está sendo criada com sons manipulados e falsos, os quais não irão substituir os reais; às vezes, podendo levar o compositor a gastar muito tempo tentando fazer o som ficar com uma boa qualidade para ser escutado de forma que prenda a atenção das pessoas. Doyle conta que certa vez estava apresentando um de seus *mockups* para os realizadores de um filme em que estava trabalhando. Ele havia composto duas ou três versões daquela composição, as quais não estavam agradando. Assim, ele começou a improvisar sobre as imagens, como nos acompanhamentos musicais característicos dos tempos do cinema mudo; e então, eles gostaram. Nesse momento, ele compreendeu que o que estava faltando era a organicidade. E, apesar de achar que muitas vezes estes novos procedimentos podem ser brilhantes, esta mesma organicidade dos concertos musicais não pode deixar de existir, pois está sendo perdida de algum tempo para cá (CASSIDY; HALPERIN, 2012).

2.1.2 Trilha de referência

Outro procedimento muito comum no cenário comercial e que causa divergência entre os compositores, pois há os que são a favor e os que são contra, é o uso da trilha de referência. Cercada de histórias polêmicas, a "paixão pela referência", do inglês "*temp love*", é um jargão dentro do metiê.

Richard Davis (2008) define:

> *Temp track* ou *temporary track*. Isso tem sido feito por muitos e muitos anos, onde o diretor trabalharia não com o Compositor, mas com o *Music Editor* para inserir a música que eles pensam que funcionaria. […] No mundo de Hollywood essa *temp track* seria criada pelo *Music Editor*, junto com o Diretor, e isso pode ser composto de qualquer coisa, porque não há questões de direitos autorais, pois não é para ser mostrado em público […] Mas você pode ver um filme e dizer: 'Meu Deus, essa trilha parece com tal…'; e a razão disso é porque eles temporarizaram o filme com a trilha que eles se apaixonaram, e disseram para o compositor: 'Faça um som como isso!' E nós temos um termo, que é uma espécie de termo para diretores, que entre os compositores seria dito: 'O diretor pegou uma '*Temp Love'.'* E isso é uma coisa muito fácil de acontecer, e pode ser um problema para os compositores. […] Por um lado, compositores amam isso, porque ela diz a direção que o cineasta está indo, como esse diretor realmente quer que a música soe. Por outro lado, se o diretor se apaixona pela *temp track*, é como se ele dissesse para o compositor: 'Você está preso em fazer exatamente o que era a referência'.

Danny Elfman é um dos compositores que não enxergam prós no uso da trilha de referência, sendo totalmente contra. Segundo ele, o diretor há de confiar na criatividade do compositor, pois o uso da referência não só vicia o diretor naquela sonoridade proposta, como dificulta ainda mais o trabalho do compositor. Além disso, Elfman cita a relação entre Alfred Hitchcock e Bernard Herrmann para elucidar ainda mais a sua opinião.

> Para mim não há prós. É apenas algo que deve ser negociado, e é meu trabalho fazer o diretor esquecer tudo que ele ouve na referência. Eu não irei ouvi-la mais que uma vez. E se ele está viciado a ela, isso apenas irá fazer meu trabalho mais difícil. Eu frequentemente sonho sobre o como deve ter sido nos "Dias de Bernard Herrmann", onde ele escrevia o tema no piano, e o Hitchcock nem sequer ouvia isso até eles estarem na fase de gravação. Para mim, trilha de referência é a maldição da minha existência. (CASSIDY; HALPERIN, 2012)

Desplat também se mostra incomodado com o uso da *temp track* usada pela grande maioria dos diretores: "Existe um diretor que eu sei que não usa trilha de referência: Roman

Polansky. Ele não precisa, ele faz tudo e quando o filme está lá, está lá. Não precisa de música pra apresentar isso" (CASSIDY; HALPERIN, 2012).

Já Antonio Pinto simpatiza com o uso da referência. Para o compositor:

> Existem muitos compositores que falam que não gostam da música de referência. Eu gosto da música de referência. Eu gosto da música de referência não pra usar ela como uma cópia do que, eu não vou copiar o que tá ali, mas muitas vezes o editor e o diretor já estão num processo ali de decupar, de fazer, e de montar, que eles chegam num formato que tem uma coerência dramatúrgica da cena, que me ajuda. Coisas que eu não concordo, talvez eu tente mudar e provar pra ele. E ele voltar pra mim e falar: "Não, tá errado". Mas eu acho que, às vezes, uma costura que já vem não é uma coisa negativa. Não é. E outra, que também é muito interessante porque é puta desafio, você tem que entender muito o que está acontecendo, o que o cara tá tentando dizer, pra você não ir contra, ou ir contra. Tem todo esse jogo. (CULTURA, 2011).

Contudo, em outro depoimento, se incomoda com o uso excessivo da referência nos filmes norte-americanos e, assim como Davis, atenta para armadilha que é a "paixão pela referência":

> Isso é uma coisa também que é muito difícil. O filme americano hoje, quando ele chega pra você tem música no filme inteiro, sabe? Eles pegam vários compositores e já montam. Tem esse editor de música[26], que o cara fica lá picotando no software, no Protools, e já monta toda a trilha. E você chega e fala: "Pô, como eu vou fazer uma música pra esse filme?" Tá pronta a música. E outra coisa é que o diretor se apega a uma música do "Zé não sei o quê", e você tem que fazer uma música que parece com a do "Zé não sei o quê". Então isso é um pouco chato. [...] e quanto mais longe você fica tentando ir, o diretor fala: "Não sei, não estou entendendo, a coisa não está acontecendo". Aí quando você faz igualzinho a referência, o cara fala: "Antonio, você entendeu!" Acontece esse tipo de coisa. (ENTREVISTA..., 2010).

Antonio também conta um episódio interessante em que ele mesmo era a referência:

> Nesse caso, por exemplo, agora do Witness [...] eu tive uma relação maravilhosa, olha que interessante, este processo foi um processo meio inédito pra mim: a diretora é da Nova Zelândia, ela veio, voou até o Brasil durante dezessete horas, conversou comigo, passamos o filme juntos. Você passa o filme, você assiste o filme. A gente faz uma coisa que chama-se *spot*, que você vai vendo o filme, aí fala: "Daqui até aqui eu quero música, do tempo tal, até o tempo tal..." Aí ela fala assim: "Ah, essa música eu acho que deve contar que ele se encontra, ele tem um momento mágico com esse cara". Aí anota: "momento mágico com esse cara". Aí, nesse caso [...] muitas das músicas temporárias eram do Abril Despedaçado e de uns outros filmes. Quer dizer, o editor já tinha montado o filme com as minhas músicas,

[26] Veremos mais adiante maiores detalhes sobre a função deste editor de música, conhecido como *Music Editor*.

> eu era a própria referência; o que não é maravilhoso, não quer dizer nada, principalmente porque eu vou lá e vou ter que me repetir [...] Aí eu comecei a fazer o filme, fiz quatro trilhas bem grandes, bem importantes, mandei pra ela e foi muito legal. Tinha uma cena que tinha sete minutos, e tinha uns vinte segundos pra trás da cena que não tinha música, que ela falou: "Eu queria que você fizesse música aqui também". Aí eu fiz a música, já com cordas, escrevi um quarteto e tal, fiz tudo bem bonito e mandei pra ela. Ela mandou uma carta assim: "Olha Antonio, achei muito bonito, principalmente aqueles vinte segundos. Será que dá pra você apagar tudo o que você fez pra frente?" E era eu mesmo. Aí ela falou assim: "Esquece você mesmo e faz na intuição" [...] Aí fui tirando, ficou lindo, feito pro filme, fresca, não tem essa coisa de: "Ah, tem que seguir esse tipo de emoção aqui exatamente igual ali". (ENTREVISTA..., 2010).

Samuel Ferrari segue a mesma linha de pensamento de Antonio:

> *[...] essa é uma das grandes discussões da nossa área: referência. O amor do diretor pela referência, essas coisas. Eu gosto de ter uma referência, porque isso te dá um norte, você tem uma ideia do que está passando na cabeça do cara, e, principalmente numa produção em que você tem que entregar o trabalho rápido e com qualidade, você economiza tempo e dinheiro. Porque o cara fala: "Ah, eu quero alguma coisa meio azul e não sei o quê"; até você adivinhar o que o cara quer, a referência te passa um norte, te passa uma direção, um conceito do que o cara quer ali. Então, economiza tempo e dinheiro, eu gosto disso. [...] Mas assim, você cai nas armadilhas [...] Tem o cara que se apaixona por ela, e isso é o grande problema, porque a referência o que que é? A referência é uma referência. Você está dando um conceito para o compositor, ou seja, "eu quero entre aqui, quero que saia ali, no meio acontece tal coisa, entra um instrumento que simboliza alguma coisa que está acontecendo no filme ou na história, um tema, a construção de um tema ou desconstrução dele, alguma coisa assim. Isso é pra você ter uma referência na hora de fazer.* [27]

Além disso, segundo Ferrari,

> *[...] tem diretor que chega e fala: "Olha, eu não gosto muito dessa referência…". E isso é um papo que, particularmente, eu detesto. Pow, se não gosta, por que tá lá? Mas aí você tem que entender que se tá lá e o cara não gosta, tá lá por alguma coisa, sabe? Então você tem que distinguir. Se tá lá é porque o cara gosta e ele não sabe, mas tá lá por algum motivo, você tem que entender o que quer dizer aquilo lá. [...] Tá lá por algum motivo e você tem que entender, mesmo que o diretor fale: "Não gosto", tá lá por algum motivo".*[28]

Ainda, o compositor complementa falando que essa tal "paixão" pode se estender também para o som geral do filme. Contudo, comenta sobre a pasteurização sonora que ocorre nos filmes do mercado norte-americano. Exemplifica com alguns filmes em que James N.

---

[27] A entrevista completa encontra-se entre os apêndices deste trabalho.
[28] Idem.

Howard trabalhou e diz o quanto é importante que isso não ocorra, para que cada filme tenha sua particularidade na identidade sonora:

> *Porque uma das coisas legais que tem no cinema, é você fazer um filme e cada um dar uma cara diferente assim. Tipo, o som do filme. Isso é uma coisa que eu acho bem legal de cinema, que eu acho que o mercado americano, às vezes, perde muito por causa disso. O James N. Howard, por exemplo. Eu tenho algumas trilhas dele no I-tunes, dos filmes de ação dele, não lembro exatamente quais eram, três, quatro filmes em seguida. Eu ficava dando play neles, e cara, era do mesmo filme. Não era um filme diferente. Eu não gosto disso. Porque cada filme você vai criando uma textura diferente, o som do filme. Você ouve um filme do Morricone, ou sei lá, ouve o Batman do Danny Elfman; tem texturas, tem sonoridades que você ouve três segundos a trilha e fala: "É daquele filme". Sabe? Isso é legal, criar essa identidade musical do filme, é bacana. Que no caso desses filmes do Jamen N. Howard, os de ação, se você der play nos filmes, era o mesmo filme, era a mesma história, era o mesmo tudo. Parece que ele usou os mesmos instrumentos, os mesmos timbres de percussão, os mesmos timbres de sintetizadores, sabe? Era o mesmo filme, se você pegasse a trilha do filme com a Angelina Jolie, "Salt", e jogasse em um outro filme de ação e perseguição que era do Clive Owen, se jogasse na cena, funcionava, era a mesma coisa, era o que algumas pessoas no mercado americano chamam de "trilha por número"; era a trilha número 1, número 2, número 3. "Legal, eu quero agora a número 1". Vai lá joga, e é isso aí. Porque é a mesma coisa, é uma pasteurização. [...] E, em relação às referências, tem diretores que se prendem até a isso. Bota a referência lá e você tem que fazer as coisas muito coladas naquela referência; coladíssimas mesmo, aconteceu uma mudança de acorde aqui, você tem que fazer aqui, ou, às vezes, tem um tal instrumento lá e você tem que fazer o tal instrumento também. Sabe? Umas coisas muito fechadas, é o amor à referência. E, às vezes, você faz, e o diretor está tão apaixonado com aquilo lá que você tem que colar.*[29]

Ainda sobre James N. Howard, Ferrari conta:

> *O Antonio me contou um caso de quando ele estava fazendo "Perfect Stranger" em Nova York, eu acho que isso em 2006. Ele estava fazendo nos estúdios da Sony, e a sala do lado era a sala do Music Editor do "Michael Clayton", que o James N. Howard fez a trilha. E tinha um Music Supervisor lá, que estava fazendo o James N. Howard colar nas referências em quase plágio de tudo. Assim, textura, história, instrumentação, tudo. Imagina, você contrata o James N. Howard pra fazer a sua trilha e você faz o cara copiar referência. Imagina a gente!*[30]

[29] Vide entrevista completa ao final deste estudo.
[30] Idem.

2.1.3 A presença do *Music Editor*

Como mencionado por Richard Davis, o *Music Editor* é um profissional que figura no cenário hollywoodiano, atuando como uma espécie de ponte que conecta o diálogo entre o diretor e o compositor.

Antes de chegar nas mãos do compositor, o filme passa um tempo com o *Music Editor* que, junto com o diretor, define todas as referências musicais do filme, por exemplo. Como referido anteriormente na explicação de Davis, o compositor não precisa seguir estritamente as indicações, mas já se aproxima do conceito previamente estabelecido para o filme. Desta forma, como tudo já está mais estruturado, quando chega para o compositor, o processo tende a ser mais rápido.

Além disso, o *Music Editor* também auxilia durante o processo. Quando o compositor envia os primeiros *mockups*, é ele quem os adiciona no filme, enviando-o para o diretor já com as novas ideias musicais. Muitas vezes emitindo opiniões e, posteriormente, levando os *feedbacks* para o compositor. No caso de haver alterações a serem feitas, é provável que ele já as apresente de volta para o compositor com exemplos editados em cima do filme, com sugestões de resoluções para tais mudanças; sejam elas depois adotadas ou não. Contudo, sua presença não elimina o contato com o diretor, apenas facilita.

Este profissional não existe no cenário brasileiro, devido à forma como este mercado se estabelece. Assim, Antonio Pinto menciona a presença do *Music Editor* em seu primeiro trabalho em Hollywood, e explica a diferença de estrutura de produção norte-americana e brasileira:

> Quando eu cheguei lá [...] eu descobri que seis pessoas faziam o que eu fazia. Porque aqui eu escolhia as músicas, eu montava a música no filme, eu cortava a música, eu gravava; o cara mudava a montagem, voltava a montagem pra mim, e eu tinha que recolocar a música. Lá você chega e tem um cara que é o *Music Editor*, que é o Editor de músicas. Você dá a música pra ele, e ele fica editando a música no filme. Tem o "*Supervisor de Música",* que é o cara que escolhe as músicas. Então, a estrutura é muito grande, é uma indústria mesmo [...] pra você fazer um filme, a estrutura é muito maior. (ENTREVISTA..., 2010).

Para Samuel Ferrari, este profissional não se encontra no mercado nacional porque não há a "cultura desta profissão" no país:

> *No Brasil não existe o Music Editor, infelizmente não existe a cultura dessa profissão, e o cinema brasileiro perde muito com isso. Não tem o lance do mercado estabelecido. Se você tivesse uma demanda tanto de tempo, de qualidade, junto; fatalmente iria aparecer essa profissão no meio. Não é que é uma coisa tipo "Vamos criar uma profissão", mas ia ter que ter um cara lá porque precisa entregar daqui dois meses, mas não tem essa demanda. O conceito de mercado não existe em filme como tem nos Estados Unidos, por exemplo. Então você não tem essa demanda tão grande, você acaba fazendo na sua relação com o diretor e o montador o que o Music Editor iria fazer, você tem que fazer também isso. Às vezes, o montador bota as referências lá pra dar exemplos, e chegar pra você pronto, ou não, o diretor chega pra você e fala que tem que montar o filme: "preciso montar com as referências, me manda coisas que você acha legal, você já sabe da história, já leu o roteiro, você imagina algumas coisas".*[31]

Por ter trabalhado ao lado de Antonio Pinto em filmes do mercado hollywoodiano onde havia um *Music Editor*, Ferrari descreve o quanto essa experiência foi enriquecedora para sua carreira:

> *Essa ponte entre o diretor e o compositor, em todas as experiências que eu tive em filmes internacionais com esse cara no meio, foram incríveis. O Music Editor do Snitch e do The Host foi a mesma pessoa. Foi a Robin Whittaker, é uma americana, acho que é de Las Vegas, que é uma mulher, uma das pessoas mais legais que já conheci. Ela é incrível, super educada, super simpática, e ela já foi Music Editor do Harry Potter, do 007, tem uma puta experiência, foi incrível trabalhar com ela, eu aprendi muito como assistente e como compositor. Trabalhando assim narrativamente, esses dois filmes com ela foi uma escola fantástica. Mas sempre teve contato com o diretor. Esse meio do caminho não elimina o contato com o diretor, ele facilita algumas coisas, mas não barra ali o contato. […] Ajuda, sempre ajuda. Foram incríveis as experiências que tive com Music Editors, tanto pra gente como compositores da trilha, quanto pra mim "Samuel assistente". Ela me ajudou em muitas coisas.*[32]

2.2 Parcerias entre diretores e compositores

O objetivo deste tópico é citar algumas parcerias relevantes entre diretores e compositores. Tentaremos, a partir delas, refletir sobre como tal processo colaborativo pode contribuir para um aprimoramento na comunicação entre dois criadores. Já que, muitas vezes, esse diálogo se prolonga por diversos trabalhos, originando parcerias importantíssimas e resultando em grandes obras de arte, não diferente das parcerias entre compositores e libretistas na criação de uma ópera, apresentado no capítulo histórico deste trabalho.

---

[31] Entrevista completa em apêndice ao final deste estudo.
[32] Idem.

Situações como a de Mozart e Lorenzo Da Ponte, por exemplo, marcada pelas obras que produziram juntos, há tempos têm ocorrido dentro do cenário cinematográfico. Um dos casos mais conhecidos, e também uma das parcerias mais longas na história do cinema, é a colaboração em mais de quarenta anos de trabalho entre o diretor Steven Spielberg e o compositor John Williams.

> Quarenta anos é incrível para qualquer parceria [...] Em quarenta anos que a gente vem trabalhando juntos, ele *(Spielberg)* nunca uma só vez disse pra mim: "Eu não gosto disso"; ou: "Isso não vai funcionar"; ou: "Nós precisamos fazer algo mais". Ele nunca disse isso, ele apreciou tudo o que tenho feito com ele. Nós podemos dizer entre a gente: Talvez nós tentaremos algo mais, pode ser legal. Mas ele aprecia tudo, mesmo os enganos. Uma das coisas sobre parceria é a habilidade de fazer funcionar [...] cometer os enganos que você precisa cometer, não tentar competir com o outro, não tentar impressionar o outro, apenas se divertir com isso. [...] Isso é a coisa mais essencial, se há química entre os indivíduos, muita diversão pode ser trabalhada junta. (SPIELBERG; WILLIAMS, 2011).

Alfred Hitchcock e Bernard Herrmann são outro caso que não se constitui em nenhuma novidade no meio cinematográfico, mas que foi também uma das parcerias mais notáveis e importantes da história do cinema. Foram realizados nove filmes durante onze anos, com o auge em *Psicose* (1960), e o rompimento em *Cortina Rasgada* (1964).

Um ano antes do "término desta relação", em *Os Pássaros* (1963), filme que não contém música, o diretor optou por utilizar apenas o universo sonoro do ambiente diegético, recriando efeitos a partir deste mesmo universo. Mas, tamanha era a confiança em Herrmann, que o compositor foi convidado para ser seu consultor de som, trabalhando ao lado dos especialistas Remi Gassman e Oskar Sala. Toda a atmosfera sonora foi construída como um autêntico trabalho de composição musical. Hermann estabeleceu na película os princípios de dinâmica, textura e timbre, aos moldes de um trabalho orquestral, e, como utilizou ruídos nessa construção, não conduziu o espectador na leitura das imagens, não causando sentimentos que a música poderia proporcionar; assim como desejava Hitchcock.

Mas o final dessa relação foi "*abrupta e hostil"*, segundo Neil Sinyard, escritor e professor no curso de *Film Studies* da *University of Hull*, no Reino Unido, que escreveu um artigo intitulado: "Hitchcock vs Herrmann: A história por trás da quebra da melhor parceria diretor/compositor do cinema" (SINYARD, 2013). O autor comenta o quanto foi surpreendente a forma como Hitchcock agiu ao ouvir a composição de Herrmann para *Cortina Rasgada* tocada pela orquestra:

> A orquestra gostou: de fato, depois deles tocarem, eles explodiram em um aplauso espontâneo, então isso veio como uma surpresa para todos, quando Hitchcock ouviu, ele estava bravo e chateado, cancelou o restante da sessão, e decepou um parceiro que o tinha servido bem, ou melhor, brilhantemente. (SINYARD, 2013).

Sinyard traça o perfil psicológico de cada um para entender o que, em sua opinião, desencadeou no fim dessa marcante parceria que, conforme descreve, era uma relação de mútuo respeito profissional, uma certa similaridade de perspectiva (ambos se nutriam de um exterior defensivo, mas de profunda sensibilidade romântica); e objetivos estéticos semelhantes. Conta que esteve em contato com Norma Herrmann, viúva do compositor: "[...] a viúva de Herrmann, Norma, me falou isso quando eu perguntei o que ela pensava que era o segredo atrás dessa parceria de sucesso: 'Eles tinham um senso de humor muito semelhante', ela me disse, 'bastante escuro e malicioso...' " (SINYARD, 2013).

Além disso, o autor descreve que

> Herrmann pensava que a chave para uma boa música de filme era a habilidade de o compositor buscar com intensidade as emoções internas dos personagens, não apenas ilustrar e acompanhar o drama, mas entrar dentro dele (se você não pode fazer isso, ele pensava, então você não deveria estar escrevendo música para filmes em primeiro lugar); e isso correspondia a estética de Hitchcock de transmitir a intensidade psicológica não através da exibição teatral mas através dos meios cinematográficos de composição e montagem. (SINYARD, 2013).

É valido lembrar que Herrmann entrou no cinema a partir de sua colaboração com Orson Welles. Ambos vinham trabalhando juntos na Rádio CBS, e se iniciaram no cinema com *Cidadão Kane* (1941) que, além de ter sido considerado pela crítica uma obra-prima como filme, também foi um marco musical por, de certo modo, inovar o uso da orquestra e quebrar a maneira de compor como a de Korngold e Max Steiner, por exemplo, que tinham dominado as trilhas sonoras de Hollywood nos anos 30 (SINYARD, 2013).

Outro caso interessante é a parceria de quinze filmes, ao longo de vinte e seis anos, entre os irmãos Joel e Ethan Coen e o compositor Carter Burwell. No trabalho mais recente, *Bravura Indômita* (2010), uma adaptação do romance de Charles Portis, eles optaram por não se basear na versão que já havia sido adaptada para o cinema em 1969. Assim, tanto o filme quanto a clássica trilha escrita por Elmer Bernstein não foram levados em consideração.

Como no método de trabalho do trio não há trilha de referência, a comunicação e o intercâmbio criativo entre eles se dá durante todo o processo. Burwell comenta: "Eu comecei

a escrever ao mesmo tempo em que Joel e Ethan começaram a cortar. Nós fizemos isso em paralelo. Eu podia enviar-lhes a música e eles podiam cortá-la; então eles me enviariam o novo corte e eu escreveria para ele. Havia um monte de vai-e-vem" (MERMELSTEIN, 2008).

A flexibilidade exercida por todas as partes e a semelhança de perspectiva são a base comum para o sucesso dessa relação, o compositor diz:

> Eles estão dispostos a me deixar tentar coisas que eles não devem ter antecipado […] Frequentemente eles sabem exatamente o que eles querem, como em "*E aí, meu irmão, cadê você?*". Eu tento não ser tão choroso quando isso acontece […] Eu acho que nós temos perspectivas semelhantes – em particular pondo os personagens nos filmes em uma situação cruel, mas divertida […] Minha esposa reclama que eles apenas não querem entrevistar outros compositores, e Joel uma vez me disse que as audições que eles fizeram pra "*Gosto de Sangue*" (o primeiro longa metragem dos Coens), envolveu o mais estranho grupo e que eles encontraram compositores difíceis para ler e entender […] Mas há outras vezes em que eles não sabem, como em "*Fargo*", e isso é mais legal pra mim. "*Onde os Fracos Não Têm Vez"* também teve muito pouca trilha, mas "*Queime depois de ler*" teve um monte de trilha. Isso equilibra bem o trabalho para os filmes, e também para a nossa relação. (MERMELSTEIN, 2008).

Já Spike Lee, desde "*Jungle Fever*" (1991), trabalha com suas trilhas originais compostas por Terence Blanchard. O compositor apresenta um discurso de muito respeito por Lee, porém evidenciando-nos uma relação de trabalho diferente da exposta por Burwell e os irmãos Coen. Contudo, Blanchard se coloca como um compositor a serviço do diretor, destinado ao entendimento de suas necessidades para o filme.

> Spike quer sua história contada de uma certa maneira, e meu trabalho é facilitar isso. Mas enquanto ele está muito determinado em termos do tipo de música que ele quer - ele gosta de temas melódicos e orquestrais que as pessoas podem reconhecer e lembrar - ele não me diz como alcançar isso [...] O diretor pode pedir algo, e o compositor pensar: 'Nós podemos fazer isso diferentemente'. Isso pode soar estranho, mas você precisa acreditar naquela pessoa [...] O diretor pode estar vivendo com esse filme há muito mais tempo do que eu. (MERMELSTEIN, 2008).

Assim, Lee descreve Blanchard como *"*um ótimo músico com uma maravilhosa habilidade de olhar para a cena e te dar o que você precisa*"* (MERMELSTEIN, 2008). Sobre o processo de trabalho, conta que assim que o roteiro está feito, o compositor já o tem em mãos. Em seguida, enquanto está cortando o filme em Nova York, envia algumas cenas para Blanchard em Nova Orleans, até a montagem estar pronta e o compositor viajar para Nova York para assisti-la; mas conversam sobre instrumentação somente após o corte final. Logo, o

compositor volta para Nova Orleans e envia um esboço de temas que, quando aprovados por Lee, são escritos na partitura, para então gravarem (MERMELSTEIN, 2008).

Sam Mendes trabalhou exclusivamente com Thomas Newman em seus quatro filmes. Segundo Newman, o essencial nessa relação tem sido o método de trabalho e a liderança que Mendes exerce:

> Nós olhamos o que podemos refinar através da música. O que em geral me interessa sobre música é afiar o foco tonal ou dramático. E como os filmes de Sam são preenchidos com nuança, isso pode ser muito recompensador [...] Eu estou à procura de liderança, por alguém que sabe quando não jogar fora um bom material. Você quer alguém que não recua. Às vezes, você obtém aceitação seguida de rejeição mais tarde, quando há menos tempo pra arrumar as coisas. Isso não é bom. [...] Assim ele vem para o estúdio e ouve, então ele irá ouvir quando gravar com orquestra. Ele aprova todas as mixes. Ele está em todos os turnos. (MERMELSTEIN, 2008).

Em artigo escrito por Maria Garcia (2009) para a revista eletrônica *Film Journal*, intitulado "Compondo para a tela: compositores e diretores de filme trabalham em harmonia", a autora descreve diversas situações interessantes envolvendo o processo colaborativo entre ambos.

Garcia conta que em *Emma* (1996), primeiro filme de Doug McGrath como escritor/diretor, a compositora Rachel Portman sugeriu um solo de oboé para definir o clima de uma cena. McGrath respondeu, apenas em tom de brincadeira, que o oboé não estava entre os quatro instrumentos que ele poderia identificar. Mais tarde, McGrath chamou Portman pra compor música para seus dois outros filmes, *O Heróis da Família* (2002) e *Infamous* (2006); ganhando uma educação musical na barganha. "De todas as pessoas que colaboraram comigo para fazer filmes, eu considero Rachel como a mais próxima colaboradora, porque ela é a segunda voz no filme, juntamente com os atores. Essa música é a voz do autor, por assim dizer", diz McGrath em conversa telefônica com Garcia (2009, p.1).

Sobre Francis Ford Coppola, a autora relembra o fato de o diretor ser filho do flautista e compositor Carmine Copola, que inclusive já foi vencedor do *Oscar* de *Trilha Original*. Crescendo em uma casa repleta de música e ópera, se interessou por música de cinema a partir das trilhas de "*O Ladrão de Bagdad*" (1940) e "*O Capitão de Castela*" (1947); compostas por Miklós Rózsa e Alfred Newman[33], respectivamente. Desta forma, em seu primeiro filme,

[33] Alfred Newman é pai de Thomas Newman, compositor também mencionado neste capítulo.

"*Battle Beyond the Sun*" (1962), Coppola iniciou uma parceria com seu pai, que se repetiu em mais seis filmes, inclusive o terceiro da trilogia "*O Poderoso Chefão*" (os dois primeiros foram compostos por Nino Rota) (GARCIA, 2009).

Coppola também trabalhou em processos colaborativos com Robert Stein e Osvaldo Golijov, e comenta:

> É sempre muito parecido, como trabalhar com colaboradores em outras áreas do cinema [...] Isso pode ser diferente em diferentes filmes, mas em geral a trilha ajuda a definir o tom, estilo e período da história, e quando momentos se tornam emocionais, isso permite que o público sinta-os tão completamente quanto possível. (GARCIA, 2009).

Maria Garcia conta que em "*A Conversação*" (1974), o diretor pediu para o compositor David Shire ler o roteiro, para então escrever algumas peças diferentes de música. Ele escolheu uma, que Shire desenvolveu somente ao piano em todo o filme. Assim, Copolla fala sobre a direção que deu a Shire: "Isso foi muitos anos atrás e é difícil lembrar, mas sem dúvidas foi sobre o tema, que era privacidade, e como a música podia aumentar aquela ideia – um homem solitário, vivendo sozinho. Disso, sem dúvida veio a ideia de uma trilha toda ao piano" (GARCIA, 2009).

Walter Murch, engenheiro de som daquele filme, relembra que a música de Shire foi tocada para os atores durante a produção. "David e Francis deram aos atores esse maravilhoso benefício, que era para evocar o parceiro invisível com quem eles estariam dançando quando o filme estava finalizado" (GARCIA, 2009).

Contudo, como vimos nos exemplos destacados, uma parceria entre diretor e compositor pode conduzir o trabalho a um excelente resultado, mas nem sempre decorrente de um processo de criação prazeroso. *Dançando no Escuro* (2000), de Lars Von Trier, por exemplo, teve a trilha composta pela cantora e compositora Björk. Este filme é um desses casos em que, de desentendimentos e choques de egos, nasceu uma verdadeira obra-prima.

Segundo matéria da revista *ISTO É* de novembro de 2000, época de lançamento do filme, há tempos Trier projetava fazer um musical. Assim, teve a ideia de convidar Björk após assistir o clipe da cantora de "*It's oh so quiet*" (1995), que homenageia os musicais hollywoodianos e os do francês Jacques Demy.

Primeiramente, a chamou para compor as canções que formariam a trilha sonora, que Björk levou três anos para finalizar. Curiosamente, durante o processo Trier propôs que ela interpretasse Selma, a protagonista do filme, uma imigrante tcheca que vive nos Estados Unidos e é amante dos musicais norte-americanos.

> Quando li o roteiro, me apaixonei por Selma a ponto de chorar a cada dez páginas. Foi uma reação muito maternal. E rapidamente escrevi as canções. Acordava de manhã totalmente complacente em emprestar o meu subconsciente a Selma. Foi a primeira vez que fiz isso em minha vida: compor assumindo uma outra persona. Quando fui encontrar-me com Lars em sua casa de campo na Dinamarca, éramos só nós dois a debater as canções e o drama de Selma. De repente, eu incorporei o coração e a alma dela. Menos de um ano depois, estava rodeando a personagem como um satélite em órbita ao redor da Terra. Quando Lars veio com a proposta para eu interpretá-la, foi bem específico: "Por favor, não atue. Detesto gente interpretando".[34]

Em determinados momentos, a personagem entra em uma espécie de delírio, que se inicia ao ouvir alguns objetos sonoros do ambiente diegético, fazendo-a se imaginar como uma cantora atuando em um musical. Os elementos gradualmente vão se somando e transformando-se em um acompanhamento musical, onde tudo o que estava ao seu redor se torna parte deste sonho, inclusive os outros personagens. A *mise en scene* se converte em *mise en musique*, e o som diegético em não diegético, tornando utópico o universo da narrativa.

Mas, conforme dito anteriormente, apesar da ótima articulação entre música e cena, nunca houve afinidade entre os dois; conforme a cantora descreve ao ser questionada como foi ter o diretor como parceiro:

> Sempre acho legal quando um compositor me contata, dizendo que escreveu algo especial para mim. Escrevo as letras e melodias de minhas canções desde pequena. E é uma sensação libertária ser usada como ferramenta de alguém. Para falar a verdade, eu acho que os músicos cantam melhor quando estão interpretando canções de outros compositores. Mas minha experiência com Lars foi bastante aturdida. Fui à casa dele várias vezes e minha sensação era de que ele estivesse apontando uma arma para mim e eu tendo sempre de virar o cano para outra direção. Lars e eu não temos nada em comum. Tudo entre nós é o oposto completo. O 1% de sintonia que tínhamos foi o que fez o projeto ganhar uma forma mais humana. (BJÖRK, 2000).

Além disso, o grande problema ocorreu durante as filmagens, onde a relação entre os dois chegou a uma espécie de loucura. Segundo a mesma matéria citada acima, em uma das brigas que protagonizaram, Björk destruiu seu vestido a dentadas e saiu correndo descalça

---

[34] Entrevista dada por Björk para o jornal *O Estado de São Paulo* em outubro de 2000.

pelas ruas de Copenhague. Depois se ausentou por quatro dias, levando Trier a quebrar dois monitores de raiva. Assim a compositora relata como ficou o relacionamento entre eles após esse período de animosidade:

> Por sermos muito diretos, honestos e cabeças-dura, a gente nunca deixava uma desavença para depois. Tínhamos um problema às 10 horas da manhã, mas, às 11, depois de resolvermos nossas diferenças, já estávamos trabalhando. Se não havia um consenso entre nós, não havia trabalho. E posso dizer que terminamos de rodar o filme muito antes do prazo. Mas o problema é que muita gente no set não entendia o que estava se passando. Lars trabalha como um doido. E ele é muito inconstante. Podia estar rodando de uma maneira, mas, depois de receber a visita de sua mulher no set, ele voltava e fazia tudo completamente diferente. Somente Lars e eu sabíamos o que realmente estava acontecendo com aquela personagem. (BJÖRK, 2000).

Existem ainda situações em que não há um diálogo prévio do diretor com compositor para a concepção da trilha, mas o resultado é surpreendente. Essas circunstâncias também são muito comuns e acontecem principalmente quando esta concepção de música sofisticada parte do diretor, como é o caso de Trier. Em geral, esta idealização musical pode ter uma ótima consequência, muitas vezes transformando compositores que estão fora do metiê em referências da área.

O compositor e multi-instrumentista, Yann Tiersen, por exemplo, ficou mundialmente conhecido após sua música se transformar na trilha sonora de "*O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*" (2002), de Jean Pierre Jeuneut. A obra de Jeuneut, que é rica em detalhes na concepção de personagens, trouxe a música de Tiersen como uma das principais ferramentas narrativas. O fato curioso é que o diretor conheceu o trabalho do compositor a partir de um disco que seu assistente de produção colocou para tocar enquanto andavam de carro. Logo, ficou tão admirado que decidiu comprar os direitos de todos os discos de Tiersen, e então, conhecer o artista, para então estabelecer a trilha do filme (SCHÄFER, 2002 apud GURGEL, 2010). Desta forma, podemos também denominar o resultado desta relação como uma parceria, da qual se criou uma das maiores referências de trilha sonora da última década: "a trilha Amélie Poulain".

No Brasil, conforme vimos no capítulo anterior, Antonio Pinto e Walter Salles trabalharam juntos em importantes filmes do cenário nacional. Antonio conta que o processo se iniciou após um período de insistência em que o compositor enviava uma série de músicas para convencer Salles a trabalhar com ele:

> [...] o Waltinho foi assim: A Daniela, a minha irmã mais velha, escreveu e dirigiu com ele Terra Estrangeira [...] fiquei muito a fim de fazer o filme [...] Eu comecei na época a fazer muita música e ficar mandando pro Waltinho [...] porque eu queria convencer ele pelo excesso [...] eu acho que eu tinha na época vinte e três anos, eu era muito verde, muito imaturo pra esse projeto e o Waltinho ficou um pouco inseguro. Ele contratou o José Miguel Wisnik, que é um grande compositor, um cara muito bom. O Zé começou a fazer o filme e durante o processo tiveram um atrito, e o Zé saiu do filme. Aí o Walter novamente contratou um outro compositor que é o maestro Vitché, que também, não por problema pessoal, mas problema de conceito entre eles, de criação também, teve uma certa dificuldade. Aí, finalmente depois de dois, o Waltinho começou a me chamar pra fazer músicas adicionais [...] Hoje é muito comum você ter um diretor que contrata um músico e ele começa a trabalhar com um cara, mas ele quer uma outra coisa de uma outra pessoa que também participa da criação. Esse foi o meu primeiro trabalho com o Waltinho, foi um trabalho muito bom, as músicas ficaram muito bacanas e tal. E num projeto seguinte, que era um projeto chamado Meia Noite, que era um filme que, novamente a Daniela fez com o Waltinho, era um projeto de uma produtora francesa com dez diretores do mundo inteiro pra fazer um filme sobre a virada do século, de 1999 pra 2000; que o Waltinho finalmente me chamou pra fazer a trilha. Aí, eu fiquei feliz e tal, fui fazer a trilha, fiz a trilha, e a trilha foi muito feliz também. O trabalho começou a ficar bonito, o resultado com o Waltinho foi muito positivo, e quando ele tava fazendo, filmando o primeiro dia, ao mesmo tempo em que ele estava filmando o primeiro dia, ele estava finalizando o Central do Brasil, ele já tinha filmado o Central do Brasil. E o Waltinho ia fazer o Central do Brasil com um outro músico, que também não estava tendo muita resposta. Um dia ele chegou pra mim e falou: "Olha, eu tô gostando muito do que você está fazendo, você não quer tentar fazer um tema pro Central?" Aí eu falei: "Claro, com certeza!" Aí, eu fui assistir o filme. Assisti o filme e fiquei muito emocionado, achei o filme lindo, maravilhoso. E falei: "Eu quero fazer esse filme inteiro, não quero fazer só o teminha desse filme não". Aí eu me "infurnei" na minha casa, fiquei cinco dias que nem um retardado mental no piano, e saiu o tema do Central do Brasil. Eu dei o tema pra ele, aí abriu pra mim a porta do Central do Brasil e fiz o Central do Brasil com ele. E depois do Central, fiz o Abril Despedaçado e dois documentários com ele também. (ENTREVISTA..., 2010).

Em entrevista para o programa *Metrópolis*, da TV Cultura, Antonio ainda conta que, em *Abril Despedaçado*, o desejo do produtor que comprou o filme era de que Ennio Morricone compusesse a trilha, mas Salles insistiu que fosse Antonio. Pois, tendo o compositor brasileiro como colaborador, o diretor teria mais autonomia sobre a música.

> O Abril Despedaçado foi comprado pelo produtor Arthur Cohn, que foi o cara que comprou o Central e distribuiu o Central no mundo. Contra essa compra, ele falou: "Walter, eu te compro o Central, e invisto o Central no mundo e você faz um filme pra mim". E ele fez o Abril. E esse produtor, era um produtor muito forte e ele queria fazer a trilha com o Ennio Morricone. E o Waltinho falou: "Não, eu queria fazer com o Antonio, porque eu 'controlo' o Antonio, basicamente. Já o Ennio Morricone eu não vou controlar". (CULTURA, 2011).

Curiosamente, parte das trilhas sonoras nomeadas ou premiadas pelo Oscar, por exemplo, foram frutos de parcerias originadas em obras anteriores à vencedora. Ou seja, muitos destes trabalhos não eram oriundos da primeira colaboração entre os diretores e compositores; o que nos sugere um tipo de alinhamento relevante na comunicação entre ambos. Além disso, em boa parte delas o diretor também venceu ou foi nomeado para o prêmio. Coincidência ou não, o fato é que há nesses dados uma clara evidência de o quanto uma trilha original bem construída é fundamental para o reconhecimento do trabalho, também, do diretor.

Assim, ficamos com uma questão: Atribuiríamos a responsabilidade destes resultados ao brilhantismo dos diretores ou à percepção dos compositores quanto ao entendimento às necessidades criativas dos cineastas? Obviamente, isso varia de caso a caso. No entanto, não podemos deixar de notar a relevância de um diálogo bem estabelecido; por mais autoral que seja o trabalho do diretor, este não deixa de ser dependente de um processo multi-autoral, onde um desses autores é, também, o compositor.

3 O DIÁLOGO ENTRE O CINEMA E A MÚSICA DENTRO DO MEIO ACADÊMICO

3.1 O diálogo entre os departamentos na visão do corpo docente brasileiro - USP e Unicamp

Diante das demandas do cenário atual, é necessário entender a posição do meio acadêmico nesse contexto, saber se há uma tendência em acompanhar as atualizações deste mercado, oferecendo a músicos e a realizadores audiovisuais uma formação adequada à situação do cenário. Não foi um objetivo deste trabalho apresentar um cenário abrangente sobre o tema, analisando instituições de todo o país. Entendemos que isso deverá ficar para uma próxima pesquisa. Assim, optamos por discutir esse tema no que se refere ao cenário brasileiro, discutindo apenas o caso de São Paulo e fazendo isso principalmente através da entrevista de professores de cursos da USP e da Unicamp. No caso da USP, além de ser a mais importante universidade do país, ela também foi a primeira a criar um curso de cinema, em 1966. No caso da Unicamp, além de ser também uma das mais importantes universidades do país, foi a primeira a criar um curso de Música Popular, com uma disciplina de trilha musical.

Falando mais especificamente da USP, entendo que os departamentos de Música (CMU) e Audiovisual (CTR) da sua Escola de Comunicações e Artes não têm acompanhado esse aumento da demanda pelo uso da trilha musical nos filmes. No entanto, os motivos que geram essa condição não são tão simples: implicam em questões que passam pelos conceitos predominantes nestes departamentos, pela falta de interesse pelo tema e o mais complicado dos problemas a ser superado: pela burocracia e lentidão da universidade pública em acompanhar as demandas de um mercado em expansão. Isso porque a grade curricular de uma universidade pública está, de certa forma, diretamente ligada aos interesses e atividades do corpo docente. Se, dentre esses profissionais, não houver alguém com o interesse pelo assunto, dificilmente isso vai ser colocado em pauta para ser discutido.

Fernando Yazzetta, professor de Música Eletroacústica do CMU, exemplifica essa situação:

> *[...] de repente a gente pode pensar que por um lado, a universidade, a USP, ou sei lá qual departamento de música, não tem a agilidade ou a habilidade pra ir atrás dessas demandas de mercado. Por quê? Não vamos falar especificamente da USP, mas vamos supor, você montou um curso de Composição há quinze anos atrás, daí há quinze anos atrás não existia tanto essa demanda, ou quem montou o curso não viu essa demanda e contratou três excelentes professores jovens, que trabalham música de concerto, e cuja visão de composição é só fazer "música complexa de concerto mais difícil possível". Esses caras vão ficar nesse departamento até se aposentarem e, possivelmente, esses caras não terão a iniciativa de procurar outra coisa, porque não é o que eles sabem fazer, eles não foram contratados pra fazer outra coisa. Aquele curso vai adquirir aquela cara, aquele perfil, e é difícil você mudar aquele perfil. Esse é um lado da moeda. O outro, é você ter uma inciativa. Por exemplo, esse curso de Sonologia[35], inclusive no curso, duas das disciplinas estão previstas na grade para serem dadas por professores do Audiovisual. É um curso pensado para, também, fazer essa ponte. Mas não é um curso para trilha de cinema, é um curso que vai falar também sobre isso; vai habilitar, também, pessoas a fazer isso.*

Dentre as universidades públicas brasileiras, a Unicamp se destaca nesse sentido, por ter em sua grade curricular a disciplina *Trilha Musical*. Neste caso, segundo Ney Carrasco, professor responsável pela disciplina, não foi ele quem tomou esta iniciativa, foi justamente o contrário, contrataram-no para suprir essa necessidade:

> *Aqui foi ao contrário. Quando foi criado o curso de Música Popular na Unicamp (que foi um trabalho feito de 1986 a 1988 e o curso começou em 89, pois foram três anos de planejamento), foi uma equipe muito legal que fez isso, e essa equipe colocou a área de trilha sonora no currículo. Porque ela entendeu que o conhecimento de "trilha sonora" era algo muito importante para alguém que viesse se formar em música popular naquele momento no Brasil. Então foi o primeiro curso no Brasil a ter música popular e o primeiro curso no Brasil a ter trilha sonora. Eles tinham uma visão de futuro. Eu participei dessa comissão como representante discente, depois eu me formei e continuei nela. A comissão tinha muito claro que trilha era uma área importante, que tinha que ter trilha. Aí, o fato de eu estar foi por causa disso, porque eles não conheciam ninguém do metiê ligado a uma universidade no Brasil. E, como eu atuava profissionalmente na área, quando eu me formei eles me convidaram porque não tinha quem desse trilha. Então eu fui contratado nessa escola em 1989 pra dar trilha, e já se passaram 23 anos e só aqui tem. Então a Unicamp é um caso totalmente à parte. Como eu falei anteriormente, é uma mudança de conceito mesmo que precisa acontecer. O que tem acontecido hoje é que há pessoas com um interesse especial nisso, fazem o seu trabalho eventualmente em pós-graduação, vão para exercer uma outra função na universidade e acabam atuando nisso, quase que impondo para a universidade. Mas o que é interessante notar nesses casos, é que a universidade em geral fala: "Ah, bacana, pode fazer, é legal". Mas*

[35] Este curso mencionado chama-se *Bacharelado em Música com Habilitação em Sonologia*, criado pelo próprio Yazzetta, e está em processo de ativação no CMU. Há maiores detalhes na entrevista completa com o professor, no Apêndice 4.

> *ninguém fala que isso é necessário. Se o cara sair, hoje com o conceito que existe, eles não vão manter esse curso. O curioso, é que é um problema tanto para a área de música quanto para a área de cinema/audiovisual, é um problema das duas. Os cursos de música não têm interesse em ter uma disciplina voltada especificamente para a composição de trilhas e os cursos de audiovisual não têm o interesse em ter a área. O que você não entende é o seguinte: se sai o professor de fotografia, eles dão um jeito de arrumar outro, porque 'precisa disso', e essa é a diferença, eles entendem que isso é necessário, e não entendem a música como algo necessário, ainda. É uma grande diferença.*

No caso da Unicamp, por mais que a tenhamos como modelo de pioneirismo na área, isso não parece ser suficiente, pois o reconhecimento da necessidade deste tema dentro da área de Composição, e não somente na de Música Popular, ainda encontra resistência. Ney conta que atualmente esta disciplina só é obrigatória para o curso de Música Popular, pois, no último ano, a equipe de Composição resolveu tirá-la da lista de disciplinas obrigatórias, deixando-a como eletiva. O curioso é que isto foi mudado depois de vinte anos, de acordo com Ney.

Nesse ponto há um incrível contraste com a realidade do cenário atual, pois o próprio Ney reconhece que recentemente tem havido uma evidente necessidade do compositor para atuar nesta área.

> *Porque o que acontece hoje é assim: o compositor, se ele quiser viver de composição, ele tem duas grandes possibilidades: ou ele se liga a uma instituição e vira professor universitário, e ele pode compor o que ele quiser, só que ele vive do salário da universidade, não vive com salário de compositor; ou ele vai pro mercado de trilhas, o único espaço que ele consegue viver como compositor, regularmente, tirando obviamente aquele compositor que é de canção e de grupo pop. [...] O compositor, especialmente o cara que compõe com o metiê de compositor, o cara que sabe compor pra orquestra, que sabe fazer música eletroacústica, que tem essa abrangência da linguagem, que sabe fazer qualquer coisa; se ele quiser sobreviver de composição, ele tem que ir para o mercado de trilhas, não tem outro viés.*

Contudo, esse contraste é facilmente detectado na questão do conceito. Iazzetta, por exemplo, enxerga essa necessidade do desenvolvimento da área de composição nas questões acadêmicas:

> *[...] esse curso veio de Gilberto Mendes, Ville Correia, Aylton Escobar, quer dizer, ele tem uma cara de composição, no sentido mais erudito, mais da música de concerto. É difícil você instituir outra coisa de uma hora pra outra. Então, a questão do curso de composição, ele está perdendo essa cara, também. Ele não tem nem essa cara, nem outra. Então, o curso de composição precisa ser repensado, e uma das possibilidades seria propor*

> *um curso que é mais voltado pra mercado, mais do que pra música de concerto.*

Porém, não a entende como prioridade, e acredita que este não seja um problema para o departamento de Música: "*Por exemplo, não partiria de mim, pois eu acho que não faz parte das maiores preocupações do departamento de música. Então, eu acho que o lugar mais possível seria o departamento de Audiovisual"*. Além disso, afirma que a questão da Composição é totalmente distinta da questão da trilha musical:

> *[...] compor é achar problemas composicionais [...] não estou nem divulgando a favor disso, estou dizendo que a tradição clássica do compositor de música de concerto é achar problemas composicionais dentro desse âmbito. Compor é Varèse, Boulez, Stockhausen, sei lá, Messiaen, esses caras assim.*
>
> *A indústria cinematográfica é uma indústria que está muito voltada para a ideia de entretenimento. Essa composição que eu falei, não está voltada pra entretenimento, existe uma separação entre uma coisa e outra.*
>
> *Eu não estou dizendo que uma coisa é melhor que a outra, que a gente deve fazer uma coisa e não deve fazer a outra. Seria ótimo ter as duas, ou até outras. Eu estou dizendo que um curso dificilmente vai ser as duas coisas ao mesmo tempo...*

E, acrescenta, citando o caso da Unicamp:

> *O que estou dizendo é que são perspectivas diferentes. [...] seria uma exceção você ter um curso em qualquer lugar do mundo em que o cara entra lá em um curso de composição e ele ou sai fazendo trilha ou sai fazendo música erudita. Porque qualquer curso tem um perfil. [...] Não estou falando da parte técnica, estou falando: Qual é a produção que você espera do aluno que está lá? Vão ter cursos que são voltados para a música de concerto, a gente quase não tem esses cursos no Brasil. Na Unicamp, quem dá aula lá? Silvio Ferraz, Denise Garcia, e José Augusto Mannis. Nenhum deles nunca compôs música pra cinema. [...] Ele (Ney Carrasco) não dá aula de composição, ele dá aula de trilha pra Música Popular. O cara que faz Composição na Unicamp, ele vai escrever quarteto de cordas, ele vai escrever pra orquestra, ele vai escrever música contemporânea.*

A afirmação de Iazzetta nos leva a acreditar que, consequentemente, o fato de existir um núcleo de professores de Composição na Unicamp que não têm interesse algum na questão da trilha musical, estando ligados somente à música erudita contemporânea, justifica a extinção desta matéria da grade curricular obrigatória do curso de Composição, pois a sua influência sobre os alunos é, de fato, direta. Mais do que isso, temos que considerar essa distinção de conceitos para os músicos ou professores que atuam na música contemporânea, que acaba sendo primordial para que o tema seja valorizado.

Com relação às prioridades dos departamentos, fica difícil apontarmos uma solução precisa, pois cada um olha o tema por um ângulo diferente. Roberto Moreira, cineasta, produtor e professor de roteiro do CTR, também acredita na necessidade de uma preparação dos alunos para que haja um diálogo mais alinhado entre ambos, porém, ao contrário de Iazzetta, ele aponta isso como um problema para o departamento de Música, e não o de Audiovisual. Para ele, inserções do tema "música" dentro das matérias atuais seriam uma solução mais apropriada, apontando isto como uma espécie de "luxo", para ser resolvido dentro das prioridades que o departamento atualmente tem.

> *[...] a sensação que eu tenho é que 'o nosso buraco é mais em baixo', que a gente não consegue nem que a cena fique de pé, que a decupagem seja boa, que é muito complicado conseguir um resultado básico imagético. Então, me dá um pouco essa sensação de que a música é quase que a 'cerejinha do bolo', sabe? O nosso desafio ainda está em fazer o bolo [...]*
>
> *[...] eu acho que Animação seria a prioridade, a gente teria que ter uma área de Animação. Então se eu começo a te enumerar os problemas visuais e técnicos da mídia audiovisual, eles acabam se sobrepondo a uma coisa que no fundo parece que devia ser um pouco, talvez, algo como dentro das disciplinas atuais ter um espaço marcado, ou dentro das disciplinas de som, um espaço pra música. Não uma coisa específica, porque daí você vai contratar um professor pra dar aula de música? Seria mais fácil você ter um curso de trilha musical, mas não no audiovisual, porque assim, um músico que se forma em composição aqui (Departamento de Música da ECA), deveria ser capaz de fazer uma trilha, porque pra ele inclusive vai ser, de fato, um mercado de trabalho.*

Ainda acredita que essa dificuldade se deve à questão do conceito adotado por alguns dos departamentos de arte da ECA:

> *[...] Mas o problema é o conceito lá (CMU), a gente mudou aqui. Esse é um problema que eu também vejo na EAD[36] e no CAC[37], por exemplo, eles formam atores pro teatro, mas esses caras vão viver fazendo comercial, televisão e cinema. Não é nada contra a formação teatral, mas tem um específico do cinema que também deveria ser ensinado.*

Porém, não vê esta questão musical como algo resolvido, e acredita em uma possível conexão entre os departamentos:

> *Eu acho que teria que 'sentar' os dois departamentos e discutirem, mas tem que ver se o pessoal está interessado nisso também. Se tem alguém lá que vai se dispor a fazer isso, que tem vontade de se dedicar a isso.*

---

[36] Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo.
[37] Departamento de Artes Cênicas (CAC) da Universidade de São Paulo.

> *Não é o caso de fazer um intercâmbio, de criar uma relação mais forte, obrigar os alunos a fazerem uma matéria lá? Eu não sei se tem uma matéria mais de introdução que eles poderiam fazer lá. Eu acho que seria mais por aí, porque temos muitas carências de formação mesmo. Eu acho que é lá. Aqui, teria sim uma coisa que o Edu já faz, mais de sensibilização sonora.*

Assim como Moreira, por mais que não esteja em sua lista de prioridades, Iazzetta se propõe a colaborar com a situação, e vê com bons olhos essa integração entre os departamentos:

> *[...] essa deficiência já foi detectada, mas enfim, precisa de um esforço de algum dos lados mais concreto e falar: "Vamos montar isso". Por exemplo, eu não trabalho nessa área de cinema, eu trabalho em uma área de audiovisual que é mais experimental. Então, dificilmente esse esforço partiria de mim, se partir de lá e vier, eu posso colaborar com alguma coisa, mas não está na minha lista de prioridades.*

Sobre essa possível integração entre os cursos de Música e Audiovisual, Ney comenta:

> *Eu acho que você não pode na universidade ter um olhar segmentado. Você não pode pensar que se o curso de cinema precisa ter aula de música, você tem que contratar um músico. Não, porque você já tem o departamento de Música do lado, manda o cara pra lá. E os departamentos, por sua vez, também tem que ter abertura pra falar assim: "Nós vamos criar uma disciplina legal pra vocês, vamos oferecer uma disciplina pra vocês". E não ficar aquela coisa de "Ah, não dá porque a gente já é super ocupado, o nosso curso já enche a nossa agenda".*
>
> *[...] você poderia ter uma coisa que seria bacana, que seria uma disciplina como esta de trilhas que eu te falei, que é focado em trilha e ensina o cara a olhar a música no filme. E você poderia ter em uma situação como a da USP, o departamento de Música oferecendo uma disciplina de repertório mesmo, de apreciação musical, ouvindo vários estilos, comentando o que esses estilos têm de características, comentando mais ou menos como a música se transformou ao longo do tempo. Aí uma outra, eventualmente, com música popular, que o cara ouvisse vários gêneros musicais e aprendesse a localizar.*

Entende-se, pelos diálogos acima, que essa questão realmente depende do esforço individual de alguém ligado ao corpo docente, para que determinado passo possa ser dado. Porém, Ney ainda acrescenta que isto envolve, também, a manifestação dos alunos, evidenciando que de fato há uma necessidade; que eles demonstrem que realmente precisam disso. Ele exemplifica a partir da iniciativa do professor Eduardo Vicente, meu orientador, que nos últimos semestres vem inserindo o tema trilha musical no departamento de Audiovisual da ECA-USP. Entretanto, Ney enfatiza a necessidade de o departamento de Audiovisual se sensibilizar para esta questão, colocando-a no mesmo grau de prioridade das

outras disciplinas, tendo de uma vez por todas uma mudança de conceito que, também, reflita nos alunos.

> *Então, por exemplo, eu soube que o Edu está dando uma disciplina de trilha musical. Eu acho que é um pouco por aí, alguém começa a fazer e a coisa tem que adquirir uma certa significação, e passar a ser necessária. A partir do momento que ela é necessária, ela não sai mais. Mas isso é um entendimento da escola e dos alunos, também. É das duas partes. Por exemplo, se a escola não está percebendo e o curso para de ser dado, os alunos reclamam que não pode fechar esse curso. Aí a escola vai fazer um esforço pra manter. Ou ao contrário, a escola está ligada e o curso para, e eles rapidamente se preocupam em achar alguém que substitua o Edu, por exemplo, para o curso não morrer. Quando esses dois fatores (escola e alunos) não estão reconhecendo como algo necessário, a coisa morre, morre naturalmente. Por quê? O Edu fala: "Eu não posso mais dar essa disciplina", ou, "eu vou ficar dois anos fora pra fazer meu pós-doutorado"; e a escola fala: "Tá bom, o Edu não está aí, não tem disciplina"; e os alunos falam: "Tá bom, sem o Edu não precisa ter disciplina". Pronto, acabou, morre. Então, lembra aquilo que a gente já conversou? O que precisa ter é uma mudança de conceito mesmo. Isso precisa ser entendido como algo necessário para a formação global do diretor, aí a coisa muda de figura. Quando todos entenderem isso, assim como entendem a fotografia, a coisa não acaba. Porque no momento em que você deixa de ter, imediatamente alguém precisa dar um jeito pra não morrer. Porque nem os alunos, nem a direção do curso vão aguentar ficar sem aula de fotografia. Isso é fato. A hora em que o fotógrafo se demitir, ou sair da escola por alguma razão, se a escola não tomar providência, os alunos vão "chiar", e mesmo que os alunos não "chiem", alguém vai "chiar" lá dentro e o chefe vai ter que tomar providência de arrumar alguém pra substituir, não pode ficar sem aula de fotografia. É área central do curso. Então só vai ter uma situação assim de permanência, de estabilidade na disciplina, quando ela for reconhecida como algo necessário.*

Ney explica que na Unicamp a disciplina é oferecida para as duas modalidades, Música (sendo obrigatória somente para o curso de Música Popular) e Multimeios (sendo uma disciplina eletiva). Assim, não há nenhum pré-requisito para os alunos se matricularem:

> *Essa disciplina tem um código também para o curso de midialogia, então eles podem se matricular nela normalmente, é parte do currículo deles também, mas pra eles é eletiva, não obrigatória. Pra eles tem uma disciplina que chama "Oficina de Produção Audiovisual", e nessa oficina tem vários temas, cada um dá um tema, e o meu tema é trilha sonora. Essa disciplina é obrigatória, mas eles podem fazer em várias vertentes, tem gente que opta por fazer comigo.*

No geral, há na mesma sala cerca de 70% de alunos de Música e 30% de Multimeios, tendo trabalhos práticos em grupo que envolvem tanto produção de áudio, quanto produção de vídeo, com o critério obrigatório de todos os grupos serem formados por pessoas das duas

modalidades. Sendo assim, não é uma disciplina técnica no sentido musical, de acordo com Ney,

> *[...] o que eles precisam saber como compositores pra fazer trilha, as outras disciplinas do curso dão. Você precisa saber harmonia, você precisa saber contraponto, você precisa saber orquestrar, você precisa saber fazer música, e isso as outras disciplinas fazem, eu não vou lá ensinar "bolinha" de novo pra eles, eles já sabem a "bolinha". Então, eu falo pra eles isso, como que uma disciplina de trilhas pode ser significativa no contexto de uma universidade? É oferecendo as informações específicas do metiê de trilha, que não é uma informação de música especificamente. É uma informação tanto no aspecto técnico de áudio e de cinema, quanto no aspecto poético. A gente dá uma olhada em história do som no cinema, eu ensino bastante técnica, tanto de cinema propriamente dito, quanto de áudio. Os tipos, formatos e tudo mais, a história desses formatos, como o som entrou no cinema, como era antes do som, como ficou depois do som, o que é edição sonora, o que é montagem cinematográfica. Então eu vou dando elementos da linguagem, elementos históricos e elementos técnicos, também. Porque o que eu quero é que eles conheçam cinema, aí eu dou dramaturgia, dou narrativa, dou todos esses aspectos. E os trabalhos são feitos sempre com esse viés, porque eles vão aprender a fazer a trilha de determinada coisa, mas eles vão também aprender a pensar trilha, como é que se pensa pra fazer essa trilha. Aí eu vou dando subsídios, além de dramaturgia, narrativa, a gente estuda articulação fílmica, como é que se faz filme. Porque às vezes quem não é do metiê tem a ilusão de que o filme você filma e pronto, e não é, você filma pequeno plano, você monta, você tem sequência, etc. Então eu vou dando essa linguagem pra eles, o jargão do ramo, porque pra você conversar com o diretor você tem que saber, tem que ter a linguagem do diretor, saber o que é corte, o que é sequência, etc. Então, toda informação é uma informação da área do audiovisual, ela não é uma informação da área de música no sentido técnico da música, mas ela é de música no sentido poético, e isso o pessoal do audiovisual consegue entender também. Somente em alguns momentos que eu falo assim: "Aqui o cara usou tal técnica musical", que aí o cara do audiovisual não sabe, mas tudo bem, não é uma perda tão significativa que não dê pra ele acompanhar, mas é muito pontual e específico.*

Com relação à questão do aprendizado da linguagem básica musical para os cineastas, Ney não acredita que seja algo relevante para este momento, ele acha que o mais interessante agora é um diretor de cinema primeiro olhar para a música do filme e ver como ela está funcionando:

> *É nesse sentido que eles aproveitam bem o meu curso, porque a gente faz análise de trilha e eu começo a mostrar pra eles coisas que muitas vezes eles ainda não se tocaram, que tal música faz parte da composição, ela está intervindo na narrativa, ela está oferecendo algum tipo de informação que os outros elementos não estão oferecendo em relação àquela situação, que ela articula sequência ritmicamente, ou ela se contrapõe ao ritmo. A primeira coisa que o diretor tem que começar a perceber é isso, é olhar para a música de um filme e entender o que é que está acontecendo ali, o*

> *porque dela estar ali e qual função que ela exerce. Isso é a primeira coisa. A segunda é ter um repertório musical razoável, ouvir muita coisa e saber localizar no tempo esse repertório, saber localizar esteticamente, vamos dizer assim. Tem que conhecer gêneros diferentes, saber o período que aconteceu, saber distinguir o Stravinsky do Mozart, essas coisas eles têm que saber. E dentro da música popular também, saber as correntes todas, do jazz, blues, do pop, do rock, da música brasileira. Esse universo não precisa ser muito profundo, mas ele tem que ouvir muita coisa, ele tem que transitar e saber um pouco dessas coisas. A partir disso, se ele quiser entrar um pouco mais na parte técnica, e quiser se aprofundar mais um pouco é bacana, mas como te falei antes, por que que eu não acho que seja fundamental o cara saber ler partitura, por exemplo? Porque o compositor não precisa chegar para o diretor e mostrar a partitura, ele tem que mostrar o som que ele fez, e o cara tem que entender as relações audiovisuais que esse som está criando dentro da sua obra. Então se ele souber isso já é um grande passo, já está muito bom.*

Essa afirmação de Ney se cruza com algumas dificuldades que Moreira sente em relação aos alunos de Audiovisual da USP, conforme ele conta, enfatizando a dificuldade que o curso tem de suprir todas as necessidades audiovisuais durante o período de graduação:

> *Outro dia eu fiz uma cena do Barry Lyndon que é maravilhosa, não sei se você já viu esse filme. São dois atores jogando cartas e é século XVIII, ninguém saía paquerando assim, era tudo no olhar. Eles ficam jogando, os dois se paqueram e tem uma hora que a atriz está olhando assim, ela respira, olha pra baixo e vira o rosto. E o Kubrick sincronizou, isso está em 'sincro' exato com a música, é um momento em que ela tem a ideia do que ela vai fazer em seguida, então é muito legal porque você ouve e vê o pensamento dela. Aí eu passava pros alunos e falava: "Vamos dividir os bits, onde que estão os bits? Onde que estão os momentos dramáticos da cena?" Aí, eles iam, até o olhar eles chegavam, mas eles NÃO conseguiam ver e ouvir a música! Quando eu falei: "Gente, olha só como está em 'sincro' o olhar dela com a música! É o olhar e a música, a cena inteira." Aí faz aquele "Ammm" na classe, e 'cai a ficha': "Tem uma trilha e eu não estava ouvindo". É muito difícil acordar pra isso, sabe? Então, eles mal são preparados pra dirigir, é assim, é o que é possível, é tanta coisa que o cara tem que entender, é muita coisa e eu acho que eles subestimam muito o volume de trabalho que eles têm que ter. Duas coisas que eu sinto é: uma, que os nossos alunos subestimam o volume de trabalho; e outra, que eles colocam um excesso de ideias e de expectativas no filme, quando um filme é um filme, não é um "Tratado da Simbologia do Homem na Civilização". É só um filme, é um cara que está em frente a uma câmera. Eles colocam mil significados lá e isso eu acho que às vezes atrapalha. Então no curso, no fundo a gente consegue que eles entendam o quanto é difícil. Se eles chegam no quarto ano entendendo o quanto é difícil, eles se preparam e fazem um TCC melhor, razoável assim. Mas é muito conteúdo em quatro anos, eu acho que a gente não dá conta de chamar a atenção sobre tudo, preparar pra tudo.*

No que diz respeito às universidades públicas no Brasil, somente a Unicamp tem uma disciplina específica dessa área. Entretanto Ney acredita em uma possível mudança desse cenário:

> *A gente começa a ter aos poucos, porque a gente começa a ter Doutores que vão saindo e vão levando isso adiante. Por exemplo, a Suzana Reck Miranda está na UFSCAR e com certeza o curso de cinema/imagem e som da UFSCAR vai ter um gás nessa área. Bom, o fato de já ter feito um concurso é importante, fez um concurso com um docente da área, e está começando a produzir os primeiros trabalhos em pós-graduação. Então é inevitável que daqui a pouco ali surja também um núcleo forte. Você vê assim: às vezes tem um sujeito que não tem espaço na universidade para ter isso mas o fato dele ter estudado, eventualmente faz com que ele dê um seminário, ou alguma coisa do tipo, convide gente, etc. Mas como curso regular eu não conheço em lugar nenhum.*

Além disso, ele vai mais além quando se refere à produção bibliográfica da área no Brasil:

> *Na verdade, nós estamos na construção mais ou menos juntos dessa coisa. E assim, modéstia à parte, o Brasil não está tão atrás não, é que a gente é muito "cachorro magro", a gente costuma olhar o Brasil com inferioridade. O problema do Brasil não é esse, o problema é que a gente escreve em português. Se os nossos textos estivessem em inglês lá fora, provavelmente nós estaríamos nos mesmos grupos desses caras no mundo, os textos importantes, nós estaríamos no meio com certeza, têm textos muito legais produzidos no Brasil, e são de ponta. O Brasil foi mais ou menos junto com o resto do mundo nessa área, ele não está tão atrasado assim não. Então se você pensar bem, por exemplo, os dois pilares da teoria de música de cinema hoje no mundo são: o trabalho da Gorbman, que é de 87 (Unheard Melodies); e o trabalho do Chion, Audio-Vision, que é de 92. Esses são os dois pilares. É nessa época que começa a área no mundo, de certa forma a visão moderna da área, porque antes a área existia obviamente, existem até trabalhos muito legais, mas essa visão mais analítica, mais filosófica do som no cinema, e da música de cinema em especial, começa da segunda metade da década de 80 pra cá. E se você pensar no Brasil, o meu trabalho é o primeiro acadêmico no país, levado a cabo, ele é de 93, eu defendi em 93 o meu mestrado. Então assim, está na mesma época, não é uma coisa tão distante, não é que a gente entrou dez anos depois pra discutir as mesmas coisas. É porque os nossos trabalhos não são publicados lá fora, então esses caras não estão lendo os nossos trabalhos, mas eles são bons. Se a gente começasse a lançar textos em inglês, e eu já falei isso várias vezes na área, quando a gente começar a publicar texto em inglês, a gente vai começar a fazer parte do mundo. A gente tem uma escola já no Brasil, tem uma equipe, tem o grupo de gente que pensa isso aí.*

No que diz respeito às universidades particulares, encontramos em São Paulo um exemplo para cada área. Na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), a disciplina "Música para Cinema" compõe a grade curricular do curso superior de Cinema, e a Anhembi

Morumbi oferece um curso de Pós-Graduação em Trilha Sonora, sendo uma abordagem mais técnica para músicos, com uma grade curricular muito semelhante aos moldes adotados pelo curso de *Film Scoring* da Berklee, em Boston, Estados Unidos, por exemplo.

3.2 King's College London

Durante o processo de pesquisa, entendi como importante buscar uma experiência fora do país que me proporcionasse uma visão sobre um outro cenário. Procurei, entre as universidades que possuíam convênio com a Universidade de São Paulo, uma academia que tivesse um foco teórico mais acentuado, e que fosse localizada em um país cuja tradição cinematográfica fosse relevante. Assim, eu me interessei pelo King's College London, na Inglaterra. Escrevi um projeto que objetivava entender como os alunos do Reino Unido são preparados para esse diálogo que venho pesquisando e, deste modo, escrever um estudo comparativo entre os cenários brasileiro e britânico. Primeiramente, fui aceito pela universidade estrangeira e, posteriormente, fui selecionado para ser contemplado com a Bolsa Santander de Mobilidade Internacional, que contribuiu financeiramente com parte dos custos deste intercâmbio.

Assim, uma vez em Londres, entrevistei profissionais da área, frequentei festivais de cinema, palestras e seminários, e, como parte da pesquisa, me coloquei também como aluno do KCL[38], frequentando as matérias *London Film Culture* e *Hollywood Cinema*, da pós-graduação e graduação, respectivamente.

3.2.1 Semelhanças e diferenças entre os cenários brasileiro e britânico

Uma comparação entre os cenários britânico e brasileiro mostra a existência de interessantes paralelos e, também, de notáveis diferenças a serem consideradas.

Dentro da academia, por exemplo, iremos nos deparar com um discurso muito semelhante por parte dos professores que atuam na área de composição musical. De uma forma geral, o compositor contemporâneo enxerga o processo composicional de uma trilha

[38] KCL é a abreviação utilizada para King's College London.

sonora em uma esfera artística diferente à da criação musical ensinada na universidade. Lauren Redhead, que acabara de ser contratada como professora de composição da University of Surrey explica:

> *Se eu tenho um estudante que quer ser um compositor de filme ou TV, então eu não iria desencorajá-lo nisso. Se eu aconselhasse-o a escolher módulos na universidade então eu apontaria na direção de harmonia funcional e contraponto, e análise, e tecnologia musical, assim como composição. A razão pra isso é que música de cinema frequentemente usa habilidades e técnicas que não são as mesmas daquelas ensinadas em composição criativa na universidade; os compositores têm muito menos controle sobre o conteúdo do que eles vão fazer e trabalhar com prazos extremamente apertados de um jeito que eles não teriam na música clássica. De muitas maneiras, partituras para filme e TV são muito mais um serviço do que uma indústria criativa.*[39]

Os comentários de Lauren e sua forma de enxergar composição de uma trilha musical ainda vão além, e são curiosos, na medida em que ela está estabelecida em um país com a indústria cinematográfica desenvolvida, inúmeras universidades focando em estudos de trilha (inclusive a própria universidade da qual ela faz parte do corpo docente):

> *Eu acho que seria errado da minha parte enganar estudantes dizendo que se eles estivessem fazendo um curso de composição de música para cinema na universidade, isso iria prepará-los pra ser um compositor de música de filme; isso não iria. Alunos fazendo composição na universidade estão trabalhando em direção a objetivos acadêmicos e específicos, tais como os criativos. Por exemplo, dentro da universidade, eu iria desencorajar o aluno de uma escrita de música tonal – a razão para isso é que não tem havido uma tradição clássica e tonal de qualquer credibilidade por mais de 100 anos. No entanto, em uma trilha sonora convenções tonais ainda são importantes (e essas são ensinadas em cursos de análise na universidade). O aluno deve então seguir e tentar buscar uma carreira em música pra cinema e TV, eles provavelmente têm que aceitar um estágio não remunerado, produzir trabalho criativo de graça, tentar colaborar com parcerias, etc. Assim, quando eles conseguirem encontrar a oportunidade para realmente compor pra cinema, terão pouco pra fazer com suas escolhas específicas de graduação.*[40]

Para Miguel Mera, compositor de trilha de cinema e TV e diretor do departamento de música da City University, "*o limite entre entretenimento e arte é um constante conflito dentro das disciplinas de música no Reino Unido*"[41]. No entanto, há uma grande diferença entre os panoramas britânico e brasileiro: ao mesmo tempo em que no Brasil praticamente não

---

[39] Lauren Readhead em depoimento prestado exclusivamente para esta pesquisa.
[40] Idem.
[41] Miguel Mera em depoimento prestado exclusivamente para esta pesquisa.

há legitimidade na composição de trilha sonora dentro das universidades, muitos dos departamentos de música do Reino Unido reconhecem a importância de um curso específico nessa área, que é o caso das principais universidades de música, como o Royal College of Music, City University, University of Bristol, University of Surrey, Edinburgh University e Goldsmith University, por exemplo. Miguel, que já lecionou na Royal College of Music e na Anglia Ruskin University, comenta que

> *Muitos departamentos de música têm música de cinema em algum momento em seus currículos. O mercado de ensino britânico está em um estado de fluxo neste momento, onde os departamentos de música consideram música de cinema uma área válida de pesquisa. Isso é a verdade do meu próprio departamento. Essa é a minha própria área de pesquisa, que eu exploro tanto na teoria como na prática.*[42]

Obviamente, essa diferença se estabelece a partir de um reflexo direto do cenário do cinema nacional. Contudo, não entraremos nessa discussão neste momento, pois haverá uma maior reflexão sobre essa questão mais adiante.

Também no sistema acadêmico de ensino, localizamos uma grande diferença. Novamente, sem entrarmos no mérito das questões de desenvolvimento de ambos os cinemas nacionais e suas representatividades dentro de cada país. Diferentemente da brasileira, a academia britânica acompanha as mudanças do mercado e suas necessidades, até mesmo porque o vínculo empregatício de seu corpo docente é outro (comparado com as universidades públicas brasileiras, que no caso representam as principais universidades do país. As principais universidades no Reino Unido não são públicas, porém grande parte dos alunos têm seus estudos financiados pelo governo). Como explica Christine Geraghty, professora de Film and TV Studies da University of Glasgow:

> *As disciplinas oferecidas dentro das universidades no Reino Unido são baseadas em diversas coisas. Em parte isso é histórico. Talvez isso dependa de quanto tempo a universidade exista, quando ela foi estabelecida, como construiu sua reputação. A história da universidade é importante. E tudo isso significa que pesquisa estará em torno de uma universidade em particular porque ela tem reputação por ser boa. E então, claro, os programas e disciplinas podem ser oferecidos por aquela universidade, porque ela conseguiu uma boa reputação e um bom grupo de professores.* ***Mas há uma questão de demanda de mercado,*** *e isso é importante no sistema britânico, porque as universidades têm que atrair alunos tanto nacionalmente como internacionalmente. Então, você pode ter um diferenciado grupo de pesquisadores, mas eles podem não atrair alunos*

[42] Depoimento de Miguel Mera prestado exclusivamente para esta pesquisa.

> *para o tópico, e no fim, isso significa que você não pode dar sequência àquele tópico. Por exemplo, o mercado para línguas têm caído nas universidades, e as universidades têm reduzido o número de línguas que elas oferecem ou o número de cursos e programas que oferecem. Agora, para tornar línguas mais popular, isso foi linkado (combinado) com film studies. As escolas de línguas usam filme para escrever sobre cinema francês, espanhol ou latino-americano. Esses cursos são realmente comuns nos programas de línguas porque eles têm sido vistos como populares para os estudantes. Então é isso o que quero dizer, a demanda de mercado é importante. Basicamente, todas as universidades no Reino Unido são independentes e não governamentais. Elas controlam a si mesmas, mas elas dependem de algo. Os estudantes que vêm para elas podem ter dinheiro do Estado, talvez financiadas pelo Estado, e isso não é privado no Reino Unido. O quadro de funcionários é empregado e pago pela universidade, mas há dinheiro do Estado vindo para a universidade tanto para ensino quanto para pesquisa. Mas se a universidade quer despedir um professor, por exemplo, eles podem, fazendo dentro da lei.*[43]

Além disso, de uma forma geral, os cursos práticos como direção, cinematografia e roteiro, por exemplo, são estabelecidos no nível de pós-graduação, sendo predominantemente teórico o ensino no período de graduação. É essa, segundo Christine, a maneira como as universidades enxergam para deixar o profissional pronto para a indústria. *"Existem doutorados práticos, você pode fazer um filme ou algo do gênero. Escrevendo sobre isso, dando palestras explicando como você fez isso. É possível ter um doutorado com pelo menos parte do trabalho sendo prático, um filme ou seja lá o que for"*[44].

Assim como no Brasil em geral, os cursos britânicos de cinema não oferecem nenhuma disciplina referente à música, apenas atividades pontuais como palestras, seminários ou disciplinas de curta duração, como comenta Christine:

> *Em geral, não há disciplinas relacionadas com música nos departamentos de cinema do Reino Unido. Existem links informais entre pessoas que são interessadas em música de filme, você pode ter conferências, seminários, etc., em música ou cinema, ou em música de cinema. Mas é perfeitamente possível ter departamentos de cinema com ninguém especializado em música.*[45]

Excepcionalmente, a National Film and Television School, por exemplo, oferece mestrado em composição para Cinema e TV. É um curso voltado para músicos compositores, muito interessante, dentro de uma escola de cinema e TV. Por outro lado, quando lemos a ementa do curso de cinematografia, curiosamente observamos que a "música" não está entre

---

[43] Christine Geraghty em depoimento prestado exclusivamente para esta pesquisa.
[44] Idem.
[45] Idem.

os tópicos importantes a serem estudados pelo aluno cineasta. *"Será dada atenção especial para a importância das relações e interação com outras especializações, como diretores e editores, designers, som e pós-produção."*[46]

Miguel Mera aponta que as escolas de cinema realmente não preparam os alunos para o diálogo com compositores:

> *As escolas de cinema são extraordinariamente ruins nisso. Existem algumas tentativas de colaboração, mas essas são muito mínimas e frequentemente não são cuidadosamente consideradas. Na minha escola, nós estabelecemos colaborações com a escola de cinema, mas deixamos os alunos organizarem as coisas entre eles mesmos. Deveria haver mais interação e, de fato, o estudo de diferentes métodos de colaboração. A National Film and Televison School tem um programa de mestrado, mas não há uma forte integração entre cineastas e compositores dentro das escolas. Frequentemente eu vou falar nas escolas de cinema e sou, geralmente, a única pessoa que tem falado com cineastas sobre música durante seus cursos.*[47]

Christine também comenta sobre a dificuldade que os alunos de cinema têm ao utilizar música em seus filmes; um cenário muito semelhante ao brasileiro:

> *Às vezes quando você vê filme de estudantes, você percebe isso, a música é pobre, ou é algum tipo de música pop, ou não há música, ou eles colocam música diegética cantada dentro do filme. Você sabe, é um assunto muito importante. Eu acho que para os alunos cineastas é um pouco obscuro, onde eles precisam de um especialista com conhecimento em música de filme.*[48]

Com relação ao mercado e sua estrutura de produção, existem também alguns pontos semelhantes ao brasileiro, sendo comum o compositor trabalhar com uma equipe reduzida (se compararmos com o padrão norte-americano), muitas vezes respondendo sozinho por todo o processo de criação, orquestração, gravação, edição, mixagem, etc. "*Nós não temos um studio system como o norte-americano. Eu tenho trabalhado em filmes onde o 'departamento' de música significa apenas eu",* comenta Miguel, referindo-se ao "*studio system*" como a estruturação padrão norte-americana para o "departamento de música" na produção de um longa-metragem (onde poderia contar com outros profissionais além do compositor, como orquestrador, engenheiro de som editor, mixador, etc.). No entanto, existe uma tradição de orquestradores e músicos de orquestra acostumados a gravar em estúdio, além de grandes estúdios de gravação, como comenta Miguel:

---

[46] Frase colhida no site da National Film and Television School: http://nftsfilm-tv.ac.uk.
[47] Miguel Mera em depoimento prestado exclusivamente para esta pesquisa.
[48] Christine Geraghty em depoimento prestado exclusivamente para esta pesquisa.

> *Nós temos muitos compositores, orquestradores e arranjadores competentes aqui no Reino Unido, assim como fantásticos músicos instrumentistas (performers) de estúdio e estúdios de gravação. Muitas pessoas vêm pro Reino Unido pra gravar por causa do profissionalismo e eficiência dos músicos de orquestra.*[49]

Além disso, Miguel também relata problemas no diálogo com cineastas:

> *A dificuldade nessa relação tem a ver sobretudo com a comunicação, com tentar entender o que o diretor quer. A pior situação é quando o diretor não tem certeza. Igualmente, eu já trabalhei em projetos onde o diretor e o produtor não concordavam na natureza do filme que eles estavam fazendo e usavam o compositor para justificar alguns de seus argumentos.*[50]

Como vimos, existem pontos muito semelhantes com o cenário brasileiro que, no meu ponto de vista, são justamente os pontos negativos: a questão de conceito debatida entre os profissionais brasileiros é também muito evidente na fala dos profissionais que atuam no Reino Unido. Porém, no cenário britânico existe uma legitimidade da área de trilha sonora, uma autonomia que, infelizmente, ainda não existe no Brasil. Além disso, devido ao sistema acadêmico no Brasil não seguir as demandas de mercado, o processo de reconhecimento da área torna-se extremamente lento, e essa diferença se torna ainda mais evidente quando comparada ao panorama britânico que, conforme vimos, segue essa demanda, proporcionando um ensino adequado para a área e, assim, promovendo a formação de profissionais prontos para atuar no mercado.

3.3 O diálogo dentro da produção universitária

Iniciei minha pesquisa de campo com o objetivo de buscar entender como o diálogo entre a produção cinematográfica e a musical estava acontecendo dentro da universidade. Procurei dentro do Departamento de Audiovisual da ECA-USP quais seriam as produções práticas dos alunos de graduação que estariam em processo de criação durante o primeiro semestre de 2011 (meu primeiro semestre do Mestrado), para assim ter um primeiro contato com a produção universitária atual e entender como o diálogo com um futuro produtor audiovisual poderia acontecer dentro da universidade.

---

[49] Depoimento de Miguel Mera prestado exclusivamente para esta pesquisa.
[50] Idem.

As produções que estavam sendo executadas neste período eram os *Cines* dos alunos do terceiro ano. Todos os trabalhos já estavam praticamente em processo de finalização, tendo justamente a trilha musical como a questão a ser resolvida, pois praticamente nenhum dos trabalhos com que estive em contato tinha previsto o uso de uma trilha musical original para suas produções.

O fato de ter em mãos trabalhos quase finalizados colocaria na minha frente uma problemática na criação de cada uma das trilhas musicais. Por um lado, como compositor, eu teria que solucionar questões musicais de uma forma prática e objetiva, olhando para produções perto de estarem prontas, mas com lacunas que a música teria que resolver sem ter sido pensada previamente para aquela produção ou considerada durante a elaboração do seu roteiro. Por outro lado, como pesquisador, era justamente o que eu precisava: detalhes de uma formação acadêmica e evidências de que o diálogo diretor/compositor poderia vir a ser precário, como previsto.

Dentre os trabalhos que estavam sendo produzidos optei aleatoriamente por compor a trilha musical de três: *Rito*, *A vingativa Dra. Vanessa* e *Arco-Íris*.

a) Rito

A primeira trilha a ser composta e a mais problemática dentre as três, foi para o cine *Rito*. Em primeiro lugar, não houve diálogo com o diretor, pois não havia diretor. O aluno que havia inicialmente dirigido as filmagens, aparentemente, abandonou a sequência do projeto por motivos que não chegaram até mim. Assim, quem se encarregou de solucionar a questão da trilha musical foram os responsáveis pelo som geral do filme.

Eles tinham uma trilha de referência deixada pelo diretor, que marcava dois pontos de aparições de música. A mesma faixa musical aparecia logo no início, entrando junto com os créditos iniciais e indo até o início das falas dos personagens e, depois, entrando em um outro momento mais adiante, onde dois dos personagens dançavam. A ideia era que a composição musical não fosse baseada exatamente na trilha de referência, que estava lá basicamente como marcação de ponto de entrada. Havia também um outro momento mais para o final do filme onde eles sentiam a necessidade de uma intervenção musical, mas que não estava assinalado pela trilha de referência, algo que já se inseria no gosto e sentimento pessoal dos responsáveis

pelo som, não previsto ou indicado pelo criador do curta-metragem. Eu também sentia essa necessidade.

De uma forma geral os diálogos foram muito curtos. A trilha de referência era executada com um violão mas, como dito anteriormente, os detalhes não seriam levados em conta. Chegamos à conclusão, após algumas sugestões de instrumentos e timbres, que eu utilizaria um piano e um violoncelo para compor esta trilha. Assim, utilizei *samples* que reproduziam os timbres destes dois instrumentos.

Para o primeiro *cue*, foi-me indicado apenas que a música fosse finalizada antes do toque de uma campainha que antecederia os primeiros diálogos do filme. Criei uma sequência harmônica que se iniciava somente com o piano junto aos créditos iniciais, e um tema tocado pelo violoncelo, entrando junto com a primeira imagem da personagem principal.

Já para a segunda inserção de música, a ideia era caracterizar uma dança. Nesta cena, os personagens começam a dançar e a música teria a função de comentar e enfatizar esta ação. Apesar de não ter sido a intenção inicial, esta combinação acabou ficando bem interessante, pois tivemos uma ação diegética[51] dos personagens ilustrada por uma atuação musical extra-diegética, pois na realidade os personagens não estão de fato escutando a música.

No terceiro momento, a música seria utilizada como ferramenta de acentuação da intenção da narrativa, já que a construção cênica não se resolvera satisfatoriamente, a ponto de o suspense idealizado pelo autor não ter alcançado a força desejada. Logo, a música teria que tentar ajudar nesta função. Mesmo assim, eu não tinha uma posição objetiva sobre qual a medida certa para essa intenção de suspense. Não tínhamos a presença do diretor/criador da cena para discutirmos sobre o que era relevante e necessário. Com total liberdade para compor do jeito que eu interpretava a cena, primeiramente acabei exagerando na intenção desse

---

[51] Na publicação "Teaching the Sound Track - Quarterly Review of Film Studies" de Novembro de 1976, Claudia Gorbman propôs uma classificação para os elementos sonoros em cinema na perspectiva narrativa, segundo a qual o som pode ser diegético, não diegético ou meta diegético.
Som Diegético: sonoridades objetivas; todo o universo sonoro que é perceptível pelos personagens em cena, tais como a paisagem sonora (o som dos carros numa cidade, o ruído de uma multidão, os pássaros no campo, a música num bar, etc.), ou o diálogo entre personagens. Os sons diegéticos podem decorrer dentro do enquadramento visual da cena ou não (*on screen/off screen*).
Som não Diegético: sonoridades subjectivas; todo o som imposto na cena que não é percepcionado pelos personagens, mas que tem um papel muito importante na interpretação da cena, ainda que de uma forma quase subliminar para a audiência; sons não diegéticos são, tipicamente, voz de narração, música de fundo ou efeitos sonoros especiais.
Som Meta Diegético: sonoridades subjectivas; sonoridade que traduz o imaginário de uma personagem normalmente com o seu estado de espírito alterado ou em alucinação. (BARBOSA, 2000/01, p.2).

suspense. Após indicações, fiz algumas alterações, chegando a uma intenção musical mais de acordo com a cena. Mesmo assim não fiquei totalmente satisfeito com o resultado geral.

Para finalizar, sugeri a volta do tema inicial junto aos créditos finais, mas optou-se neste momento pelo silêncio musical, ouvindo-se apenas a aflita respiração da protagonista.

Outra experiência desastrosa no processo de composição da trilha de o *Rito* foi a tentativa de gravar o violoncelo com um instrumento real. Senti que o *sample* de violoncelo solo que eu estava utilizando não tinha uma boa qualidade e que necessitaríamos gravar um violoncelo real para substituí-lo. Como não tínhamos verba para contratar um violoncelista, procurei por músicos próximos que se dispusessem a fazer essa gravação. Uma violoncelista se dispôs a gravar e marcamos a sessão. Embora seja uma ótima musicista, não tinha a experiência de atuar em gravações, nas quais a referência auditiva é outra. Problemas com afinação e sincronia rítmica tornaram o que seria rápido e simples para um músico profissional em uma gravação longa, cansativa e estressante. Assim, como não foi possível obter uma execução perfeita, resolvi editar e *mixar* o instrumento real com o *sample* para chegar a um resultado mais satisfatório. Mas esse processo não foi nada simples, e tomou horas de edição.

b) A vingativa Dra. Vanessa

A vingativa Dra. Vanessa foi o segundo *cine* para o qual compus a trilha musical. Diferentemente do que aconteceu em *Rito*, o diálogo foi direto com a diretora.

Dra. Vanessa, a protagonista, é uma cientista que constrói uma máquina do tempo dentro de uma geladeira. Com essa máquina, ela volta no tempo para tentar matar o marido, que sempre a abandona. Ela entra em um *looping* de vingança que nunca se realiza. Uma mesma cena se repete por três vezes, e em cada uma delas há uma nítida desconstrução do amor entre os personagens. A ideia da diretora era que a música acompanhasse essa desconstrução amorosa, diminuindo de intensidade a cada repetição da cena. O conceito para a composição da trilha estava dado.

A diretora me entregou uma cópia do filme com uma *trilha de referência* adicionada sobre os pontos de entrada de música, deu explicações sobre o roteiro e sobre como a música

poderia contribuir para suas expectativas, mas sem entrar em detalhes específicos de instrumentos, timbres, etc.

Ao ouvir a trilha de referência, percebi que o conceito estava implícito, porém havia o problema da trilha ser formada por três canções[52] diferentes, sem relação alguma entre elas. Segundo a própria diretora, quem havia criado a trilha de referência fora o editor de som, e eu deveria me guiar apenas pela intensidade proposta em cada um dos referenciais. Ela não sabia expressar exatamente o que esperava com relação à sonoridade em geral, assim me deixou livre pra criar e decidir sobre o que fazer. Havia ainda uma inserção da *Marcha Nupcial* toda vez que a personagem principal era convencida pelo seu futuro noivo a não matá-lo, o que, na sequência, acarretaria no casamento dos dois. Para esta intervenção musical, a ideia era que eu utilizasse este tema com uma diferente roupagem.

Optei por criar um *leitmotiv* com instrumentação eletrônica que remetesse à sensação de uma sonoridade lúdica, baseada nas trilhas que Danny Elfman compõe para os filmes de Tim Burton. Este *leitmotiv* é apresentado no início do filme, junto aos créditos iniciais, e antecedendo todas as aparições da protagonista na cena que se repete em *looping*.

Para a questão da *Marcha Nupcial*, utilizei parte deste tema principal tocado ao piano sobre uma harmonia e instrumentação *pop*, tocada por contrabaixo e bateria. No final de cada apresentação deste *cue*, trabalhei musicalmente a dinâmica do amor dos personagens, fazendo uma alusão à diminuição deste amor. Na primeira vez, o tema termina e a bateria continua tocando junto com o piano; na segunda, somente o piano toca; já na terceira, optei por um silêncio musical para reforçar a frieza da relação.

Para os créditos finais, a diretora pediu para que eu criasse uma versão do *leitmotiv* com percussão tribal e sons indígenas, pois a Dra. Vanessa seria enviada pelo noivo para 22/04/1500, dia do descobrimento do Brasil, e a música teria a função de reforçar a caracterização desta data. Assim o fiz. Mas, particularmente, essa ideia não me agradou, porque não haveria unidade alguma entre os timbres usados na trilha musical durante todo o filme e esses elementos sugeridos para este momento. Logo, em minha opinião, o resultado final acabou não sendo tão esclarecedor quanto esperado.

---

[52] Dedicarei alguns parágrafos mais adiante, dentro do depoimento sobre o cine *Arco-íris*, expondo o problemático uso de canções como trilha de referência.

Após a finalização da trilha, os créditos ficaram maiores do que o tempo de música. Para sincronizar este tempo final, os editores de som fizeram uma edição precária para alongar o tempo da trilha: algo que seria fácil e profissionalmente ajustado se eu tivesse sido consultado sobre a questão e reeditado a música.

c) Arco-íris

A comédia *Arco-íris* foi o terceiro cine com o qual estive em contato para compor a trilha musical. O diretor chegou até mim com ideias muito criativas e bem resolvidas, porém extremamente desarmônicas. Entregou-me uma versão ainda não finalizada do filme com todos os *cues* de referência gravados sobre os pontos de entradas, de forma planejada e organizada. O que ele não previu foi que todo o seu desejo musical era muito mais complicado para se tornar real do que ele poderia imaginar.

A guia era composta por nove diferentes referenciais. Entre outras, havia Mozart, Sandy e Junior, Paula Fernandes, Lady Gaga e temas musicais do cinema como o de *Super Homem* e *Carruagem de Fogo*. Além das dificuldades de conexão sonora, havia a necessidade da utilização de uma grande orquestra para que parte de suas ideias fosse concretizada.

A questão da orquestra nesse *temp track* seria muito comum e, obviamente, não teria problema algum se o diretor estivesse previamente consciente de que tudo isso seria reproduzido com *samples*, ou fosse um filme com verba considerável para contratação de músicos. Mas, a princípio, não era o que ele havia imaginado. Em nosso primeiro contato, por e-mail ele escreveu: *"[...] acho que as 3 primeiras já estão livres..."* (referindo-se aos direitos autorais)*; "[...] mas não podem ser a versão original, têm que ser tocadas por vocês...*"

Como podemos imaginar, não haveria possibilidade de viabilizar algo assim. Expliquei a situação e sugeri possibilidades de *samples* de orquestra que estariam ao nosso alcance para tornar real essa guia que, de uma forma geral, apesar da abundância de diferentes ideias, em muitos momentos funcionava muito bem.

Não me prendendo somente à guia de referência, pesquisei algumas sonoridades que poderiam se encaixar com as ideias sugeridas. Novamente, encontrei em algumas trilhas musicais de Danny Elfman uma semelhança lúdica com as intenções gerais do filme, que

poderia me ajudar a achar um ponto de equilíbrio com o que eu estava planejando compor. Porém, dessa vez utilizei uma construção orquestral e não eletrônica[53] como feito em "*A Vingativa Doutora Vanessa*". De uma forma geral trabalhei com instrumentos orquestrais que poderiam proporcionar a sonoridade fantasiosa desejada e, por alguns momentos, utilizei a técnica *mickeymousing*[54].

Havia ainda uma sequência que exigiria uma sonoridade diferente da que estava sendo utilizada em todo o filme. A guia sugeria uma música *clichê* de *strip-tease*, que funcionava muito bem com a cena, mas que exigia uma outra instrumentação. Optei por utilizar piano, contrabaixo e bateria. Com essa mesma ideia, criei uma unidade musical para este *cue* com o da sequência final, combinando esta nova instrumentação *pop* com a orquestral usada anteriormente.

Outra questão para ser solucionada era a ligada ao *hit* de Lady Gaga. Assim como comentei sobre o problemático uso de canções em *A vingativa Dra. Vanessa*, em *Arco-íris* isso também ocorreu, mas a dificuldade era outra.

No primeiro trabalho, o principal problema estava na falta de unidade entre as canções que, naquele caso, estavam sendo utilizadas de maneira não diegética. Quando o diretor prevê este tipo de utilização, é necessário que ele tenha em mente que a canção que será composta, para substituir a canção sugerida, não terá o mesmo peso desta música que, muitas vezes, já é conhecida pelo público. Principalmente quando estamos falando de um curta-metragem em português, que não tem nenhuma ligação ou situação que remeta à necessidade de canções estrangeiras como as que foram utilizadas (*Somebody to love*, de Jefferson Airplaine, por exemplo). Esse tipo de indicação, além de atrapalhar, confunde o compositor. Além disso, o uso de três canções internacionais fica ainda mais desmembrado do filme quando associamos a ideia final da diretora de inserir percussão tribal e cantos indígenas ao *leitmotif* da trilha. Ficamos assim com uma "salada" de ideias musicais desconexas.

---

[53] Refiro-me aos timbres selecionados. Por exemplo: Na construção orquestral utilizei instrumentos de orquestra, tais como: violino, violoncelo, flauta, etc. Já na eletrônica, utilizei sintetizadores e efeitos sonoros.

[54] "Por *mickeymousing* entende-se o tipo de construção onde a trilha musical está diretamente vinculada à ação filmada. É um tipo de trilha musical que tem um caráter bastante descritivo, parece estar sempre comentando as imagens. O vínculo se dá, numa primeira instância, pelo aspecto rítmico, ou seja, música e imagem se desenvolvem com um *andamento* similar e possuem o mesmo grau de *atividade rítmica*. Mas apesar da instância rítmica ser primordial, também nos níveis melódico e de instrumentação pode dar-se a correspondência." (CARRASCO, 1993, p. 40, grifos do original).

Já no segundo caso, em *Arco-íris,* o problema se torna ainda mais delicado. Como essa utilização é feita de maneira diegética, o peso desta canção, que os personagens demonstram conhecer e o público certamente conhece, é ainda maior. Nessa circunstância, não importa se é uma música cantada em português ou em inglês, o fato é que há uma reação muito forte dos personagens ligada à música. A sequência exibe-os dançando um *hit* de uma cantora extremamente conhecida, o que faz jus à sua empolgação e o espectador entende isso naturalmente. Assim, o próprio diretor espera por algo a ser composto que, no fim, não terá o mesmo efeito. Pois, para que a cena se estabeleça de forma natural é necessário que se ouça Lady Gaga e não uma música qualquer parecida com a de Lady Gaga.

Para tentar solucionar esse problema optei por utilizar um trecho instrumental de uma canção que eu já tinha pronta e que continha uma intenção rítmica parecida com a da música sugerida. De uma forma geral, isso acaba passando despercebido, mas, em minha opinião, foi o ponto fraco de toda a composição musical.

3.3.1 Considerações sobre o estudo de campo

A partir do contato descrito acima com os alunos do Departamento de Audiovisual da ECA-USP pude observar as seguintes questões que, no meu ponto de vista, prejudicam o processo de construção de uma trilha musical e dificultam o diálogo entre o cineasta e o compositor:

- Despreocupação com a trilha musical desde o planejamento do roteiro.
- Utilização displicente da trilha de referência.
- Utilização excessiva e desconexa de trilha de referência.
- Falta de vocabulário mínimo musical para expressar intenções ou sugestões.
- Falta de conhecimentos gerais mínimos de instrumentação e estilo musical.
- Falta de conhecimentos gerais das possibilidades de gravação musical.
- Falta de noções básicas de edição de áudio referente à faixa musical.
- Utilização musical como estratégia de encobrir mau planejamento de roteiro e pré-produção.
- Utilização musical como estratégia de encobrir erros de gravação e continuidade.

Com relação aos timbres dos *samples* em geral que utilizei para os três filmes, não fiquei muito satisfeito, mas era o que eu tinha em mãos no momento das composições. Tenho consciência de que a qualidade estaria muito superior se as trilhas fossem compostas posteriormente, quando tive a possibilidade de adquirir um melhor aparato de equipamentos, timbres e mesmo técnica de edição e manipulação de tudo isso. Cheguei a pensar na possibilidade de regravar tudo, fazendo uma nova versão com mais qualidade, mas devido tanto à não previsão de finalização dos filmes, quanto à disposição dos seus produtores, ficou inviável. Além disso, apenas *Arco-íris* teve sua produção levada adiante, sendo totalmente finalizado e enviado para festivais, inclusive recebendo o prêmio de *Melhor Roteiro* no *I Festival Internacional de Cinema de Campos do Jordão*.

Outro fator importante que vale a pena ressaltar, referente à gravação musical, é o da escolha de bons instrumentistas e, principalmente, com experiência de gravação em estúdio. Assumo que foi um erro enorme de minha parte convidar uma violoncelista que não tinha experiência alguma dentro deste campo para gravar a trilha do *Rito*. Pois, como dito anteriormente, apesar de excelente instrumentista, estava habituada a tocar somente dentro de seu naipe na orquestra, onde a referência de afinação e precisão é dada de outra maneira. A escolha do músico certo pouparia tempo e acrescentaria enorme qualidade à trilha.

Aponto a formação acadêmica como uma das responsáveis por essa defasagem de conhecimento de cada um dos indivíduos que fizeram parte deste processo de pesquisa. Não podemos contar apenas com a formação particular de cada um dos criadores ou produtores audiovisuais, que podem sim, particularmente, ter um conhecimento mais sofisticado e aprofundado sobre determinada área para que aconteça uma refinada comunicação entre as partes. Seja um cineasta que se interesse e tenha uma aproximação maior com a linguagem musical ou um compositor que seja mais engajado ao vocabulário cinematográfico.

No momento em que uma maior preocupação com a questão da trilha musical estiver presente nas grades curriculares dos cursos de graduação, os alunos poderão estar mais aptos a estabelecer um diálogo em melhores condições, dentro do âmbito profissional. A universidade estará proporcionando então uma formação mais completa para seus estudantes, futuros profissionais que não dependeriam somente de suas experiências pessoais para sua atuação nesse campo.

3.4 O processo de criação da trilha musical do curta-metragem *Pé de pera*

Seguindo o cronograma planejado para a execução de minha pesquisa, fui em busca de uma produção que não pertencesse mais somente ao campo universitário, mas que já estivesse dentro de uma esfera profissional e cujos produtores tivessem algum vínculo com a mesma formação acadêmica investigada até então. Por uma incrível coincidência, neste mesmo período, o projeto para a produção do curta-metragem *Pé de Pera*, de Gustavo Fattori, aluno do Departamento de Audiovisual da ECA-USP, havia sido selecionado pelo Edital *Prêmio Estímulo de Curta-metragem*.

Gustavo entrou em contato comigo prestes a dar início à execução de seu projeto. Num primeiro momento, tivemos um encontro informal para que ele me expusesse informações gerais, além de suas expectativas com relação à música. Possuía tudo muito bem planejado e estruturado, além de demonstrar possuir conhecimentos musicais que me surpreenderam. Não nos aprofundamos muito em questões específicas de teor musical, mas ele citou nomes como Philip Glass e o grupo mineiro Uakti, referindo-se ao caráter sonoro que lhe agradava, e a instrumentos como clarinete, violoncelo e violão de sete cordas, atendo-se a uma possível formação instrumental a ser utilizada.

Após a reunião, trocamos alguns materiais de produção própria de cada um, com o intuito de nos familiarizarmos com a produção do outro. Gustavo me enviou, também, a sua proposta de direção e um pré-roteiro do *Pé de Pera*, contendo detalhes extremamente relevantes para a minha ambientação com a atmosfera do filme em que eu viria a me inserir.

> *[...] Trata-se de uma narrativa universal, de alcance praticamente irrestrito, contada de maneira leve e pouco óbvia [...]*
>
> *[...] A narrativa em si, abordada por atuação absolutamente naturalista, não é pura e obviamente expositiva. Tendo em consideração, desde a concepção do roteiro, todo o potencial sensorial-imagético, a pretensão de realização agrega para o todo o tom de um breve poema audiovisual, com sugestões sensoriais de texturas, volumes, toques e gestos... Como estratégia, adota-se por princípio uma fotografia de alto contraste, cores vivas, desenho de sombra das árvores de sol forte intercalada com zonas de alta claridade, inspirada no cromatismo das paisagens toscanas e da flora de Mata Atlântica remanescente nas áreas rurais no interior do estado [...]*
>
> *[...] A banda musical deve ser pontual e inconstante, auxiliando a construção da costura entre as sequências, e ser auxiliar aos sons da natureza e contatos, ressaltando-os e se aproveitando deles em sua sonoridade; não sendo propriamente música concreta, deve citar os sons do ambiente junto a sons acústicos. A princípio, dado que a chave da música*

> *deve estar em uma construção que remete às imagens criadas e materiais envolvidos, pensa-se nas sonoridades do clarinete, do cello e do violão sete cordas, parecem adequados e agradáveis nessa sondagem inicial, a se aprofundar junto ao compositor [...]*

Algumas semanas depois nos encontramos novamente, iniciando os primeiros diálogos sobre questões específicas do processo de composição da trilha musical do *Pé de Pera*, que estava próximo de ser *rodado*. Cogitei a possibilidade de acompanhar de perto as gravações, mas como isto aconteceria em uma fazenda no interior de São Paulo durante cerca de três dias, seria necessário incluir mais uma pessoa dentro dos custos das diárias de gravação, algo que não estava previsto no orçamento. Assim, ficou impossibilitada a minha participação nessa etapa do processo.

Conversamos sobre as referências musicais sugeridas por ele no primeiro encontro, buscando decifrar quais eram os elementos inseridos nesse campo sonoro que o atraíam e o induziam a querer incluí-los na trilha musical de seu curta-metragem. De uma forma geral, compreendemos que tanto em suas indicações artísticas quanto instrumentais, havia subsídios que proporcionavam uma sensação de organicidade, ligando-se diretamente à banda sonora e ao espaço imagético, previamente idealizados para a sua obra. Um fator que contribuiu para esse processo foi o fato de que Philip Glass e Uakti eram referenciais cuja linguagem eu conhecia intimamente por fazerem parte de minha biblioteca musical particular.

Águas da Amazônia (1999), álbum composto por Glass e gravado pelo grupo mineiro, trabalho também citado por Gustavo em nossas discussões, despertou-me a ideia de sugerir o uso da marimba como um instrumento que pudesse contribuir para busca da sonoridade orgânica proposta pelo diretor, além de ser um instrumento para o qual tecnicamente eu estava habituado a escrever. O violoncelo era outro instrumento que, particularmente, me agradava bastante por sua extensa tessitura, podendo atender de forma branda tanto às necessidades melódicas, quanto harmônicas, e sem deixar de considerar a demanda debatida até então. Já o clarinete não me trazia tanta inspiração, bem como uma conexão direta com as indicações que estavam em pauta. O violão de sete cordas poderia ser suprido por um violão comum (de seis cordas), já que teríamos o violoncelo como suporte das notas graves, único diferencial que poderia existir entre os dois violões. Partindo dessas minhas considerações, chegamos à provável formação instrumental.

Gustavo ainda me sugeriu assistir *Lavoura Arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho e *Blindness* (2008) de Fernando Meirelles. Ambos os filmes tinham a trilha composta por Marco Antônio Guimarães e tocada por seu grupo, Uakti. Segundo ele, esses filmes possuíam em sua sonoridade musical algo próximo ao que se buscava para a trilha de *Pé de Pera*. O *blockbuster* de Meirelles eu havia assistido recentemente, mas assisti novamente para rever os conceitos que foram mencionados. Já com a obra de Fernando Carvalho, foi o meu primeiro contato, e muito inspirador. Fiquei realmente fascinado com este filme como um todo e a trilha musical me ajudou a ter as primeiras ideias para composição do curta-metragem de Fattori. Inclusive, uma das coisas que foi muito interessante é que o DVD-extra tinha um depoimento de Guimarães descrevendo como havia sido o processo de composição da trilha de *Lavoura Arcaica*, contando alguns detalhes de seus diálogos com o diretor Fernando Carvalho que, de certa forma, assemelhava-se com o processo que eu vinha tendo com Fattori:

> O contato com o Luiz foi dois anos antes. A gente teve um encontro aqui em Belo Horizonte. O Luiz me falou pela primeira vez do filme, trouxe o livro, e eu conheci o Raduan[55]. Eu li o livro já com a possibilidade de fazer. E lá na fazenda foi muito interessante, porque o Luiz armou uma performance: ele ficou assim na mesa rodeado de livros, com um aparelho de som, uma pilha de discos. Toda equipe, numa mesa enorme. Nove horas ele lendo e parando em sequência por sequência, comentando a sequência, o que foi ótimo pra todo mundo. E, quando tinha um comentário pra fazer com o cenógrafo, ele fazia direto, quando era com o fotógrafo, ele fazia o comentário, e, quando era comigo, também, e ele ia colocando a música. Então ele ia usando a trilha sonora pra leitura do texto, e isso foi muito bom porque já foi me dando referências do que ele pensava. Aí veio a ideia de usar cordas, aí eu usei um quarteto de violoncelos. Então, a partir daí, eu tive a base pra chegar bem próximo do que ele queria. Muitas vezes eu compunha já pensando com sequência, mas sem comentar com o Luiz. Então, algumas coincidiu e outras ele colocava em outro lugar, que eu achava que tava igual ou melhor. Porque eu fiz a música pensando muito no livro. Como ele escreveu o roteiro e filmou tendo o livro totalmente como referência, nós estávamos tendo o mesmo material. O Raduan era a nossa ligação. (GUIMARÃES, em LAVOURA ARCAICA, 2001).[56]

Durante algumas semanas continuei minha pesquisa sonora enquanto aguardava o curta-metragem ser rodado. Logo após o término das gravações, Gustavo selecionou algumas imagens do material bruto e me enviou para que eu pudesse me aproximar ainda mais do espírito do filme e começasse a fazer os primeiros testes de composição baseados nas imagens. Isso ajudou muito, pois pude experimentar algumas ideias despretensiosamente,

---

[55] Raduan Nasser é o autor da obra original Lavoura Arcaica, 1975.
[56] Depoimento de Marco Antonio Guimarães colhido nos "extras" do DVD do filme Lavoura Arcaica (2001).

ganhando mais propriedade sobre o conceito da obra. Como próximo passo, ele me enviou *o primeiro corte*, já com a trilha de referência pontualmente assinalada, composta por quatro *cues*. O primeiro e o segundo eram trilhas compostas por Marco Antonio Guimarães para *Blindness* e *Lavoura arcaica*, respectivamente; o terceiro era uma das trilhas composta para *The hours* (2002), por Philip Glass; e o quarto era um trecho instrumental da canção *All is love*, de Karen O and The Kids, composta para *Where the wild things are* (2009). Esta última era o único dos referenciais que destoava dos demais, que apresentavam absoluta afinidade. No entanto, Gustavo me explicou o motivo por ele ter utilizado esta referência. Sua ideia era que eu buscasse captar o clima que essa música transmitia para aquela sequência, tentando absorver de alguma forma essa relação e, depois, inserindo-a na instrumentação comum da trilha.

Algo importante a se destacar, que enfatizei em nossa discussão sobre a formação instrumental, é que em muitos casos a melhor formação é a de músicos nos quais você confia, tendo certeza de que serão eficientes no processo de gravação. Especialmente se as diferenças sugeridas ou imaginadas não são muito grandes. Nesse caso, tínhamos em comum a ideia do violoncelo e o violão, que só mudaria de sete para seis cordas; a marimba não estava na formação sugerida por Gustavo, mas estava em seus referenciais musicais; e o clarinete era o único instrumento incomum entre as duas propostas. Como não era nada específico o que ele tinha em mente, a verba que teríamos não seria muito ampla, e eu tinha em mãos os três músicos de confiança para os instrumentos que indiquei, concordamos, então, em definitivamente empregar essa formação instrumental: marimba, violoncelo e violão.

Após assistir inúmeras vezes a esse *primeiro corte*, iniciei o processo de composição construindo *mockups* musicais a serem aprovadas pelo diretor. Utilizei o software *Protools* com uma *biblioteca de samples* simulando a atuação de cada um dos instrumentos, já sincronizados às imagens do curta-metragem. Criei seis *mockups* pensando em cada um dos quatro *cues* que seriam necessários. Fiz uma versão para cada um dos dois primeiros e duas propostas para cada um dos outros dois. Com exceção de uma das variantes do terceiro, não me ative diretamente às trilhas de referência, propondo algo que estivesse mais ligado ao referencial como um todo, trabalhando, de forma *minimalista,* diferentes intensidades de dinâmica. Mas, para cada um deles, eu me baseei no sentido particular de cada *sequência*, não tendo como intuito propor um discurso musical paralelo às imagens.

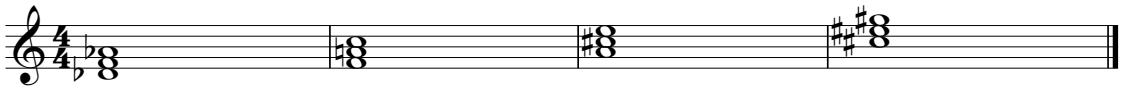
Como o primeiro *cue* aparecia diretamente com as primeiras imagens, senti a necessidade de expor para o espectador as prováveis sensações sonoras que ele viria a ter durante o filme. Pensei em um clima leve, sem muitas tensões e até tomei a liberdade de criar alguns arpejos tocados ao piano, para intensificar a dinâmica em certos momentos, enquanto a câmera passava por admiráveis detalhes como, por exemplo, a bela imagem de um pote de mel.

O segundo foi o mais conceitual de todos. Baseando-me no texto da proposta de direção, comentado anteriormente, criei uma relação *harmônica* como analogia ao conceito de ciclo da natureza designado pelo diretor, correlacionando o seu texto à sequência de imagens em questão.

> *[...] A equipe se propõe a construir uma obra onde uma das matizes fundamentais é a inclusão do homem dentro de um ciclo da natureza, com posicionamento de sua origem e retorno junto ao meio mais amplo, em uma dinâmica de comunhão e troca permanentes. Em uma brincadeira simples, colocar parafusos e pedaços de metal trabalhados pelo homem na forquilha das árvores, esperando poder ver o crescimento da planta em volta do metal, há a natureza retomando o que foi emprestado e trabalhado pelo homem. Assim, também diz do homem que é retomado pela natureza no final de seu ciclo, transferindo para seu descendente a missão de seguir com o processo: o passeio pelo pomar catalisa esse aprendizado e sela tal pacto...* (Gustavo Fattori – Proposta de Direção).

O ciclo é constituído entre o avô, o seu filho e o neto. Nesta sequência, o avô caminha com o neto, para, e olha para um dos parafusos que foi incorporado ao tronco de uma árvore dizendo: *"...Olha o que a vida nos traz..."*. Assim, para representar este ciclo familiar, busquei encontrar uma sequência harmônica que se repetisse naturalmente a cada três *acordes* que possuíssem as mesmas características, mas que necessariamente não pertencessem ao mesmo *campo harmônico*, representando essas três gerações. Escolhi um acorde maior como ponto de partida. Como segundo acorde, utilizei outro acorde maior construído a partir da terça maior do acorde anterior. Repeti o mesmo procedimento para o terceiro acorde. O quarto acorde, nessa sequência, seria de novo o primeiro, dando início a um eterno *loop*. Na prática, funciona desta forma:

- Acorde 1: ***Db Maior***: Tônica: *Db*; 3ª: ***F***; 5ª: *Ab*.
- Acorde 2: ***F Maior***: Tônica: *F*; 3ª: ***A***; 5ª: *C*.
- Acorde 3: ***A Maior***: Tônica: *A*; 3ª: ***C#;*** 5ª: E.

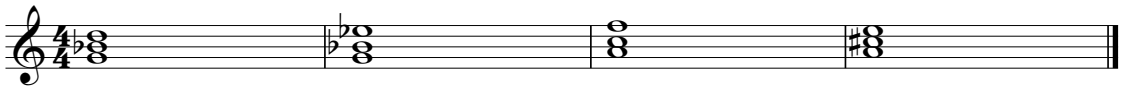


Nota-se que a terça maior do terceiro acorde é um *C#*, intervalo enarmônico[57] de Db. Assim, quando atingimos o C# como o próximo acorde, estamos configurando um retorno para o primeiro acorde, conforme a intenção descrita anteriormente. Este retorno, de forma enarmônica, eu caracterizo como uma espécie de releitura do ciclo, que a cada repetição promove um novo tipo de conhecimento, uma nova forma de leitura, uma nova roupagem com o mesmo "DNA".

Para criar um laço ainda maior entre os acordes, adicionei a sétima maior em cada um deles. Esta nota, no primeiro acorde, equivale à quinta do segundo (ou seja, é uma nota comum a ambos), e assim por diante. O que é de fato uma dissonância adiciona uma conexão mais íntima dentro desta sequência harmônica, trazendo certa sensação de naturalidade em cada mudança de acorde.

Na primeira versão do terceiro *cue,* segui de forma mais precisa a referência sugerida. Analisei a maneira como era manipulada a sequência de acordes, assim como a forma como eram compostas as melodias que, praticamente, eram variações de *arpejos* dos acordes selecionados. A partir disso, criei a minha sequência com quatro acordes, mas que possuíam uma sensação de mudança a cada dois, pois sustentei uma nota mais grave que tivesse relação para os dois primeiros acordes, e repeti o procedimento entre o terceiro e o quarto. Para o último acorde, escolhi um que não estivesse dentro do campo harmônico selecionado, criando uma sensação de que naquele momento poderia acontecer uma modulação harmônica, mas que de fato não acontece, pois a sequência se reinicia novamente desde o primeiro acorde. Tive a intenção de utilizar este procedimento para que a cena pudesse se desenvolver através de uma sensação de "espera por mudança ou resolução", proporcionada pela presença deste último acorde dentro da sequência harmônica.

[57] Chama-se de **intervalo enarmônico** o intervalo entre duas notas equivalentes mas nomeadas de forma diferente.



Além disso, trabalhei a dinâmica que Gustavo me recomendou. Ele sentia que a cena necessitava de um certo tipo de crescimento de intensidade, que a referência ainda não estava oferecendo. Além disso, havia uma edição em sua guia indicando uma determinada pausa, para que, em seguida, a proposta sonora continuasse. Segui essa montagem, sincronizando a pausa da minha música junto ao encaixe de um parafuso em uma forquilha da árvore, procedimento que poderíamos vagamente pensar como uma espécie de *mickeymousing*; segurando esta pausa com uma *fermata* até a mudança para o próximo *quadro*, onde a sequência de acordes é tocada por mais uma vez. De uma forma geral, trabalhei as dinâmicas sobre movimentos rítmicos e melódicos, e também com a entrada e saída de instrumentos.

Criei para este mesmo ponto uma outra proposta de interpretação musical, com uma atuação mais independente em relação à guia de referência. Também explorei a fundo as variações de dinâmicas, mas desta vez com um maior desenvolvimento harmônico. Adicionei outros instrumentos, uma voz, e alguns efeitos que tornaram este *cue* mais denso. Tomei a liberdade de explorar de maneira mais ousada os recursos tecnológicos que tinha em mãos, assim como as possibilidades de ação e domínio musical sobre as imagens. Esta era uma proposta que, se aceita, iria definir o processo de composição e a construção de toda a trilha, extrapolando as questões discutidas anteriormente como verba para contratação de músicos e conceito pretendido pelo diretor. No caso da aprovação, estaria sendo adicionado um outro ponto de vista na trilha do filme. A respeito dos instrumentos, previ utilizar nas gravações a formação estabelecida até então, adicionando a voz, e mixando-a com os outros timbres em condição de *sample*.

Para a quarta sequência musical, como dito antes, também não segui rigorosamente a referência dada. A princípio, sentia que ela era muito leve para o final que estava por vir e novamente propus uma outra interpretação musical, agora para este momento. Criei mais uma sequência de quatro acordes, desta vez com intenções mais tristes e pouca variação dinâmica. Como variante, produzi mais uma versão deste mesmo *cue* alterando apenas um acorde, deixando-a ainda mais triste. Estendi este movimento em um grande *loop,* prevendo a

sequência final de créditos, adicionando mais uma vez o piano, desta vez criando uma delicada melodia.

É válido lembrar o quanto a criação destes *mockups* proporciona uma enorme facilidade para essa etapa do processo. Desta maneira, é possível que o cineasta possa visualizar a trilha musical que está sendo composta para o seu filme no formato mais próximo ao que será a versão final desta trilha, sem que dependa apenas da sua imaginação. Sempre foi muito comum o compositor mostrar para o diretor as primeiras ideias musicais compostas, tocando-as ao piano. Mas com o avanço tecnológico e as possibilidades atuais, é muito mais interessante para o compositor já exibi-las de uma forma mais completa. Sobretudo para evitar possíveis desconfortos, no caso de o diretor não ter muita intimidade e conhecimento musical, e não compreender que o que está sendo mostrado é apenas uma proposta inicial, pois é necessário prever como isto será transformado ao longo do processo de produção da trilha.

Enviei todo esse material para o diretor, com explicações pontuais sobre cada proposta musical composta e marcamos uma reunião para discutirmos sobre o que seria aprovado ou não. Dos *cues* enviados, foram escolhidos apenas dois: o composto para a segunda sequência (a dos ciclos), e a primeira versão criada para o terceiro. No caso do segundo *cue*, conforme já mencionado, este não se baseava diretamente no referencial, mas todo o conceito que propus em minha composição, alusivo à ideia dos ciclos, muito agradou Gustavo. Já a outra escolha estava diretamente ligada à indicação sonora proposta, tendo apenas alguns detalhes para serem revisados ou desenvolvidos dentro deste mesmo material.

No caso da música de abertura, de uma forma geral, Gustavo gostou da sonoridade, entretanto havia algo que não estava de acordo, mas ele não sabia ao certo esclarecer o que era. Sentei ao piano com a intenção de tentar mostrar-lhe algumas possibilidades de mudanças ou desenvolvimentos que poderiam ser atribuídos a esta sequência musical, mas não encontramos uma resposta para esta questão. Recorremos a mais uma escuta da música de referência (a trilha de *Blindness*), e então comecei a dar atenção a detalhes com os quais não tinha me preocupado anteriormente. Citei uma *nota pedal* que Guimarães utiliza em sua trilha e reproduzi a mesma ideia ao piano. Neste momento, um fato curioso e engraçado aconteceu: a princípio, Gustavo não entendeu claramente minha explicação, não percebendo o sentido a que eu me referia com relação ao uso desta *nota pedal* ao piano. Ele se ateve ao termo pedal e

imaginou que eu estivesse falando da utilização do pedal do piano como recurso para prender a nota. Mas quando percebi o mal entendido, expliquei exemplificando detalhadamente ao instrumento, o que eu realmente pretendia assinalar. E, então, começamos a chegar a uma possível conclusão, que viria a me guiar posteriormente.

Já os outros *cues* que não foram aprovados, segundo ele, não só se distanciavam das expectativas musicais planejadas, como também poderiam estar levando o espectador a um caminho diferente de interpretação de seu enredo. Para a segunda opção do terceiro *cue*, ele usou o termo *"épico"* para apontar a característica que não lhe agradava e desconectava esse trecho musical do conceito arquitetado para o filme. Já as duas versões da última sequência musical, ele considerou excessivamente tristes, algo que o preocupava, referindo-se à interpretação do desfecho de sua história. E, por este motivo, não pretendia aproveitá-las em seu curta-metragem.

Após essas primeiras decisões do diretor referentes à música, passei a ter a metade da trilha musical composta, tendo que focalizar o restante de uma outra maneira, pois a partir de então eu já possuía um *feedback* preciso sobre a sua opinião e direcionamento esperado para os *cues* que faltavam. O próximo passo foi escutar inúmeras vezes as referências e buscar entender o que exatamente havia em cada uma delas que o agradava e produzia uma ligação com a cena. Enquanto isso, Gustavo me atualizou com um novo *corte* de seu filme, que na verdade não trazia nenhuma mudança no que se refere à produção da trilha musical.

Inicialmente, concentrei-me na música de abertura. Conforme disse anteriormente, a *nota pedal* utilizada na trilha de Guimarães era algo que havia chamado a atenção. Talvez porque este tipo de artifício crie uma espécie de tensão gerando uma certa expectativa para o desenvolvimento de uma *sequência*. Notei que as intenções eram *modais*, pois essa *nota pedal* era também uma *nota central* que, como um ímã, conduzia tudo em um ciclo para si, além de não possuir *funções harmônicas* concretas. Partindo desta análise, produzi um primeiro *cue* utilizando o modo *mixolídio*. Criei uma *sequência harmônica* (dentro do *modo*), sustentando uma melodia e mantive a formação instrumental decidida inicialmente. Enviei este *cue* para o diretor, mas ainda não estava satisfeito e confiante com esta nova composição. Então, antes mesmo de ele me responder, eu produziria um outro *cue* ainda mais baseado nas características analisadas na trilha de referência. Lembrei também que, no depoimento de

Guimarães sobre a trilha de *Lavoura Arcaica*, ele mencionava algo nesse sentido; recorri a ele para conferir novamente o que o compositor falava. Assim, sua descrição me guiou bastante:

> Eu até mandei um monte de efeitos, pecinhas curtinhas assim, de poucos segundos, tinha umas treze, que era próximo de uma música que ele mandou, que inclusive tinha uns efeitos de percussão, uns ataques surdos. E muito livre, sem melodia, nem frase rítmica, nem célula rítmica. Eu gravei, no nosso vocabulário, "Pedal Lá Mi" e "Pedal Sol". Peguei assim muitos instrumentos de corda, inclusive violões tocados com arco, e em muitos canais do estúdio eu gravei só a nota Lá e Mi. Em cima desse pedal eu criei muita música pra ele. E depois ainda mandei, na fita matriz, só o pedal isolado, só as notas Lá e Mi paradas. Com isso, ele pode fazer a montagem do jeito que ele quiser. Ele pode, por exemplo, começar com o pedal parado, entrar um solo, e voltar ao pedal parado, ou pode usar só o pedal. Porque aí a interferência da imagem é zero, porque a nota parada ele não tira atenção nenhuma.[58]

Assim, excluí a minha ideia de *sequência harmônica*, e tal como Guimarães (em *Blindness*), criei sobre uma nota pedal uma melodia com notas integralmente independentes. No caso da melodia que criei, esta passa por dez das doze notas possíveis dentro do *sistema temperado*, seguindo um padrão de sequência rítmica e intervalar, sempre retornando para a nota central. Tomei cuidado para que a intenção não deixasse de ser *modal*, pois, com essa quantidade de notas utilizadas, havia um grande risco de esta melodia se tornar *atonal*. Desta vez, finalizei a produção deste *cue* muito mais confiante do que eu estava com o outro e o enviei para Gustavo que, para a minha satisfação, respondeu os dois e-mails de uma só vez, aprovando a segunda produção.

Para a sequência final segui o mesmo procedimento analisando detalhadamente a trilha de referência. Sabia que os *cues* que criei anteriormente estavam demasiadamente tristes, e que Gustavo esperava algo singelo. O trecho da canção de Karen O and The Kids utilizado como referencial possuía apenas dois acordes que sustentavam uma melodia tocada com notas que se repetiam alternadamente. Criei uma sequência musical com essas características, inicialmente tocada somente pelo violão e que seria desenvolvida de acordo com a extensão da cena, prevendo a entrada dos créditos finais. Ainda repetindo essa sequência, trabalhei a dinâmica com a entrada da marimba. Em seguida, construí uma melodia com maior desenvolvimento, transferi a melodia do violão para a marimba, e estabeleci um dedilhado para ser tocado ao violão. Após duas repetições, mantive o dedilhado do violão e criei uma nova linha para a marimba, desta vez sem a presença do violoncelo, que voltaria

[58] Depoimento de Marco Antonio Guimarães. "Extras" do DVD do filme Lavoura Arcaica (2001).

posteriormente repetindo a mesma melodia tocada compassos atrás, mas desta vez por uma só voz, finalizando a música junto com a sequência final dos créditos. Enviei para Gustavo, que aprovou a composição de imediato. Assim, tínhamos toda a trilha de *Pé de Pera* composta, pronta para ser gravada.

Teoricamente, o meu trabalho como compositor estava finalizado. Os trabalhos que eu teria que fazer a partir de então eram de editoração e revisão de partituras, acompanhamento e supervisão dos músicos, gravação, edição e mixagem da trilha. Geralmente, dentro da indústria de cinema norte-americana, por exemplo, teríamos um profissional para cada uma destas funções, tornando o trabalho mais dinâmico e sobrecarregando menos o compositor. Podemos citar o departamento responsável exclusivamente pela música no próprio *Blindness*, mencionado até aqui, por exemplo, que, além do compositor, possuía mais oito pessoas, segundo informações colhidas no site *IMDB*:

***Blindness* - Music Department**

1. **Kevin Banks:** Additional music editor
2. **Leandro Calazans:** Music recording assistant
3. **Claudio Costa:** Music executive producer
4. **Lucas Decina:** Music recording assistant
5. **Elias Issa:** Music score engineer
6. **Édila Lopes:** Music production assistant
7. **Alexandre Martins:** Music mixing engineer
8. **Patrícia Portaro:** Music clearance.

Obviamente, temos que levar em conta que os custos para uma produção como esta[59] não condizem com a realidade do cenário brasileiro. Porém, não podemos deixar de apontar a facilidade que este tipo de organização proporciona, assim como devemos mencionar que, de uma forma geral, isso não se aplicou na tradição do cinema brasileiro. Entretanto, possuímos indicativos no atual cenário de que há uma tendência crescente a esse tipo de organização de produção, como podemos notar nos departamentos responsáveis pela música nos longas

[59] Esta é uma produção relativamente pequena em relação ao padrão normalmente utilizado pelo cinema de Hollywood – em *Batman* (2012), *The Dark Knight Rises*, por exemplo, o *staff* musical é composto por mais de vinte indivíduos.

nacionais *Vips* (2010) e *Xingu* (2012), por exemplo, ambos com música produzida no *Ambulante Estúdio*, composta por Antonio Pinto e Beto Villares, respectivamente, e tendo mais quatro pessoas dentro do *staff*: Samuel Ferrari, Thacio Palanca, Fil Pinheiro e Patrícia Portaro.

Devemos, também, lembrar que *Pé de Pera* é um curta-metragem. Portanto, a verba disponibilizada para este tipo de produção possivelmente não suportasse toda a demanda mencionada acima. Mas, igualmente, não podemos deixar de apontar uma não equivalente distribuição dos custos, já que a verba destinada à produção da trilha musical representou um pouco menos de 2% do total gasto na realização do curta[60]. E essa porcentagem refere-se ao valor investido na música como um todo, e não apenas ao trabalho de composição.

Tendo em vista os custos que eu teria em mãos, planejei a próxima etapa do processo. Por esta produção musical fazer parte integral deste projeto de pesquisa, utilizaríamos o estúdio do Departamento de Audiovisual da ECA-USP, o que facilitaria o processo de gravação, pois excluiríamos os custos referentes às horas de estúdio e teríamos segurança com relação à qualidade de gravação. Algo de vital relevância, pois uma gravação ruim, ou precipitada, poderia pôr em risco todo o processo trabalhado até então.

Primeiramente passei a limpo as partituras e entrei em contato com os músicos. Convidei Moisés Pantolf para a marimba, Yuri Prado para o violão e Thiago Vilela para o violoncelo. Todos excelentes músicos com quem eu já havia trabalhado anteriormente e sabia que seriam tão precisos quanto eficientes no processo de gravação. Moisés e Yuri eram alunos do Departamento de Música da ECA-USP. Após aceitarem o convite, cerca de uma semana antes da data marcada com cada um, enviei, junto com as partituras, os *mockups*, para que eles tivessem um primeiro contato com a trilha, chegando ao estúdio mais conscientes sobre o que iriam gravar, tendo uma noção bem precisa de como seria formado o conjunto da obra musical. Este é outro ponto a ser ressaltado: a fundamental importância da construção de um *mockup*. Pois, além de aproximar o músico da produção musical como um todo, irá servir de guia no processo de gravação, pois cada instrumento gravado substituirá, em princípio, uma trilha *sampleada*. Ao final do processo, poderá haver a substituição de todas as trilhas sampleadas ou mesmo a mixagem delas com os instrumentos reais. Inclusive, durante a gravação, o músico poderá escolher entre dobrar a linha que está sendo gravada, escutando o

[60] A verba recebida pelo edital para a produção do curta-metragem corresponde a R$ 80.000 (oitenta mil reais), e apenas R$ 1.500 (mil e quinhentos reais) foi direcionado à trilha musical.

sample em tempo real junto com o retorno de seu instrumento, ou simplesmente deixá-lo *mutado*, escutando-o somente se necessário, no caso de dúvidas específicas sobre determinados trechos.

Sandro Costa seria o mixador, mas atuaria somente no processo de mixagem do filme (música x som). Logo, eu seria responsável por gravar, editar e mixar a música, antes de enviá-la para ele. Conversamos sobre como eu deveria criar e organizar a *seção de gravação* no *Protools*, além do que ele me ajudaria com o posicionamento dos microfones para que eu pudesse obter uma melhor microfonação dos instrumentos, a partir de sua experiência com este tipo de procedimento. Sandro me solicitou que, após a gravação, enviasse os arquivos já mixados com efeitos e automação de volumes, e separados por naipes (no caso, um canal com todas as linhas gravadas de marimba, um com os violões e outro com os violoncelos). Estive em contato, também, com a *sound designer* do trabalho, Rosana Stefanoni. Conversamos sobre sincronização e como alinharíamos a nossa produção. Assim, ela me escreveu um e-mail com o seguinte conteúdo:

> - A sincronia depende de duas variáveis: velocidade (*frame rate*) e endereçamento (*timecode*). Precisamos saber onde estamos e a que velocidade.
>
> - *Frame Rate*: O *frame rate* de cada fase da produção deve ser determinado no início do projeto e seguido pelos editores de imagem, de som e músicos. O frame rate do produto final deve ser de conhecimento de todos os envolvidos na finalização. *Frame rates* diferentes vão resultar em falta de sincronia.
>
> - *Timecode*: cada frame de imagem recebe um código numérico que será seu endereço, esse código possibilita que todos os envolvidos posicionem a imagem no **mesmo exato ponto da timeline** (em edição não-linear, utilizando pro tools, por exemplo).
>
> - A *Ponta Start* é uma sequência de *frames* (filminho/videozinho) para ser posicionada logo anteriormente ao filme. Ela visa facilitar a sincronização. Buscando a padronização, a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* consolidou essa *ponta start*. Através de um BIP posicionado a dois segundos do primeiro frame de ação (FFoA), a sincronização é feita.
>
> - BIP: 1 frame de imagem que se destaque (BIP, cor, desenho), que sonorizado por 1 frame de áudio (geralmente 1kHz, -20dB no digital, 0dB no VU)
>
> - Posições chave: devido a características da ponta start padrão (vide rocambole), a posição do BIP de imagem e sonoro no Timecode é: **XX:00:06:00.**

> *Lembrando que o importante é posicionar o BIP aos 06 segundos e 00 frames, já que os valores de minutos e horas podem estar sendo utilizados com outros fins pela produção do filme (contagem de rolos, por exemplo)* Consequentemente, o primeiro frame de ação ficará com a posição **XX:00:08:00.**
>
> - Na ausência de uma ponta start, vale colocar apenas um **BIP** dois segundos antes do **primeiro frame de ação**, respeitando os 06:00 e 08:00 respectivamente.
>
> - O BIP de final segue a mesma lógica do BIP de início, ele deve ser posicionado dois segundos após o último frame de ação (LFoA).
>
> Quando o músico recebe a imagem para compor a trilha, ele deve se informar sobre a versão em que está trabalhando e se essa é a mesma imagem com a qual a equipe de edição de som está trabalhando. Além disso, deve checar se a imagem possui o BIP de imagem. Caso não possua, deve cobrar isso da produção ou se inteirar do protocolo de sincronização que a produção está usando. (se não houver BIP, você provavelmente terá dificuldades de sincronização nesse projeto...)
>
> Se sim, bastará seguir o *frame rate* da imagem (o arquivo carrega essa informação) e adicionar em sua sessão o bip sonoro na posição correta. Todas as pistas devem conter o BIP sonoro, para um perfeito alinhamento. Quando a sessão ou *steams* de música forem entregues ao departamento de edição de som e de mixagem, o BIP é o ponto comum que garantirá uma sincronização precisa da sua criação musical. Por estar localizado fora dos *frames* de ação, ele não interfere na composição.
>
> Se não, segue-se o mesmo procedimento, mas é preciso ficar atento às alterações de imagem. É recomendável que se tenha em algum momento a imagem final, para conformar a posição das músicas e o frame rate.

Todas essas informações foram muito importantes nessa etapa do processo, pois pudemos evitar grandes problemas que certamente viriam a acontecer se eu não tivesse seguido as indicações dadas por ela e pelo mixador. Por mais óbvio e básico que seja este tipo de procedimento, muitos compositores acabam se concentrando somente na criação da trilha, e muitas vezes se deparando com problemas que poderiam ter sido evitados, se tais conhecimentos fossem adquiridos de antemão. Assim, não temos apenas o diálogo com o diretor: também o diálogo com os profissionais responsáveis pela área de som do filme é fundamental para o trabalho de finalização de sua trilha musical.

Deste modo, criei uma nova seção nos moldes solicitados. Além disso, fiz o *bounce* de cada um dos canais de minha antiga seção, transformando o que era *sample,* e estava sendo executado na forma de arquivos MIDI, em áudio. Isso porque todo o processo inicial de produção foi construído em meu computador particular, no qual possuo instalado, além do

Protools, uma grande *biblioteca de samples,* aplicativos e outros softwares. E, quando o arquivo da seção toda fosse aberto em outro computador, no caso o do estúdio da universidade, haveria conflitos de compatibilidade que impossibilitariam a leitura completa deste arquivo, por todo esse aparato tecnológico não estar inteiramente compatível entre os dois computadores, sendo mais prático este procedimento do que instalar tudo no computador do estúdio. Além disso, poderia trabalhar com uma seção de gravação menos carregada e com canais reduzidos, exigindo menos da capacidade de leitura em tempo real do computador.

A princípio, planejei a gravação começando com a marimba, depois o violão e, por fim, o violoncelo. A ideia foi estabelecer uma relação partindo da performance instrumental rítmica, harmônica e melódica, respectivamente. Pois, quando criamos uma base rítmica e harmônica sólida, tendemos a ter um desempenho melódico mais preciso e consciente. Entretanto, acabei tendo que agendar a gravação de acordo com a disponibilidade de cada um dos músicos. Assim sendo, a ordem de gravação dos instrumentos foi alterada para violão, violoncelo e marimba. Na realidade, a questão da ordem de gravação dos instrumentos seria mais por um certo preciosismo de minha parte, pois, como eu havia construído os *mockups* para a trilha musical, isso acabaria não fazendo diferença, pois eu tinha o *sample* da linha de cada instrumento. No estúdio da universidade, criei uma nova seção no *Protools*, apliquei as configurações solicitadas pelo técnico e importei o filme e todos os novos arquivos de áudio, deixando o projeto pronto para o início das gravações.

O primeiro instrumento a ser gravado foi o violão. Yuri chegou ao estúdio sabendo tocar praticamente todos os *cues*, com um ou outro detalhe a ser ajustado. Esclareci as dúvidas que ele tinha, enquanto Sandro me ajudou com o posicionamento do microfone. Gustavo, o diretor, que acompanhou de perto a gravação, trouxe uma cópia do último corte do curta-metragem e, antes de iniciarmos as gravações, mostramos o filme para o violonista, com o intuito de deixá-lo mais próximo da obra. Durante a gravação tive algumas ideias que eu não havia escrito nas partituras. Em um dado momento, pedi que Yuri produzisse *harmônicos* ao violão sobre determinado grupo de *notas* e, em outro, que ele raspasse a mão no instrumento, sem que este produzisse as notas, evidenciando somente as figuras rítmicas. Em todo o processo, ele era guiado pela base dos *mockups*, sincronizada ao metrônomo, mas em certas partes eu regia indicando a entrada ou término da execução. Nestas ocasiões eu senti falta de ter no estúdio mais um monitor de vídeo para que o filme fosse exibido sincronizado junto à gravação, pois eu tinha que dividir a tela entre o vídeo e o *timeline*. A gravação durou cerca

de quatro horas. Salvei três *takes* de cada uma das linhas gravadas pelo violão, para que eu tivesse material de sobra para trabalhar na edição. Procedimento que eu empregaria, também, nas gravações tanto do violoncelo quanto da marimba.

O segundo dia de gravação foi um pouco mais complicado. Diferentemente de Yuri, Thiago não chegou com as músicas tocadas, então perdemos mais tempo passando uma por uma detalhadamente. Além disso, por algum motivo, Sandro não pôde estar lá, então me dividi tendo que, também, buscar um bom posicionamento para o microfone, algo que levou mais um tempo. Gustavo acompanhou novamente a gravação e pôde me ajudar em alguns momentos. Mostramos o filme rapidamente para o violoncelista e iniciamos a gravação. Mas tivemos um outro problema que não conseguimos resolver. Houve uma falha no microfone que faz comunicação entre a área técnica e área de gravação, fato que deixou tudo muito lento pois, a cada *take,* eu tinha que sair da técnica e ir até a outra sala para conversar com o músico, ou em alguns momentos Gustavo tentava me ajudar com isso, mas mesmo assim foi tudo bem difícil. Também tive algumas ideias de composição durante as gravações que não foram tão simples de ser executadas quanto as que tive na seção do violão. Isso porque Thiago não estava acostumado a tocar sem que tudo estivesse perfeitamente escrito, então tive que escrever todas as ideias na hora. Ao contrário de Yuri que, por estar mais próximo da linguagem da música popular, entendia facilmente as solicitações que eu fizera. No fim, apesar de toda a complexidade da situação, ficamos muito felizes com o resultado, pois, de qualquer forma, a execução do violoncelo foi muito sensível e impecável.

O terceiro foi o dia mais longo de gravação pela complexidade das linhas escritas para a marimba. Assim como Yuri, Moisés chegou com tudo bem estudado, mas seu trabalho seria praticamente o dobro do que o dos outros instrumentistas. Muitas das linhas escritas para a marimba eram para ser executadas por dois percussionistas, mas como a gravação seria feita em canais separados não vi necessidade de haver um outro músico, além de não termos verba suficiente para isso. Buscamos a marimba, que era emprestada pelo Departamento de Música da ECA-USP, e a levamos para o estúdio.

A montagem do instrumento foi um pouco mais demorada, mas aproveitei para conversar e esclarecer algumas dúvidas do instrumentista. Gustavo passou rapidamente para mostrar o filme para o músico, mas desta vez não pôde ficar para acompanhar a gravação. Enquanto isso, Sandro me ajudou a posicionar os microfones. Desta vez utilizamos dois, um

mais próximo dos graves e outro dos agudos, gravando em dois canais simultaneamente. Desta vez não criei nada de diferente durante a seção de gravação, apenas seguimos as partituras como estavam estruturadas.

Nos momentos finais, conforme previsto, o músico já estava bem desgastado, e algumas linhas não estavam saindo muito precisas quando sincronizadas. Então, o músico me sugeriu que eu gravasse junto com ele, dividindo a marimba em dois instrumentos, executando a linha da segunda marimba. Apesar de eu não tocar marimba, como tenho formação em bateria e piano, e como a música estava toda desenhada na minha cabeça, aceitei a sugestão e gravei junto com ele. O único problema era que eu estava sozinho na área técnica. Então, tive que planejar uma estratégia para dar tempo de apertar o *rec* no *Protools*, ir correndo até a área de gravação (fechando as portas), chegando a tempo de colocar o fone pelo menos um compasso antes da entrada da marimba. Após três tentativas, conseguimos. E a sugestão de Moisés foi uma ótima solução, pois ele se sentiu menos sobrecarregado, e a sincronia em tempo real naturalmente fluiu melhor do que quando gravada separadamente. De um modo geral, este dia foi todo muito tranquilo, apesar de cansativo, pelo período todo ter durado praticamente oito horas.

Finalizadas as gravações, salvei os arquivos no meu HD-externo e os levei para o meu *home studio*, onde iniciaria as edições, para então depois mixar. Apesar de eu ter um bom material musical para trabalhar, pois todos os músicos fizeram ótimas execuções, havia detalhes que me tomariam bastante tempo de edição. E isso durou cerca de uma semana até eu escolher os melhores *takes* de cada instrumento, editá-los e sincronizá-los com as imagens do filme. Após essa etapa, comecei a mixar os canais, e foi onde tive maior dificuldade em todo o processo. Com relação à definição e automação dos volumes, não tive problemas, mas me faltava experiência e segurança para a escolha de efeitos e manipulação precisa da equalização dos instrumentos. Então, levei mais uma semana testando inúmeras possibilidades até definir algo que realmente me agradava. Apesar de ainda não estar cem por cento seguro, fechei uma versão final e me reuni com Gustavo para ouvir o seu *feedback*. Ele me deu algumas sugestões do que lhe agradava mais, em relação ao volume dos instrumentos e alteramos isso juntos. Do restante, ele aprovou tudo, menos a edição do *cue* final. De uma forma geral, gostou bastante da sequência musical como um todo, mas se preocupava com a melodia do violoncelo. Conforme dito anteriormente, Gustavo tinha o cuidado de não deixar o final extremamente triste, e estava atento com a possibilidade de a música conduzir o

espectador para esse lado. A princípio ele queria extrair a melodia do violoncelo, mas conversamos bastante e o convenci a deixá-la, propondo uma nova edição. Ele só me sugeriu que deixasse a entrada do violoncelo apenas para o início dos créditos finais, e suavizasse de alguma forma a entrada inicial do violão. Alguns dias depois me reuni novamente com o diretor, trazendo uma nova edição, que desta vez foi aprovada. Segui suas sugestões, mas para não mexer na estrutura geral da música, editei a entrada do violão aumentando algumas repetições no início do *cue*, e adicionei um longo *fade in* para amenizar a entrada.

Tendo a trilha mixada e aprovada pelo diretor, montei a seção final conforme solicitada pelo técnico, mas separei em seis canais: três canais com as linhas gerais da marimba, violão e violoncelo; dois canais para as melodias de temas principais (um para o violão e outro para o violoncelo); e um canal com bases rítmicas (marimba e violão juntos). Acompanhei Sandro na mixagem do som geral na *Casablanca*, juntamente com Gustavo e a *sound-designer*, Rosana Stefanoni, que estava trabalhando o *foley* utilizando os *mockups* como referência. Com os canais separados, Sandro pôde distribuir os instrumentos dentro do sistema 5.1 e ajustar algumas frequências que eu não soube equalizar, além de ajustar os volumes de acordo com o *foley* desenhado por Rosana e as falas dos atores. Após a finalização da mixagem o áudio foi entregue para o montador que sincronizou o som com as imagens.

De uma forma geral fiquei satisfeito tanto com o resultado final da trilha musical, como com todo o processo de construção. Por este ter me proporcionado uma incrível experiência de aprendizado, deixando-me mais íntimo da linguagem cinematográfica, e por ter desenvolvido maiores habilidades de produção musical dentro de um estúdio de gravação. Além de ter iniciado uma extraordinária parceria com Gustavo Fattori, parceria que certamente poderá ser ampliada em futuros trabalhos. Vejo como fundamental este tipo de relação diretor-compositor, conforme Marco Antonio Guimarães confirma, referindo-se à sua relação com o diretor Luiz Fernando Carvalho após a produção de *Lavoura Arcaica*:

> *Acho que a palavra humildade não deve estar tão fora, não. Porque, em qualquer parceria, a arrogância, o individualismo centrados demais acabou com a parceria... é comunhão. Com o Luiz foi o mais próximo que eu já fiz disso aí. Eu gostei muito de fazer e do resultado mesmo.*[61]

[61] Depoimento de Marco Antonio Guimarães presente nos "extras" do DVD do filme Lavoura Arcaica (2001).

Como um dos intuitos do estudo é buscar entender como se dá o diálogo entre o compositor e o cineasta, nesta experiência Gustavo Fattori também contribuiu, deixando registrado o seu depoimento sobre todo o processo. Esse registro completo, com as suas valiosas impressões, encontra-se no Apêndice 1.

Finalmente, não posso deixar de mencionar que foi um trabalho sobrecarregado e de supor que o trabalho poderia ficar ainda melhor se todas, ou parte, das funções que exerci tivessem sido feitas por um especialista no assunto, como foi o caso da mixagem específica da música, processo com o qual fiquei menos satisfeito e seguro em relação ao produto final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O material apresentado nesta pesquisa busca oferecer subsídios para um aprimoramento da comunicação entre as produções cinematográfica e musical, tendo-se buscado expor elementos necessários para um maior alinhamento do diálogo entre cineastas e compositores.

De um modo geral, é possível constatar que os objetivos originais e específicos previstos para este trabalho foram cumpridos. Entretanto, tem-se em mente que o assunto debatido é de tamanha amplitude que não seria possível cobri-lo integralmente apenas nesta dissertação. Além disso, foi necessário um cuidado específico para que esta discussão saísse do âmbito do senso comum e se estabelecesse em uma esfera acadêmica.

Toda a experiência vivenciada durante estes anos de mestrado foi extremamente enriquecedora, tanto para o meu crescimento pessoal quanto para o meu progresso como pesquisador e músico. O meu universo foi significativamente expandido a partir dos novos contatos estabelecidos com incríveis profissionais, professores, pesquisadores e estudantes da área.

Além disso, tive a oportunidade de viver um semestre em Londres, Inglaterra, com a minha base de pesquisa no King's College London, um dos centros teóricos mais importantes da Europa. Deste intercâmbio, surgiu a oportunidade de apresentar um artigo que escrevi sobre acompanhamento musical para cinema mudo no *SMI Postgraduate Conference 2013*, realizado na University College Dublin, em Dublin, Irlanda, sendo tudo isso de extraordinária relevância para a realização desta dissertação e, consequentemente, refletindo positivamente em minha carreira profissional.

Deste modo, ao final do processo, esta pesquisa acabou sendo composta por uma trilha musical como resultado de um processo investigativo; uma contribuição teórica para os cursos superiores de música, cinema e audiovisual, na qual alerto para uma maior integração entre os meios, esclarecendo as deficiências na questão da trilha musical; uma discussão sobre o processo de produção da trilha musical no mercado atual e um intercâmbio dentro do meio acadêmico onde, de fato, tive a oportunidade de integrar os Departamentos de Música e Audiovisual, assim como a Pós-Graduação com a Graduação.

Todavia, ainda permanecem diversas questões que seguem sem resposta: seriam os criadores audiovisuais, quando intitulados “autores”, tão dignos desse título, ou entendedores de sua arte quanto Wagner era de sua ópera? Ou, no caso dos compositores de trilha, estariam eles criando algo tão menos digno do que os compositores eruditos contemporâneos, por exemplo, para que sua criação não seja legitimada como arte, e sim entretenimento? Qual a diferença entre arte e entretenimento? Não existe arte no entretenimento? Eu ainda me pergunto o quanto a atuação dos compositores de trilha, ou dos criadores dessa arte de entretenimento, se é que podemos chamá-la assim, estariam distantes da atuação de Mozart, por exemplo, em sua genial criação funcional destacada por Norbert Elias (1995). Vale lembrar, também, que Ligeti não escreveu trilhas, mas sua música serviu como tal e ofereceu uma personalidade única para os filmes de Kubrick.

Ouso dizer que, talvez, no dia em que conseguirmos responder essas questões acima, todas as outras discutidas neste trabalho não terão mais sentido, porque aí sim, de fato, teríamos resolvido o que, em minha opinião, seria a semente geradora da problemática debatida.

REFERÊNCIAS

DISSERTAÇÕES E TESES

BARBOSA, Ana Luiza Pereira. **A relação som-imagem nos filmes de animação norte-americanos no final da década de 1920**: do silencioso ao sonoro. 2009. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

BELLEBONI, Luciene. **Com-paixão**: as relações entre o som e a imagem no audiovisual contemporâneo. 2002. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

CARRASCO, Ney. **Trilha musical**: música e articulação fílmica. 1993. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música em cena**: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. 2008. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GURGEL, Camila Maia da C. **A trilha sonora na criação de personagem** - O fabuloso Destino de Amelie Poulain. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade de Propaganda) - Centro Universitário de Brasília, Brasília.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **O som no cinema**: da edição de som ao sound design: evolução tecnológica e a produção brasileira. 2005. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

SIMÕES, Júlia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil**: um estudo da trajetória do centro musical porto-alegrense (1920-1933). 2011. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos**: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908. 2008. 421 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

INTERNET

BARBOSA, Álvaro. **O som em ficção cinematográfica**. Análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras cinematográficas / videográficas de ficção. Universidade Católica Portuguesa. Escola das Artes. Som e Imagem, 2000/01. Disponível em: <http://www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf>. Acesso em: 2013.

CASSIDY, Kevin; HALPERIN, Shirley. THR's Composer Roundtable: 6 Movie Maestros on Severed Heads, Stubborn Directors and Feeling 'Like Frankenstein'. **The Hollywood Reporter**, 20 dez. 2012. Disponível em: < http://www.hollywoodreporter.com/news/zero-dark-thirty-life-pi-404029>. Acesso em 2013.

COSTA, Fernando Morais da. **Anos 1930 e 1940**: a música nas produções da Cinédia. Rio de Janeiro, set. 2009. Disponível em: <http://www.vivacine.org.br>. Acesso em: 27 jun. 2012.

CULTURA. Metrópolis. **Entrevista com o compositor Antonio Pinto**. 25 fev. 2011. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/xiddtuwnvlqs/metropolis--entrevista-com-o-compositor-antonio-pinto-04021B3164DCA94327?types=A&>. Acesso em 2013.

DAVIS, Richard. **The process of film scoring**. Palestra proferida no Novo México 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GVg144B0-Yg>, <http://www.youtube.com/watch?v=zLdg5MU7sgk&fb_source=message> e <http://www.youtube.com/watch?v=GVg144B0-Yg>. Acesso em jun. 2012.

EMDIV MAGAZINE KINDLE EDITION. Disponível em: <http://www.emdiv.com.br>. Acesso em maio. 2011.

ENTREVISTA com Antonio Pinto. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=r5gM4fKuJtQ>, <https://www.youtube.com/watch?v=pTSujEbVLuE>, <http://www.youtube.com/watch?v=acjMsHesiSQ&list=PLBC84B1FAAC1FB886> e <http://www.youtube.com/watch?v=GWIdYW8RvM4&list=PLBC84B1FAAC1FB886>. Acesso em 2013.

GARCIA, Maria. Scoring for the screen: composers and film directors work in harmony. **Film Journal International**. 15 jun. 2009. Disponível em: <http://www.filmjournal.com/filmjournal/content_display/news-and-features/features/movies/e3i9d37a0da6b1152e3020c6ca59859abed>. Acesso em 2013.

GIORGETTI, Mauro. **Do relacionamento e da interdependência entre Diretor Cinematográfico e Compositor**. 2008. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/>. Acesso em: jun. 2012.

GONÇALVES, Luís Pimenta. **O libreto de ópera ou as metamorfoses do texto literário**. 2010. Disponível em: <http://www.projecto10.pt/arquivo-6-ae-livre.htm>. Acesso em: 2013.

IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com>. Acesso em: junho de 2012.

LOBO, Beatriz Gama. **Leitmotiv (do alemão *Leitmotiv*: "motivo principal")**. Lisboa, mar. 2006. Disponível em: < http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/>. Acesso em: 22 jun. 2012.

MERMELSTEIN, David. Director-composer teams think synch. **Variety**. 21 ago. 2008. Disponível em: <http://variety.com/2008/film/news/director-composer-teams-think-synch-1117990940/>. Acesso em: 2013.

NATIONAL FILM AND TELEVISION SCHOOL. Disponível em: <http://nftsfilm-tv.ac.uk>. Acesso em: 2013.

SINYARD, Neil. **Hitchcock vs Herrmann:** the story behind the break-up of cinema's finest director/composer partnership. 31 jan. 2013. Disponível em: <http://neilsinyard.britishtelevisiondrama.org.uk/?p=56>. Acesso em 2013.

PÉCORA, Luísa. Após estreia em Hollywood, Afonso Poyart quer unir cinema de Brasil e EUA. **Último Segundo**, Cinema. IG São Paulo, 03 ago. 2013. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-08-03/apos-estreia-em-hollywood-afonso-poyart-quer-unir-cinema-de-brasil-e-eua.html>. Acesso em: 2013.

PINTO, Aloysio de Alencar. **A música, o pianeiro e o cinema silencioso**. 1986. Disponível em: <http://www.filmecultura.com.br.>Acesso em: 25 jun. 2012.

SALLES, Felipe. **A origem da trilha sonora**. São Paulo, jul. 2008. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br>. Acesso em: 22 jun. 2012.

SALLES, Felipe. **Ópera.** 2002. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/filipe/opera.htm>. Acesso em 2013.

SPIELBERG, Steven; WILLIAMS, John. **The Art of Collaboration.** Dir. Robert Trachtenberg. 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=wcc_7DDilpY>. Acesso em 2013.

LIVROS E PERIÓDICOS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

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

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BJÖRK. Entrevista. In: **O Estado de São Paulo***,* São Paulo, outubro de 2000.

BRUCE, Graham. **Bernard Herrmann**: film music and narrative. Ann Arbor, MI: UMI Research, 1985.

CAPUZZO, Heitor. **Cinema**: a aventura do sonho. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.

CARRASCO, Ney. **Sygkhronos.** A formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2003.

COOKE, Derick. **The language of music**. New York: Oxford University Press, s/d.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

DAVIS, Richard. Early films and music: the silent movies. In: FEIST, Jonathan. **Complete guide to film scoring**. Boston MA: Berklee Press, 1999, p. 3-17.

ELIAS, Norbet. **Mozart, sociologia de um gênio.** Organizado por Michael Schröter, tradução: Sergio Goes de Paula, revisão técnica: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FINEBERG, Joshua. **Classical music, why bother?**: hearing the world of contemporary culture through a composer's ears. New York: Routledge, 2006.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**. London: BFI Publishing, 1987.

GUERRINI JR., Irineu. **A música no cinema brasileiro**: os inovadores anos 60. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

HAGEN, Earle. **Advanced techniques for film scoring**: a complete text. Los Angeles: Alfred Pub. Co., 1990.

HELMERS, Maike. Review: silent film sound (film & culture) by Rick Altman. **The Soundtrack**, Great Britain UK, v. 1, n. 1, 2007.

ISTOÉ. Lágrimas amargas, Edição 1625, 17 de novembro de 2000.

MANVEL, Roger; HUNTLEY, John. **The technique of film music**. London: Focal Press, 1975.

MEIRELLES, Fernando. Entrevista. **O Globo,** Rio de Janeiro, 22 out. 2008.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

RÜCKERT, Ernesto von. **Música e literatura.** [S.l.: s.n.], 1997.

SCHELLE, Michael. **The score – interviews with film composers**. Los Angeles: Silman-James Press, 1999.

SILVA, José Eduardo Rolim de Moura Xavier da. **D'o guarani a il guarany**: a trajetória da mimesis da representação. Maceió: EDUFAL, 2007.

SUHAMY, Jeanne. **Guia da Ópera.** Trad. Paulo Neves Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 2001.

THOMAS, Tony. **Music for the movies**. Los Angels: Silman-James Press, 1997.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock**: a definitive study of Alfred Hitchcock. New York: Editions Ramsey, 1985.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos**: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908. São Paulo: Ecofalante, 2010.

WINCKEL, Fritz. **Music, sound and sensation**. New York: Dover, 1967.

VÍDEOS

BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Fox Filmes do Brasil, Rhombus Media, et al. Roteiro: Don McKellar. Baseado na obra de José Saramago. Música: Marco Antonio Gumarães (as Uakti). Canadá, Brasil, Japão: FoxFilmes, 2008. 1 DVD.

LAVOURA Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: VideoFilmes. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho. Música: Marco Antônio Guimarães. 2001. 2 DVDs.

THE HOURS. Direção: Stephen Daldry. Produção: Paramount Pictures, Miramax Films, Scott Rudin Productions. Roteiro: Davi Hare. Música: Philip Glass. USA-UK: Miramax Films, 2002. 1 DVD.

VIPS. Direção: Toniko Melo. Produção: Focus Features, O2 Filmes, Universal Pictures. Roteiro: Thiago Dottori, Bráulio Mantovani. Música: Antonio Pinto. Universal Pictures do Brasil, 2010. 1 DVD.

WHERE THE WILD THINGS ARE. Direção: Spike Jonze. Produção: Warner Bros, Legendary Pictures, et al. Roteiro: Spike Jonze, Dave Eggers. Música: Carter Burwell, Karen O., 2009. 1 DVD.

XINGU**.** Direção: Cao Hamburguer. Produção: Globo Filmes, O2 Filmes. Roteiro: Elena Soarez, Cao Hamburguer, Anna Muylaert. Música: Beto Villares. Downtown Filmes, 2012. 1 DVD.

APÊNDICES

Apêndice 1 – O processo musical de "Pé de Pera", por Gustavo Fattori

Apêndice 2 – Entrevista com o Prof. Dr. Ney Carrasco em 2012

Apêndice 3 – Entrevista com Prof. Dr. Roberto Moreira

Apêndice 4 – Entrevista com Prof. Dr. Fernando Iazzetta

Apêndice 5 – Entrevista com Samuel Ferrari

Apêndice 6 – Experiência prática no Programa PAE

Apêndice 7 – DVD contendo:

A) Cines: *Rito*, *A vingativa Dra. Vaness*a e *Arco-íris* – filme e material de pré-produção;

B) *Pé de Pera* – filme, trilha original e material de pré-produção.

APÊNDICE 1

O processo musical de "Pé de Pera", por Gustavo Fattori

O roteiro do curta-metragem "Pé de Pera" teve as primeiras versões escritas no meio de 2010, derivadas de algumas antigas imagens e histórias de família. Em seguida, foi selecionado para uma oficina de roteiro do Festival Brasileiro de Cinema Universitário. No mês de dezembro do mesmo ano, já abraçado pela Astronauta Filmes, produtora iniciante de amigos, foi contemplado pelo prêmio estímulo de produção de curta-metragens da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, o que viabilizaria sua transposição do papel para, efetivamente, audiovisual.

Já em janeiro de 2011 começam os levantamentos das diversas necessidades de pré-produção para "colocar o filme em pé", dado que o set de gravação seria em maio e a entrega final no segundo semestre. Fiz questão de, já desde um primeiro momento, encontrar um compositor e produtor musical para nosso processo, não relegar isso para a pós-produção, decisão que tomo como acertada e mais à frente explicito. Por meio do amigo Prof. Dr. Eduardo Vicente, que me deu aulas durante a graduação em Audiovisual na ECA-USP, conheci o Anselmo Mancini, compositor e seu orientando de mestrado. Além de demonstrar interesse no filme, grande cordialidade, ter um portfólio talentoso, e de descobrirmos afinidade musical comum, Anselmo estudava para sua tese a relação entre compositores e diretores nesta fase da concepção das obras; gosto muito de participar de processos criativos, sobretudo aqueles onde a questão do aprendizado e da didática estão explicitamente grifados (o filme em si também o foi para mim, tratava-se de minha segunda direção de um filme maior e mais estruturado profissionalmente), e essa motivação-extra fez com que não tivesse dúvidas em fechar a parceria.

Para além do Roteiro, diria até mais importante do que esse, tomamos como primeira ferramenta de contato para o trabalho a discussão da Proposta de Direção. No processo de realização do filme, o Roteiro é uma ferramenta que é incorporada e interpretada por todos os departamentos, sob o filtro e orientação do diretor, e a Proposta de Direção é o principal auxiliar nessa catarse. Em teoria, qualquer roteiro pode originar qualquer tipo de filme; tom, sutilezas, emersão dos subtextos, peso do gênero, pontos relevantes, deturpações, estética de

imagem e som, estilo de interpretação, referências agregadas, visão de mundo: os direcionamentos para que o calhamaço de papel vire filme precisam dessa guia unitária do diretor, essa é sua função agregadora e harmônica, de importância capital nos diversos contatos e negociações. Coloca a equipe toda em focos comuns. Pode ser um simples texto, mas também pode conter imagens e sons.

Naturalmente que a questão da trilha musical está aí também inclusa. A boa compreensão desta proposta de projeto, somado a uma análise técnica de possibilidades e opções no roteiro já permeada pela leitura anterior, é um bom primeiro passo para o diálogo criativo entre compositor de música e diretor de audiovisual. Em meu processo com Anselmo, facilitou bastante o fato de nossas referências musicais levantadas, já de primeiro momento, terem sido bastante cabíveis, agradando a ambos. Marco Antonio Guimarães e Grupo Uakti, e Philip Glass, basicamente, foram os mais citados, cujo tipo de trabalho de alguma forma dialogava com o que buscávamos - seja somente como textura, por vezes também como estrutura musical.

Naturalmente que não é um processo impositivo de parte alguma, trata-se de uma criação conjunta, de contribuição coletiva. O bom diretor deve estar aberto para mediar e incorporar ao projeto referências trazidas por cada departamento, materiais cujo responsável acredite que dialogam com o resultado idealizado. E, mesmo porque, seguramente e quase sempre o profissional de cada departamento do filme entende bem mais de seu ramo de atuação que o diretor, é sua função alimentar o conjunto com seu banco de referências e possibilidades técnicas, de modo aberto e otimizado.

Eu já tinha algumas ideias de texturas sonoras que imaginava combinarem com as imagens que pretendíamos fazer; sons orgânicos, algo que lembrasse madeira, tudo acústico ou dando a impressão de acústico. Chegamos juntos a uma lista de instrumentos viáveis, como violão (remetendo diretamente ao universo rural do filme), e um cello tocado de forma mais ríspida, raspada, algo na linha de algumas gravações do Uakti. Anselmo trouxe as marimbas, que também couberam muito bem nessa palheta, percutindo e também fazendo algumas melodias-guia. Reafirmando: o conhecimento do músico em sua área é muito superior ao do diretor, certamente seu repertório e experiência, cruzados com o bom entendimento do projeto, trarão elementos que o filmmaker jamais poderia imaginar ou construir sozinho.

Também já foi uma etapa onde começamos a esboçar em quais momentos do filme haveria música e sua duração estimada, e quais as intenções e referências para cada uma delas, um ordenamento técnico e quantitativo das possibilidades pré-levantadas; ainda que sem segurança absoluta de tais dados, já não chegamos tão crus ao momento de se produzir o material meses depois, quando voltei do set de filmagem com as imagens gravadas e fui à ilha de edição com o montador.

Enquanto preparávamos os primeiros cortes de imagem (esse filme teve por volta de 8 versões até a final, algo como dois meses e meio de trabalho ininterrupto), já pude enviar para Anselmo algumas imagens do filme, para que o alimentassem na composição das primeiras melodias e opções. Junto a elas, após o primeiro ou segundo corte, passei para ele as músicas de referência que estavam sendo usadas como base na montagem, muitas delas já discutidas no começo do processo, para servir como parâmetro de ritmo, duração, e tom. As primeiras composições do Anselmo vieram rapidamente, feitas em samples de software, já tornando possível a compreensão do que poderiam vir a ser quando gravadas.

Essas Maquetes Musicais se mostraram excepcionais em diversos sentidos. Primeiramente, economizando tempo e dinheiro, já que com as escolhas e discussões sobre essas poderíamos gravar de fato apenas o que seria concretamente utilizado no material final, e apenas com os instrumentos selecionados. Em segunda instância, melhoram a qualidade do processo de montagem do filme, que já pôde progredir com durações e ritmos calcados em músicas muito próximas ao que se tornariam as gravações definitivas (algo ainda mais agudo em um filme como o nosso, bastante dependente dessa convergência rítmica na construção e diferenciação entre sequências e universos diegéticos), evitando ajustes grandes na montagem final após a produção das gravações definitivas; poder finalizar a edição de imagem e entregar a obra para a edição de som, sem ter que apressar a gravação de instrumentos, tornou o trabalho mais fluido e menos aflito, algo que seguramente se reflete em melhor qualidade.

Aqui, uma das partes mais interessantes do processo, o momento da "convergência das linguagens". Não falo exatamente da linguagem musical e da audiovisual, mas especificamente penso na linguagem do músico e na do cineasta. Me atrai imensamente a área musical, toquei clarinete por cerca de uma década; sei ler uma partitura, ao menos o básico, e consigo compreender questões elementares sobre cantos e contracantos, harmonias,

arpejos, como funciona o desenho de um arranjo. Contudo, bastante limitado, não me sinto com bagagem e conhecimento técnico suficientes para, em um diálogo, me expressar de acordo com minha necessidade; sou leigo no assunto, sobretudo em composição. Assim, quando o Anselmo me mostrava algumas das pré-versões para o filme, e me vinha uma sensação, por exemplo, de "isso soa triste demais para certa sequência do filme", não conseguia avançar muito mais para ajudá-lo. Tentamos ir ao piano e tocá-la juntos, para descobrir se o tal "triste demais" estava em um acorde, ou no andamento, ou na oitava escolhida, ou na instrumentação experimentada, etc. Me parece que foi a etapa mais rica, com pequenas mudanças compreender mais as ferramentas do compositor, e tentar, ainda que de modo algo torto e inexato, achar uma linguagem comum, explorar as possibilidades, cada um falando sua língua mas se entendendo. Não consigo teorizar de modo concreto sobre isso, apenas me parece pertinente dizer que, no trabalho conjunto, esse tipo de afinidade parece emergir e acabamos por descobrir com tentativa e erro o que agrada a ambos. Na tentativa e erro, grandes acertos!

Nunca havia passado por tal processo, pois em meu primeiro filme (o anterior, um documentário de retrato média-metragem, meu filme de conclusão da graduação na ECA-USP), a música de referência usada na montagem, fonogramas extraídos da obra de um conjunto instrumental mineiro (Juarez Maciel e Grupo Muda), encaixou-se de modo tão incrível e pertinente em nosso material audiovisual que resolvemos entrar em contato com os proprietários e pedir os direitos de uso. Foi uma descoberta bastante rica a do diálogo com o compositor, ainda mais munido de ferramentas digitais de alta qualidade (Avid ProTools somado a uma biblioteca de timbres fantástica, bastante fiel aos instrumentos acústicos), que facilitam a visualização em tempo real do processo pelo leigo e auxiliam a chegada a um resultado interessante para ambos, praticamente isentando inseguranças e de frustrações-surpresa.

A edição de imagem concluída, encaminhando o filme para a edição de som, resolvemos começar a gravação dos instrumentos em estúdio assim que Anselmo concluiu as partituras. Apesar do processo digital conseguir gerar prévias a partir das ditas maquetes anteriores, as partituras também precisaram de grandes ajustes manuais. E vemos aqui uma extensão de funções: além de compositor, também fez as vezes de produtor musical, desde a preparação das partituras até agendamento dos músicos, gravação e pré-mixagem de cada faixa.

Acompanhar as gravações dos instrumentos foi algo extremamente prazeroso. Por mais que pouco interfira no processo do filme de modo concreto, me fez bastante bem entender o funcionamento dessa dinâmica, e ver mais um pouco do "artesanato" do processo, algo que tem também bastante identificação com o fazer de um filme: partir de planejamentos e papéis para o real, o "set" musical. Com todas as faixas na mão, uma pré-mixagem das músicas também foi realizada pelo Anselmo, permitindo que já tivéssemos faixas prontas e fazendo com que a editora de som (Rosana Stefanoni) costurasse seu trabalho com material já praticamente idêntico ao que se ouviria na hora da mixagem. Para essa última etapa, pedi ao mixador (Sandro Costa) a permissão para levar Anselmo à sessão, achei justo e adequado que ele pudesse acompanhar o modo como seu trabalho era composto junto aos demais sons, ruídos, foleys e falas do filme.

Finalizando, acho interessante expor uma questão surgida nesses momentos finais do processo. Para a cena final do filme, Anselmo criou uma delicada melodia dedilhada no violão, depois evoluindo para as marimbas, e também para o cello. Anselmo sugeriu que, antes da entrada dos créditos, sobre a imagem final do filme (uma morte inesperada, família emocionada e ainda sem reação em relação ao fato), já fizéssemos a introdução da melodia no cello, algo que consensualmente ficaria mais bonito, sem dúvida soou muito melhor e harmonioso. Contudo, apesar de concordar sem hesitações com tal fato, julguei que a imagem e edição de som por si já continham carga emotiva suficiente, temi abusar emocionalmente do espectador, ser excessivo e talvez cafona com tal composição de elementos tão carregados. Assim, pensando no conjunto do filme e em suas intenções, expliquei a ele que preferia o cello alguns segundos depois, quando os créditos começam a surgir, quando imagem e som da cena já desapareceram e o peso da carga emotiva está mais latente, na memória de quem assiste e não mais na tela. É o tipo de decisão difícil, mas que ocorre também em fotografia, montagem, edição de som e todos outros setores: o mais interessante pontualmente nem sempre é o que mais agrega ao conjunto. Uma boa relação com o compositor, criando um laço de confiança que permita essa abertura franca de mediação, papel do diretor, mostra-se uma necessidade dentro do contexto de criação coletiva colaborativa.

Como progressão desta experiência - talvez esteja enganado - idealizo tentar, nos próximos projetos, algumas evoluções dessa dinâmica, como por exemplo maior contato do compositor, já desde a pré-produção, com a captação de som direto e edição de som, não

dependerem apenas dos filtros da direção e produção para a harmonização de seus trabalhos, buscando palhetas sonoras comuns com alguma independência.

Foi um processo excepcional, muito rico. Além de ver o filme crescer por demais com a música, ganhei um amigo, e uma confiança: a de, nos próximos filmes, fazer questão de ter todo esse desenvolvimento novamente, e desde o princípio, ir além do comprar música ou puramente contratar um compositor e produtor musical para o filme, como tanto se faz pelo mercado. Ele se soma aos demais prazeres fantásticos – apesar das tantas dificuldades e limitações, sobretudo de tempo e dinheiro – de se fazer um filme, de mediar uma criação coletiva, é algo absolutamente estimulante.

APÊNDICE 2

***Entrevista com o Prof. Dr. Ney Carrasco* – Unicamp, 28/05/2012**

Apresentação:

CARRASCO: *Eu sou Ney Carrasco, compositor de formação, fui músico instrumentista, toquei flauta, sax, e depois virei compositor. E desde quando comecei a compor, o meu objetivo não era ser um compositor de CD ou de Concerto, eu sempre quis ser um compositor de trilhas; e, quando eu estava ainda na Universidade (fiz a graduação em composição na UNICAMP), comecei a atuar no teatro profissional em SP, fiz muita trilha de teatro, fui diretor musical do TBC. Nesta época, o cinema brasileiro estava muito em baixa, então quando eu entrei realmente no mundo da trilha, entrei pelo teatro, e depois pelo cinema de animação, o que faço até hoje. Aí fui contratado como docente na UNICAMP. Na época se contratava gente com graduação, esperando que você fizesse o Mestrado e o Doutorado em seguida. Eu entrei justamente pra inaugurar esta área de trilhas, porque a UNICAMP já tinha esse interesse, e eu já atuava profissionalmente. Então, fui contratado, e fiz o Mestrado e o Doutorado na USP, no Cinema, e em 1991 inaugurei a disciplina "Trilhas" aqui, e até hoje ela é oferecida todo ano. Depois que terminei o Mestrado e o Doutorado, publiquei livros, montei grupo de pesquisa e comecei a atuar no programa de pós-graduação. Então, atuo no programa de pós-graduação em Música e Multimeios, e tenho um grupo de pesquisa registrado no CNPQ, na área. E já formei vários mestres e doutores, também na área específica de trilha sonora.*

Qual era essa época em baixa do Cinema Nacional a que você referiu?

CARRASCO: *A década de 80. Foi naquela baixa da década de 80, que você tinha um resto do "cinema da boca", tinha muito poucas produções, quase tudo era Embrafilme, um pouquinho antes do Collor, porque aí o Collor fechou tudo, acabou tudo mesmo. Na época tinha alguma produção, mas era uma produção pequena. Eu comecei a atuar no teatro profissional em 85.*

Você sentiu diferença em relação ao diálogo com os realizadores de uma produção teatral e uma cinematográfica?

CARRASCO: *De cara já tem uma diferença de processo. Hoje já mudou muito, mas existia uma tradição no cinema de que música entrava perto do fim. Isso vem do cinema clássico. Você pegava o filme pronto e entregava pro compositor, e ele fazia a música. Isso mudou tanto lá fora, quanto aqui. Então, hoje é comum um compositor trabalhar na produção desde o início, pega o roteiro, e ir dialogando com a produção e tudo mais, mas na época isso não era muito comum. Eu trabalhei muito mais em desenho animado, o desenho animado de certa forma se aproxima, ele já tem essa tradição, também, de o compositor já ser ligado desde o começo da produção, porque é outra mecânica. Em geral, animação e música dialogam muito, então é necessário se ter o compositor desde cedo. Em geral, animador não pega o filme pronto e entrega pro compositor, ele está dialogando de alguma maneira. Inclusive é uma área que é muito comum o "vai e vem". Você faz, isso vai para os animadores e depois*

volta pra você. Eles já usam, de certa forma, a sua música para animar, às vezes rigorosamente, o tempo da música determina. Porque isso facilita muito a vida deles, assim eles já sabem quantos fotogramas eles vão ter que produzir, e tudo mais. Existe um diálogo muito grande, às vezes é uma questão de ajustes, tempo, etc. E no teatro também tem um pouco essa tradição do diálogo. Teatro é uma arte de imersão, a mecânica teatral é assim, você entra na produção pelo texto, o compositor assiste leitura, já está em contato, conversando, não só com o diretor, mas com atores, figurinista, cenógrafos, coreógrafo, você está dialogando com todo mundo ao mesmo tempo. E aí, esse pessoal se tranca numa sala por dois meses, por exemplo, pra levantar um espetáculo. Essa imersão faz parte da mecânica da produção teatral. É claro que o compositor não fica lá trancado os dois meses como o ator, porque enquanto um está no palco ensaiando, o outro tem que sair pra compor. Mas você vai, se não for todos os dias, dia sim, dia não, a cada três dias, você está sempre em contato. Às vezes você não fica o dia inteiro, mas fica duas horas, vai lá, bate um papo, assiste uma cena importante. Às vezes eles querem te mostrar alguma cena onde a música vai ter que ser mais "sincada" com a ação, aí você presta atenção nisso, eles repetem pra você, etc. Então, o teatro tem muito essa interação desde o começo, é bem diferente do cinema, mesmo quando no cinema você trabalha desde o início da produção. O cinema é mais técnico, é mais industrial mesmo. Você conversa, vê algumas coisas, eventualmente você pode ir pro set, ver parte das filmagens, mas você não tem a mesma imersão que você tem no teatro.

Em relação aos trabalhos que você fez no cinema, você sentiu dificuldades para dialogar com algum dos realizadores?

CARRASCO: *Você tem de tudo, aí vale a pena falar, também, de publicidade. Você tem desde o sujeito que chega pra você e fala assim: "Olha, eu não sei nada de música, você faz o que você quiser e eu só direi se está legal ou não…", e te deixa muito à vontade, até aqueles caras que sabem muito, conhece muita música, sugerem referências, citando peças que gostam muito, e muitas vezes até com um bom grau de acerto. Esses são dois casos bem positivos, pois um não sabe nada, mas te deixa à vontade, e outro sabe muito e te ajuda. Mas no meio disso você tem o cara que sabe nada, mas acha que sabe muito, o que é muito comum; e o cara que sabe bastante, mas não sabe usar isso como trilha. Isso não é uma coisa só do cineasta não, mas dos compositores também. Você pode notar que muitos compositores bons não se dão bem no universo da trilha, porque trilha é metiê, você tem que saber muito mais coisas do que saber fazer música, e tem gente que não consegue dar esse passo, ou não tem conhecimento suficiente para dar esse passo. Então você vê compositor que é muito bom e não sabe usar a música em trilha. E diretor é a mesma coisa, às vezes o cara tem um grande conhecimento musical, ouve muito e conhece um monte de gente, mas trás todos os seus preconceitos para a trilha. Por exemplo, ele diz que quer usar tal música porque ele gosta desta música, mas necessariamente essa música não cabe ou não funciona em tal momento, aí você tem que ficar negociando com o cara. E se o cara sabe muito, é mais difícil de negociar. E tem o que não sabe nada, e tenta se expressar, tenta te expor um referencial, mas os referencias dele são muito fracos, e ele não tem amplitude de visão. Então você acaba achando um espectro de todos os perfis. Mas no meio eu também achei muita gente legal, muita gente que sabe se colocar e respeita muito a sua posição. O grande mito é que os diretores atrapalham muito a vida dos compositores, mas isso não é bem verdade. O que eu tenho impressão é que o músico, como qualquer artista, especialmente aquele que não é do metiê, que não foi criado para fazer isso, ele enxerga o trabalho dele como um trabalho final, e não é, ele é parte de um todo, ele tem que aceitar isso. Muito desse mito da relação*

compositor/diretor, dos desentendimentos, vem dessa dificuldade de o músico compreender que aquilo lá está no bolo mesmo, se tiver que cortar, vai ter que cortar, não tem jeito, faz parte, você está contribuindo com uma composição maior, que é uma composição audiovisual. Você não é autônomo ali. Você é autônomo na sua composição, você não é autônomo no sentido de dizer que a obra final é a sua composição, e não é. Então se não funciona, você tem que fazer de novo mesmo, e a dificuldade é essa, você tem que saber olhar… Eu já vi muita situação que o diretor tinha razão, a música não estava funcionando, e o compositor ficava muito bravo. Mas eu já vi o oposto também, eu já passei por isso, de ter alguma coisa muito boa e que o cara não consegue entender; e que iria melhorar muito o produto audiovisual, e ele não consegue entender, ele dá um passo para trás, ele te obriga a dar um passo para trás, a fazer alguma coisa pior do que estava lá, e isso acontece.

E a estrutura de produção é diferente entre o Brasil, EUA e Europa? Você consegue estabelecer as funções de cada uma delas?

CARRASCO: *Sim, nos EUA a produção é mais forte. Não é que não haja o diálogo com o diretor. Há, e há bastante. Os diretores são mais autônomos, são diretores mais importantes, que tem autonomia. Tanto assim, que muitos diretores viram produtores, pra ganhar essa autonomia, pra serem donos de seu filme. Acho que a grande diferença dos EUA, e isso a gente fala pouco, não é tanto na relação, mas eu também não posso falar com todo esse rigor, porque eu não trabalhei nos EUA. Então eu conheço coisas, mas eu não estava lá, fazendo, é diferente quando você está inserido num contexto. Mas o que eu percebo, que é muito diferente nos EUA, é que a estrutura da parte de música - para não falar na parte de áudio mesmo, onde você tem toda a equipe de áudio, eu estou isolando só a parte de música -, essa parte não é a função de uma pessoa como aqui, é a função de uma equipe muito grande, então a coisa já começa por aí, não é mais uma pessoa sozinha. Então, por exemplo, nos filmes grandes você tem o compositor, mas tem um "music supervisor", que já é um estágio antes de você ter um contato com a direção, porque o supervisor tem o poder de direcionar o conjunto, a macroestrutura da trilha, assim como ele é responsável por pegar músicas que já existam para colocar na trilha. Se é uma trilha que vai ter composições suas, mas vai ter também músicas que são tiradas do mercado fonográfico, que já estão gravadas, ou músicas conhecidas, quem faz essa seleção, geralmente, é o "music supervisor". Ele já chega falando pra você: "aqui tem tal coisa, aqui tem tal coisa, e aqui entra você, com a sua música", então já é um outro diálogo, já é uma outra estrutura. Além disso, você tem o "music editor", que é um cara que faz essa ponte direta com a direção, também. Ele é um profissional especialista nisso, é um cara que começou lá nos anos 30 montando os rolos para o compositor, e fazendo contagem de fotograma pra dizer o tamanho da sequência certinha pra ele. Ele começa assim, e hoje em dia é uma função muito importante na produção. Normalmente, os compositores têm os seus "music editors" de confiança, trabalhando em dupla. Por exemplo, se o compositor não pode comparecer numa seção de mixagem, o music editor vai lá e faz a seção de mixagem. É um trabalho de equipe mesmo, então esse contato direto produção/compositor, ou direção/compositor, ele se dilui muito nessa equipe. Claro que cada produção terá uma cara, mas no geral, lá pelo menos, as funções existem. Orquestrador é uma função padrão. Você compõe e eles vão te perguntar "quantos orquestradores você precisa? dois, três…?". Lá é uma tradição mesmo, podemos olhar pelo oposto. Alguns poucos compositores exigiam fazer a própria orquestração, mas a grande maioria trabalha com equipe de orquestradores. Então a grande diferença é essa, a equipe. No Brasil não, aqui se tem uma visão mais artesanal de cinema, "o filme é do diretor". Eu acho que essa abordagem, esse conceito de cinema que a gente tem no Brasil é meio equivocado em*

princípio. Eu não acho que cinema seja artesanal, e nem que cinema seja uma obra autoral como é um livro, por exemplo. Claro, você tem um diretor que centraliza a produção, mas criação cinematográfica é em princípio multi-autoral, não tem jeito, nós estamos no universo da criação multi-autoral. Então, você pensar criação em cinema, você tem que pensar num sistema piramidal, no topo da pirâmide está o diretor, ele tem um conceito, ele direciona, mas ele não faz tudo, essa é a diferença. Abaixo dele você tem roteirista, diretor de fotografia, você tem diretor de arte, você tem o compositor, por exemplo, e todos eles estão participando da criação do filme. Então, por mais que você dialogue sobre conceito, sobre como será realizado este conceito pela fotografia, pela arte ou pela música, na hora que irá compor é o compositor, quem vai pensar em figurino é o figurinista, não é o diretor que faz isso. Então não é realmente uma arte artesanal. A gente guarda muito ainda aquela herança do cinema novo de "é uma ideia na cabeça e uma câmera na mão", o cineasta é um autor como um escritor de literatura, e não é! É bacana como mito, como se criou no cinema novo pra criar uma antítese ao cinema industrial, "não é um cinema de grande estúdio, é um cinema de um diretor com uma câmera, é uma pequena equipe", então tem um grau de artesanalidade maior, mas não é, e não vai ser nunca artesanal, o cinema é mais industrial.
Então, o contato entre o compositor e o diretor no cinema norte-americano, é mais diluído, as funções são mais específicas, o que você vai fazer é muito claro.

Se esse cinema se diz mais autoral, você não acha que os diretores, por serem "autores", não deveriam estar mais preparados para dialogar com os compositores e saberem realmente o que eles pretendem com a música?

CARRASCO: *O problema é um pouco maior, isso vai além do cinema. Eu acho que é um problema da cultura brasileira mesmo, a gente não tem formação musical. De um modo geral, não é normal você ter formação musical. Isso foi passando em todas as instâncias, e dá a impressão que não é necessário que um diretor de cinema tenha formação musical, também. Então, não é um problema que se restringe à área de direção de cinema, é um problema da cultura brasileira, e isso acaba se manifestando em várias áreas, não é só na área de direção. Mas na direção é muito específica, e daí é muito significativa. Por quê? O que faz uma escola de cinema? Ela tenta fazer o cara, que ela está formando como diretor, passar por todas as especialidades do filme. Então ela faz o cara experimentar roteiro, fotografia, direção de arte, todas as fases da produção. E me parece que [ela considera que] não é necessário experimentar música. E se você olhar pra história, você vai ver que esse é um conceito que vem de muito longe, que, aliás, vem mudando de um tempo pra cá, mas essas coisas demoram pra mudar, porque são mudanças culturais, também. Mas se você olhar ao longo da história do cinema, se você olhar a teoria do cinema, eles não falam do músico. A música, de certa forma foi colocada à parte do discurso teórico do cinema. Tudo bem, você até entende isso no seguinte sentido: "Ah, ele não conhece muito música, então não se arrisca falar"; então isso dá para entender. Mas eu acho que é mais grave que isso. Eu acho que está na própria origem do conceito de cinema. Se você olhar lá atrás, o cinema tem um período de formação que vai do final do século XIX até o fim dos anos 20, que é um período silencioso. Mudo, não silencioso no sentido do termo. Ele é mudo, ele não tem a fala. Não é que ele não tinha som, ele tinha som, este conceito já está aceito por todo mundo, em todos os níveis. Porém, este som não estava vinculado à película, então se criou uma ilusão de que o filme existe por si só sem o som, e o som é algo que se agrega ao filme depois. Isso não é verdade, porque o que se agrega ao filme depois é a palavra. O que não se tinha no período mudo é a palavra. Então, em última instância, o cinema é uma linguagem que se forma sem a fala humana, mas o som estava lá. O problema é que não dava para controlar o som que*

havia nesse período, porque ele acontecia ao vivo. Então, o cinema viveu um período de dissociação, em que ele está com um pé na área industrial reprodutível, tal como Benjamim trata depois em seu famoso artigo, e ele tem o outro pé na área artesanal, do espetáculo ao vivo, a parte sonora era toda feita ao vivo. Então ele vive um momento meio esquizofrênico, meio dissociado, mas não quer dizer que aquilo fosse o cinema. Ou melhor, aquilo era o cinema, mas pra você entender aquilo como cinema, você já tem que entender como audiovisual, você tem que entender que havia um som que se perdeu, o que sobreviveu foi a película, mas o som estava lá de algum jeito. Mas a teoria olhou para o filme sem som, olhou para o filme como algo que sobrevive sem som. O som era posto depois, eles trouxeram isso para o mundo do cinema sonoro. Uma ideia equivocada de que o som é algo que se agrega ao filme depois. No nível dos ruídos e dos efeitos sonoros, esse 'trazer depois' ficou no nível do realismo, inicialmente. Estou falando da maioria, pois é claro que há experiências lindas de som em todas épocas, mas estou falando do grosso, do cinema clássico, do industrial. O som veio como algo assim: "Ah, antes eu tinha gente andando em silêncio, agora eu tenho gente andando, eu ponho passo; agora eu tenho gente falando, eu coloco as palavras que elas estão falando". Então o som vem como algo que se adiciona depois. Aliás, a palavra nem é vista tanto como som, ela é vista como algo que é a representação do ator que se completa. "Ele representava e não tinha como gravar e agora tem, então temos a palavra do ator". Aí, os ruídos todos se agregam, e a música veio também como esse conceito. "A gente fazia o filme, levava para a sala de cinema e o músico tocava em cima, não é isso? Então agora, a gente faz o filme, entrega pro compositor e ele faz a música". É um conceito de algo que se agrega depois. O que eles não percebiam é que o filme só estava pronto depois que o compositor entregava a música, enquanto não colocasse a música, não estava pronto o filme. E criou-se uma ilusão, sim, de que o filme está pronto. Então, esse conceito equivocado, assim como migrou para a teoria, migrou para as escolas de cinema, também. "A gente estuda como fazer o filme, a música a gente chama alguém que põe depois, então não é necessário o diretor saber música, porque a música é algo agregado, ela não é parte da linguagem". Esse conceito vem mudando, especialmente, de uma maneira significativa, da década de 70 pra cá. Com mais intensidade da década de 80 pra cá. Este conceito começa a se transformar muito recentemente. Hoje o filme é reconhecido como um produto audiovisual e a maioria dos estudiosos de cinema têm medo de não afirmar isso. Mas eles afirmam ainda quase como uma atitude politicamente correta. "Você não pode mais falar que o som não faz parte do filme, você não pode mais falar que a música é algo que se agrega depois, pega mal". É politicamente correto dizer que o cinema nunca foi silencioso porque tinha som no cinema mudo, mas eles falam como politicamente correto, mas eles não acreditam nisso ainda, eles não entenderam exatamente o que acontece, mas estão entendendo aos poucos. Estou falando isso como um conceito, como aquelas coisas que pairam no ar e que você percebe. Mas é claro que individualmente você tem posturas muito diferentes. Como eu falei, tem diretores que conhecem música. Já, institucionalmente, isso precisa ser levado a uma situação assim: tudo bem, as escolas de cinema não tem que ensinar música, obviamente. Mas há um grau de conhecimento da linguagem musical que é necessário pro diretor. Você não precisa ensinar o diretor a ler partitura, não é isso. E que pela música ser uma área muito hermética, as pessoas olham para aprender música achando que vão ter que aprender a ler partitura, e não é isso. Entender música é entender a linguagem, é saber ouvir bem, é conhecer, é ter um repertório vasto, conhecer vários estilos, saber coisas que você pode usar. Esse é o conhecimento que um diretor tem que ter, ele tem que ser um bom ouvinte, ele tem que transitar pela linguagem musical, ele tem que conhecer, gostando ou não de ópera, por exemplo, mas ele tem que ouvir, conhecer, saber o que tem lá. É a mesma coisa que eles fazem com o cinema, "eu não gosto de determinado gênero, mas eu assisto porque eu tenho

que conhecer. Tem que conhecer. Comédia romântica americana, eu não gosto, mas eu assisto porque tenho que saber o que estão fazendo". E o diretor tem esta postura, mas ele não tem com a música e as escolas não têm com a música. Então as escolas perpetuam essa visão de que é algo que se adiciona depois.

Então você acha que, de uma forma geral, as escolas não acompanham essa mudança de pensamento?

CARRASCO: *Não, as universidades muito recentemente estão reconhecendo que o som tem um papel diferente do que elas achavam que tinha. Por exemplo, os cursos de som, já nas escolas de cinema, cresceram muito, ficaram muito mais detalhados, minuciosos, com uma abordagem mais profunda. A própria ECA, se você olhar o conteúdo da disciplina "Som" no curso de Cinema até a década de 80, início dos 90, que foi quando entrou o Edu Mendes lá, a abordagem do som que você tinha, até então, era algo puramente técnico. Era "como se microfona, como capta som direto, o V.U. não pode estourar, como põe a fita na máquina". Não tinha uma abordagem estética do som dentro do curso de cinema, era meramente técnico, e de lá pra cá isso se transformou muito. Música ainda está pingando, mas está mudando, já tem vários lugares que você começa a ver experiências de, se não uma disciplina, tentar trazer gente pra falar, tentar levantar essa bola de que algum conhecimento musical é importante para o diretor, pra entender um todo da linguagem. E, os compositores bons, eles fazem o caminho inverso, eles vão estudar cinema, estudar dramaturgia, estudar narrativa fílmica. Eles estão preocupados porque eles sabem que se eles não souberem dialogar com a produção, não vai dar certo. Eles têm que entender o que significa, dentro de um filme, aquela sequência que eles estão compondo a música, na estrutura dramática, na estrutura narrativa do filme, que parte é aquilo do todo, para poder fazer uma música adequada. Ele percebe isso e vai estudar. Falta o inverso, falta as escolas e os diretores, também, perceberem que o inverso é importante, que tem que ter algum conhecimento musical para dialogar com o compositor de uma maneira diferente.*

Fora a Unicamp, você tem conhecimento de outro curso superior no Brasil que tenha alguma ligação com trilha musical?

CARRASCO: *Especificamente não, o que eu sei é sobre experiências. A gente começa a ter aos poucos, porque a gente começa a ter Doutores que vão saindo e vão levando isso adiante. Por exemplo, a Suzana Reck Miranda está na UFSCAR e com certeza o curso de cinema/imagem e som da UFSCAR vai ter um gás nessa área. Bom, o fato de já ter feito um concurso é importante, fez um concurso com um docente da área, e está começando a produzir os primeiros trabalhos em pós-graduação. Então é inevitável que daqui a pouco ali surja também um núcleo forte. Você vê assim: às vezes tem um sujeito que não tem espaço na universidade para ter isso, mas o fato dele ter estudado, eventualmente faz com que ele dê um seminário, ou alguma coisa do tipo, convide gente, etc. Mas como curso regular eu não conheço em lugar nenhum.*

Você acha que a grade curricular, ou a estrutura de um curso, na universidade pública é diretamente ligada aos interesses do corpo docente? Como aqui, por exemplo, que tem esta disciplina porque há alguém como você que se interesse pelo assunto.

CARRASCO: *Aqui foi ao contrário. Quando foi criado o curso de Música Popular na Unicamp, (que foi um trabalho feito de 86 a 88, e o curso começou em 89, pois foram três*

anos de planejamento), foi uma equipe muito legal que fez isso, e essa equipe colocou a área de trilha sonora no currículo. Porque ela entendeu que o conhecimento de "trilha sonora" era algo muito importante para alguém que viesse a se formar em música popular naquele momento no Brasil. Então foi o primeiro curso no Brasil a ter música popular e o primeiro curso no Brasil a ter trilha sonora. Eles tinham uma visão de futuro. Eu participei dessa comissão como representante discente, depois eu me formei e continuei nela. A comissão tinha muito claro que trilha era uma área importante, que tinha que ter trilha. Aí, o fato de eu estar foi por causa disso, porque eles não conheciam ninguém do metiê ligado a uma universidade no Brasil. E, como eu atuava profissionalmente na área, quando eu me formei eles me convidaram porque não tinha quem desse trilha. Então eu fui contratado nessa escola em 89 pra dar trilha, e já se passaram 23 anos e só aqui tem. Então a Unicamp é um caso totalmente a parte. Como eu falei anteriormente, é uma mudança de conceito mesmo que precisa acontecer. O que tem acontecido hoje é que há pessoas com um interesse especial nisso, fazem o seu trabalho eventualmente em pós graduação, vão para exercer uma outra função na universidade e acabam atuando nisso, quase que impondo para a universidade. Mas o que é interessante notar nesses casos, é que a universidade em geral fala: "Ah, bacana, pode fazer, é legal". Mas ninguém fala que isso é necessário. Se o cara sair, hoje com o conceito que existe, eles não vão manter esse curso. O curioso é que é um problema tanto para a área de música quanto para a área de cinema/audiovisual, é um problema das duas. Os cursos de música não têm interesse em ter uma disciplina voltada especificamente para a composição de trilhas e os cursos de audiovisual não têm o interesse em ter a área. O que você não entende é o seguinte: se sai o professor de fotografia, eles dão um jeito de arrumar outro, porque 'precisa disso', e essa é a diferença, eles entendem que isso é necessário, e não entendem a música como algo necessário, ainda. É uma grande diferença.

E aqui na pós graduação, de uma forma geral, este é um tema pesquisado por músicos ou não-músicos?

CARRASCO: *As duas coisas. Por isso que eu oriento nos dois programas, no de Música e no de Multimeios. Então eu recebo gente que vem da área de música e gente quem vem da área de comunicação, de um modo geral. Aí tem de tudo, desde pessoal de cinema mesmo, mas tem pessoal que é mais ligado à televisão, pessoal que é da publicidade, tem jornalistas, eu já recebi vários perfis assim. Mas o músico também se interessa muito por essa área. Porque o que acontece hoje é assim, o compositor, se ele quiser viver de composição, ele tem duas grandes possibilidades: ou ele se liga a uma instituição e vira professor universitário, e ele pode compor o que ele quiser, só que ele vive do salário da universidade, não vive com salário de compositor; ou, ele vai pro mercado de trilhas. O único espaço que ele consegue viver como compositor, regularmente, tirando obviamente aquele compositor que é de canção e de grupo pop. Assim: "eu tenho o meu grupo eu componho, eu faço os meus shows e CD's", e você vive também, mas não é só compositor, você está na sua banda, é guitarrista, é cantor, ou algo do tipo. O compositor, especialmente o cara que compõe com o metiê de compositor, o cara que sabe compor pra orquestra, que sabe fazer música eletroacústica, que tem essa abrangência da linguagem, que sabe fazer qualquer coisa; se ele quiser sobreviver de composição, ele tem que ir para o mercado de trilhas, não tem outro viés.*

E esta disciplina na graduação faz parte da grade curricular de ambos os cursos de Composição e Música Popular?

CARRASCO: *Ela é obrigatória para a modalidade de Música Popular até hoje e faz parte dos cursos eletivos oferecidos para as outras modalidades. E para Composição, ela foi obrigatória até o ano passado.*

E por que não é mais obrigatória para Composição?

CARRASCO: *Porque os compositores são loucos, eles resolveram tirar. A equipe de Composição da Unicamp resolveu tirar na reforma do catálogo, e deixaram ela como eletiva. Eu não entendi até hoje também, mas azar deles, é só eles que perdem. Eu não perco nada.*

Isso é interessante, porque contrasta exatamente com o que você tinha acabado de falar, sobre a questão das possibilidades de trabalho para o compositor.

CARRASCO: *Mas você vê uma coisa? Dentro da minha própria universidade, que o curso existe há vinte anos e que era obrigatório para composição. 'É porque eles são compositores e não precisam fazer trilha'.* (Risos)

Então há uma diferença no interesse sobre essa disciplina entre os músicos eruditos e populares?

CARRASCO: *Não, ela é muito procurada pelos eruditos. É o que eu falei, na música popular ela é obrigatória, todo mundo faz. Obviamente, dentro desses que têm a matéria como obrigatória, tem muita gente que quer fazer trilha e tem muitos que não, tem todos os tipos de perfil. E isso eu coloco muito claro no começo, não me importa muito, eu entendo que tem gente que tá lá e quer ser guitarrista, que não vai mexer com trilha, isso pra mim não tem problema nenhum. Eu só procuro alertá-los que eu não vou 'massacra-los', obviamente, eles, cumprindo as tarefas da disciplina, tudo bem, não precisam ser muito brilhante. Mas eu tento alertá-los pelo seguinte, que eles como guitarristas podem em determinado momento se verem diante de uma situação audiovisual, até pra gravar o clipe da banda deles, de repente. Então, eles conhecendo esse metiê, vão ter outro diálogo com o diretor do clipe. Aí é o inverso do que você está falando, aí é o músico que na verdade tem ascensão sobre o diretor, porque é o clipe da banda dele, ele define o conceito e tudo mais, e nessa hora é bom saber falar com o diretor, também, é o inverso. E sabe de uma coisa? Muita gente que vem com esse perfil de: "Ah, eu não vou fazer trilha nunca, eu não curto, não é o meu barato, eu quero tocar guitarra", vira um tremendo trilhista depois, porque descobre esse mundo, aí vai fazer uma iniciação científica, aí começa a compor trilha pros amigos que fazem filme, porque achou legal o curso, fez um monte de exercício, aí o cara vira trilhista, acontece.*

Mas há resistência quanto a esse tema?

CARRASCO: *Não existe resistência, os caras são super legais, o que eu tenho é aquela coisa que toda universidade tem, na disciplina obrigatória tem gente que está lá porque quer mesmo, e tem gente que está lá porque é obrigatória. O que não significa uma resistência no sentido de: "Ah, eu não queria estar fazendo isso". Mas significa assim: "Poxa vida, não é a coisa que eu mais adoro no mundo". Você mesmo sabe, você deve ter feito umas disciplinas obrigatórias que você deve ter pensando que não era o que mais te fascinava, mas tinha que fazer porque era obrigatória.*

Há algum pré-requisito para se matricular, ou podem também se matricular alunos da graduação em Multimeios?

CARRASCO: *Não tem pré-requisito. Essa disciplina tem um código também para o curso de mídialogia, então eles podem se matricular nela normalmente, é parte do currículo deles também, mas pra eles é eletiva, não obrigatória. Pra eles tem uma disciplina que chama "Oficina de Produção Audiovisual", e nessa oficina tem vários temas, cada um dá um tema, e o meu tema é trilha sonora. Essa disciplina é obrigatória, mas eles podem fazer em várias vertentes, tem gente que opta por fazer comigo.*

Mas há um momento em que estão na mesma sala os alunos dos dois cursos?

CARRASCO: *O tempo todo, em geral eu tenho 70% de alunos da Música e 30% de Multimeios, essa é a proporção. E como os trabalhos são todos em grupo, os trabalhos são práticos e envolve tanto produção de áudio, quanto produção de vídeo, eu ponho como critério que os grupos têm que ter gente das duas modalidades. Então eles trabalham em equipe mesmo, seja pra produzir um videoclipe em que os músicos produzirão a música e o pessoal da mídia vai pensar o conceito do vídeo e tudo mais, eles realizam juntos, é sempre em conjunto.*

Então não é uma disciplina técnica, a linguagem é entendida por ambos?

CARRASCO: *Totalmente entendível. Porque o que acontece é o seguinte, isso eu também falo na primeira aula do curso, o que eles precisam saber como compositores pra fazer trilha, as outras disciplinas do curso dão. Você precisa saber harmonia, você precisa saber contraponto, você precisa saber orquestrar, você precisa saber fazer música, e isso as outras disciplinas fazem, eu não vou lá ensinar "bolinha" de novo pra eles, eles já sabem a "bolinha". Então, eu falo pra eles isso, como que uma disciplina de trilhas pode ser significativa no contexto de uma universidade? É oferecendo as informações específicas do metiê de trilha, que não é uma informação de música especificamente. É uma informação tanto no aspecto técnico de áudio e de cinema, quanto no aspecto poético. A gente dá uma olhada em história do som no cinema, eu ensino bastante técnica, tanto de cinema propriamente dito, quanto de áudio. Os tipos, formatos e tudo mais, a história desses formatos, como o som entrou no cinema, como era antes do som, como ficou depois do som, o que é edição sonora, o que é montagem cinematográfica. Então eu vou dando elementos da linguagem, elementos históricos e elementos técnicos, também. Porque o que eu quero é que eles conheçam cinema, aí eu dou dramaturgia, dou narrativa, dou todos esses aspectos. E os trabalhos são feitos sempre com esse viés, porque eles vão aprender a fazer a trilha de determinada coisa, mas eles vão também aprender a pensar trilha, como é que se pensa pra fazer essa trilha. Aí eu vou dando subsídios, além de dramaturgia, narrativa, a gente estuda articulação fílmica, como é que se faz filme. Porque às vezes quem não é do metiê tem a ilusão de que o filme você filma e pronto, e não é, você filma pequeno plano, você monta, você tem sequencia, etc. Então eu vou dando essa linguagem pra eles, o jargão do ramo, porque pra você conversar com o diretor você tem que saber, tem que ter a linguagem do diretor, saber o que é corte, o que é sequencia, etc. Então, toda informação é uma informação da área do audiovisual, ela não é uma informação da área de música no sentido técnico da música, mas ela é de música no sentido poético, e isso o pessoal do audiovisual consegue entender também. Somente em alguns momentos que eu falo assim: "Aqui o cara usou tal*

técnica musical", que aí o cara do audiovisual não sabe, mas tudo bem, não é uma perda tão significativa que não dê pra ele acompanhar, mas é muito pontual e específico.

Então é viável criar uma disciplina universal que contemple as duas áreas? Não precisaria de uma para cada departamento?

CARRASCO: *Fácil, fácil, tranquilo. Mas dependeria muito do contexto. Como eu estava falando, se você está em um contexto que o cara não tem essa formação, aí não tem jeito. Por exemplo, se você fosse criar um curso técnico de trilhas, fechado, fora da universidade, você ia ter que dar um pouco de orquestração, por exemplo, se o cara não tem esse elemento, você tem que dar. Mas, uma vez tendo em outras vias, você pode dar um curso que sirva tanto para compositores quanto para cineastas, sem problemas.*

Mas em que momento você acha que daria pra ensinar a linguagem musical básica para os cineastas, de forma que eles adquiram uma ferramenta de diálogo mais refinada para se dirigirem aos compositores?

CARRASCO: *Essa é a questão que a gente estava falando no começo. Eu tenho a impressão de que pode até chegar aí em algum momento, mas não é a informação principal para um diretor de cinema. Eu acho muito mais interessante para um diretor de cinema primeiro olhar para a música do filme e ver como ela está funcionando lá. É nesse sentido que eles aproveitam bem o meu curso, porque a gente faz análise se trilha e eu começo a mostrar pra eles coisas que muitas vezes eles ainda não se tocaram, que tal música faz parte da composição, ela está intervindo na narrativa, ela está oferecendo algum tipo de informação que os outros elementos não estão oferecendo em relação a aquela situação, que ela articula sequencia ritmicamente, ou ela se contrapõe ao ritmo. A primeira coisa que o diretor tem que começar a perceber é isso, é olhar para a música de um filme e entender o que é que está acontecendo ali, o porquê dela estar ali e qual função que ela exerce. Isso é a primeira coisa. A segunda, é ter um repertório musical razoável, ouvir muita coisa e saber localizar no tempo esse repertório, saber localizar esteticamente, vamos dizer assim. Tem que conhecer gêneros diferentes, saber o período que aconteceu, saber distinguir o Stravinsky do Mozart, essas coisas eles têm que saber. E dentro da música popular também, saber as correntes todas, do jazz, blues, do pop, do rock, da música brasileira. Esse universo não precisa ser muito profundo, mas ele tem que ouvir muita coisa, ele tem que transitar e saber um pouco dessas coisas. A partir disso, se ele quiser entrar um pouco mais na parte técnica, e quiser se aprofundar mais um pouco é bacana, mas como te falei antes, por que eu não acho que seja fundamental o cara saber ler partitura, por exemplo? Porque o compositor não precisa chegar para o diretor e mostrar a partitura, ele tem que mostrar o som que ele fez, e o cara tem que entender as relações audiovisuais que esse som está criando dentro da sua obra. Então, se ele souber isso já é um grande passo, já está muito bom.*

Então essa questão do repertório, por exemplo, seria de indivíduo para indivíduo, não algo apresentado pelo professor durante a disciplina?

CARRASCO: *Não dá tempo, mas por exemplo: você poderia ter uma coisa que seria bacana, que seria uma disciplina como esta de trilhas que eu te falei, que é focado em trilha e ensina o cara a olhar a música no filme. E você poderia ter em uma situação como a da USP, o Departamento de Música oferecendo uma disciplina de repertório mesmo, de apreciação musical, ouvindo vários estilos, comentando o que esses estilos têm de características,*

comentando mais ou menos como a música se transformou ao longo do tempo. Aí uma outra, eventualmente, com música popular, que o cara ouvisse vários gêneros musicais e aprendesse a localizar.

Isso seria como se o aluno de audiovisual tivesse que fazer algumas disciplinas no seu próprio departamento e outras no departamento de Música?

CARRASCO: *Seria bacana, seria muito legal e não teria problema nenhum. Eu acho que você não pode na universidade olhar segmentado. Você não pode pensar que se o curso de cinema precisa ter aula de música, você tem que contratar um músico. Não, porque você já tem o departamento de Música do lado, manda o cara pra lá. E os departamentos, por sua vez, também tem que ter abertura pra falar assim: "Nós vamos criar uma disciplina legal pra vocês, vamos oferecer uma disciplina pra vocês". E não ficar aquela coisa de "Ah, não dá porque a gente já é super ocupado, o nosso curso já enche a nossa agenda".*

Mas então o que precisaria para isso? Uma iniciativa do corpo docente?

CARRASCO: *Então, por exemplo, eu soube que o Edu está dando uma disciplina de trilha musical. Eu acho que é um pouco por aí, alguém começa a fazer e a coisa tem que adquirir uma certa significação, e passar a ser necessária. A partir do momento que ela é necessária, ela não sai mais. Mas isso é um entendimento da escola e dos alunos, também. É das duas partes. Por exemplo, se a escola não está percebendo e o curso para de ser dado, os alunos reclamam que não pode fechar esse curso. Aí, a escolar vai fazer um esforço pra manter. Ou ao contrário, a escola está ligada e o curso para, e eles rapidamente se preocupam em achar alguém que substitua o Edu, por exemplo, para o curso não morrer. Quando esses dois fatores (escola e alunos) não estão reconhecendo como algo necessário, a coisa morre, morre naturalmente. Por quê? O Edu fala: "Eu não posso mais dar essa disciplina", ou, "eu vou ficar dois anos fora pra fazer meu pós-doutorado"; e a escola fala: "Tá bom, o Edu não está aí, não tem disciplina"; e os alunos falam: "Tá bom, sem o Edu não precisa ter disciplina". Pronto, acabou, morre. Então, lembra aquilo que a gente já conversou? O que precisa ter é uma mudança de conceito mesmo. Isso precisa ser entendido como algo necessário para a formação global do diretor, aí a coisa muda de figura. Quando todos entenderem isso, assim como entendem a fotografia, a coisa não acaba. Porque no momento em que você deixa de ter, imediatamente alguém precisa dar um jeito pra não morrer. Porque, nem os alunos, nem a direção do curso vão aguentar ficar sem aula de fotografia. Isso é fato. A hora em que o fotógrafo se demitir, ou sair da escola por alguma razão, se a escola não tomar providência, os alunos vão "chiar", e mesmo que os alunos não "chiem", alguém vai "chiar" lá dentro, e o chefe vai ter que tomar providência de arrumar alguém pra substituir, não pode ficar sem aula de fotografia. É área central do curso. Então só vai ter uma situação assim de permanência, de estabilidade na disciplina, quando ela for reconhecida como algo necessário. Não tem jeito, é questão de conceito mesmo.*

Em relação aos alunos (de ambas as áreas) que já participaram da sua disciplina, como isso tem refletido na atuação deles no mercado?

CARRASCO: *Eu tenho vários que viraram donos de estúdio, que fazem muita trilha profissionalmente como donos de estúdio; eu tenho um rapaz que fez duas iniciações comigo, o Samuel Ferrari, que foi para o estúdio do Antonio Pinto; eu tenho bastante gente atuando profissionalmente, como tenho também muita gente que faz, não como centro da vida, mas*

que atua. O cara é músico, toca, de vez enquanto faz um curta ou faz publicidade; tenho muitos que atuam como instrumentistas no mundo das trilhas. Eles me falam muito que a disciplina contribuiu, ou de alguma forma acendeu uma luz para esse caminho. Eu tive até o oposto, tive cara que virou cineasta. O Marquito, Marcos Luporini. Ele era aluno da Música Popular, se formou, trabalhou no estúdio de um amigo meu por muito tempo, fez bastante trilha, aí ele veio fazer mestrado comigo, já no Multimeios, não mais na Música. E o trabalho de mestrado dele foi sobre música nos telejornais da Rede Globo. Aí, quando chegou no doutorado ele falou: "Eu quero tirar a música, eu quero só estudar cinema"; hoje em dia ele é orientando do Nuno. E ele, no meio do caminho fez uma coisa que deu muito certo, que foi uma coisa chamada "Galinha Pintadinha". Foi um projeto com um amigo daqui, que é um 'desenhinho' animado de canções infantis antigas com um grupo de personagens que eles criaram. São vário bichinhos da "Galinha Pintadinha" e tal. Eles fizeram isso 'meio assim' e botaram na Internet, e fez tanto sucesso que a America Video veio e comprou. E hoje em dia, é coisa que você acha em camelô de tanto que vende. É tema de festinha de buffet. Quando você vai num buffet, você pode escolher a festa da Bela e a Fera ou da Galinha Pintadinha, sabe assim? E ele está ganhando muito dinheiro com isso. O cara acabou indo para o mundo do audiovisual mesmo, totalmente.

O teu curso tem alguma relação com os cursos de "*Film Scoring*" dados em universidades fora do Brasil, como o da Berklee, por exemplo?

CARRASCO: *Nenhuma. O curso da Berklee é muito técnico, eles não pensam filosoficamente a área. É o que você precisa saber. Então, é sincronia, é muito mais por aí, a parte mais técnica. Mas é meio na lógica também do que tem aqui, você não tem tanta coisa de música dentro da disciplina, mas você vai aprender as especificidades do que é necessário saber pra fazer trilha. Olha, os cursos/disciplinas/currículos que eu vi e tudo mais (eu nunca fiz), eles vêm muito dentro de uma tradição americana, que é essa tradição da técnica muito forte. Então, se você pegar os trabalhos mais antigos de trilha nos Estados Unidos, eles são todos trabalhos que querem ensinar o compositor a contar filme, a saber pensar o tempo certinho, o número de fotogramas certinho, pra entrada sair certa, o corte no lugar certinho. Então, existem todas essas técnicas, que são técnicas de sincronização, na verdade. Eles são muito centrados nisso. São poucos os cursos que têm uma abordagem histórica e filosófica, porque não é muito deles isso. Mas você tem algumas coisas interessantes como, por exemplo, o trabalho da Gorbman. Eu nunca vi especificamente, mas eu imagino que a Gorbman dê também palestras ou coisas do gênero, porque ela gosta e ela escreve mais ou menos nessa linha que a gente trabalha aqui também. Tem o Scion na França, ele sim trabalha bem nessa linha mais filosófica, de você pensar o audiovisual, estrutura de audiovisual, como o som participa do audiovisual, que é aquilo que ele escreve nos trabalhos dele. Então, por exemplo, teve um rapaz lá do Paraná que acabou de vir de um mestrado com o Scion, ele é da FAP, no Paraná. Ele terminou o mestrado, eu já conhecia ele, e ele revalidou o diploma aqui e está dando aula na FAP, ele provavelmente vai forma um núcleo disso lá também. Então, essa linhagem é mais europeia, esse modo de pensar é um pouco mais europeu, mas é muito recente. Na verdade, nós estamos na construção mais ou menos juntos dessa coisa. E assim, modéstia à parte, o Brasil não está tão atrás não, é que a gente é muito "cachorro magro", a gente costuma olhar o Brasil com inferioridade. O problema do Brasil não é esse, o problema é que a gente escreve em português. Se os nossos textos estivessem em inglês lá fora, provavelmente nós estaríamos nos mesmos grupos desses caras no mundo. Os textos importantes, nós estaríamos no meio com certeza, têm textos muito legais produzidos no Brasil, e são de ponta. O Brasil foi mais ou menos junto com o resto do*

mundo nessa área, ele não está tão atrasado assim não. Então se você pensar bem, por exemplo, os dois pilares da teoria de música de cinema hoje no mundo são: o trabalho da Gorbman, que é de 87 (Unheard Melodies); e o trabalho do Chion, Audio-Vision, que é de 92. Esses são os dois pilares. É nessa época que começa a área no mundo, de certa forma a visão moderna da área, porque antes a área existia obviamente. Existem até trabalhos muito legais, mas essa visão mais analítica, mas filosófica do som no cinema, e da música de cinema em especial, começa da segunda metade da década de 80 pra cá. E se você pensar no Brasil, o meu trabalho é o primeiro acadêmico no país, levado a cabo. Ele é de 93, eu defendi em 93 o meu mestrado. Então assim, está na mesma época, não é uma coisa tão distante, não é que a gente entrou dez anos depois pra discutir as mesmas coisas. É porque os nossos trabalhos não são publicados lá fora, então esses caras não estão lendo os nossos trabalhos, mas eles são bons. Se a gente começasse a lançar textos em inglês, e eu já falei isso várias vezes na área, quando a gente começar a publicar texto em inglês, a gente vai começar a fazer parte do mundo. A gente tem uma escola já no Brasil, tem uma equipe, tem um grupo de gente que pensa isso aí. Por exemplo, a Socine já tem há três anos uma 'mesa de som', uma mesa específica, que é um grupo fechado, um grupo de estudos do som. No ano passado, teve tanto trabalho inscrito que teve orientando meu que ficou na seção comum, porque não coube na seção de som. Eles tiverem que montar em outras seções os trabalhos, porque a seção de som já estava fechada, cheia, lotada.

Então podemos classificar os cursos nos EUA como meramente técnicos, sem o trabalho com questões musicais ou filosóficas? E você sabe dizer se há algo sobre música nos cursos de audiovisual?

CARRASCO: *Tem as duas coisas. Você tem cursos mais musicais e cursos mais técnicos mesmo, técnico no sentido da trilha, de entrar no estúdio e pensar "como se faz trilha?". Tem que usar tais softwares, como se trabalha junto com o vídeo, sincroniza. Mas eu não sei dizer sobre a mecânica das escolas, se há essa união entre os cursos de música e audiovisual. Isso é uma coisa que você poderia consultar as escolas com quatro ou cinco perguntas rápidas. Pela Internet você pode ver a grade curricular, aonde você ver que tem, você podia escrever, ou para o departamento, ou para o professor, falando que você está estudando no Brasil essa mecânica de disciplinas, e perguntar como é a deles.*

E você tem conhecimento de outras universidades com este curso, além da Berklee?

CARRASCO: *Eu não transitei muito nas universidades fora do Brasil. É complicado, eu não sei te dizer, como você disse, a Berklee tem esse curso que é muito específico, mas eu já vi várias vezes muitos cursos livres. Em geral, esses cursos livres são dados por compositores ou gente que trabalha no metiê, não são acadêmicos no sentido estrito do termo. Eu sei que o Morricone deu um curso muito tempo na Itália com aquele estudioso dele, Mario… alguma coisa, eu não me lembro agora o nome, se eu não lembrar eu te mando por escrito. Então, eles deram esse curso juntos, ele dava essa parte mais de estudo e o Morricone falava mais da composição mesmo. Esse é um cara que escreve sobre o Morricone, é meio um assistente dele, mas um assistente não musical, ele estuda o Morricone e fica publicando textos e tal. E já ouvi dizer sobre um curso interessante de trilha em Londres, eu não lembro exatamente quem que dava, um amigo meu estava querendo fazer e me mostrou, e tinha um currículo bem bacana. Essa é uma área que tem que pesquisar mesmo, inclusive é uma área que está se transformando muito. E como eu falei, a época em que eu era aluno e procurei coisas, não*

tinha quase nada. Hoje eu sei que tem muito mais coisas, mas eu também não fui atrás pra ver o que é que tem.

Então pra gente fechar, eu queria entender como você enxerga a atuação no mercado de um aluno seu como o Samuel Ferrari, por exemplo, que é alguém com formação musical de um compositor, trabalhando como assistente de um compositor sem formação. Você acha que é uma tendência esse tipo de atuação? Você acha que futuramente alguém como ele estará com o cargo principal de compositor, ou a capacitação de uma formação como compositor só aumentará no sentido de ser um assistente mais completo? Formamos compositores para ser assistentes de compositores sem formação acadêmica, como o Antonio Pinto, ou até mesmo o Danny Elffman, por exemplo? (Obviamente sem desmerecer os dois compositores, falando mesmo no sentido da formação acadêmica, que é o assunto dessa pesquisa).

CARRASCO: *Eu não acredito nessa coisa mecânica assim, o que acontece é o seguinte: muitas vezes os caras que têm a melhor formação vão ser orquestradores de caras que não tem a formação tão boa, e nem sempre o cara que tem a melhor formação musical é o melhor trilhista. É um problema sério e eles não conseguem enxergar isso. Por exemplo, eu tive um aluno que acabou de entrevistar um orquestrador americano, o trabalho dele é sobre orquestração, e ele ficou muito decepcionado com as respostas do cara. Porque o cara demonstra um desconhecimento do mundo de cinema, assim absurdo. O cara é um 'puta' orquestrador, mas não entende nada de trilha, nada. Ele não seria capaz de fazer uma trilha bem feita. É estranho isso assim, conceitualmente ele é muito fraco, mas é um bom orquestrador. Você quer um outro exemplo? Eu conversei no Rio em 2007 com o Santaolalla. Numa época que ele tinha acabado de ganhar o segundo Oscar, estava feliz da vida. O Santaolalla não escreve também, mas é um cara que tem uma concepção de trilha fabulosa, ele sabe o que tem que entrar, onde. E aí, ele faz aquilo e o orquestrador termina, arruma pra ele. O Danny Elfman é assim também. Então, muitas vezes o melhor trilhista é o cara que é capaz de dizer: "Aqui tem que entrar tal coisa, e ela sai aqui"; mesmo que ele não saiba fazer. E tem cara que sabe tudo e não sabe dizer isso. O que eu quero dizer é que, se o cara tem a ferramenta dos dois lados, a de composição e a de cinema, ele está muito mais habilitado pra chegar numa posição assim, mas não quer dizer que porque ele tem, ele vai chegar necessariamente. Não é uma coisa mecânica, as coisas acontecem de uma maneira inesperada, ninguém sabe o que vai acontecer exatamente, se fosse tão simples assim seria muito fácil você planejar a vida, e a vida não é algo planejável, acontece de uma maneira misteriosa. O que eu acho que sim, é isso que eu estou te falando. Em primeiro lugar, quanto mais gente tiver com as ferramentas, e bem habilitadas para fazer as coisas, você tem uma chance que na média a área cresça muito mais, que a qualidade do trabalho, na média, seja maior. Se você tem gente com conhecimento dos dois lados, na música e no cinema, seja diretores, ou compositores e tudo mais, o crivo fica maior, é mais difícil ter coisa ruim. Tanto o diretor, quanto o compositor, se eles estiverem mais habilitados, vão tentar não cometer erros básicos, porque a gente vê erros básicos nos filmes hoje, especialmente no Brasil, coisas que são princípios da área que você não costuma violar e os caras violam, e nem percebem que é violar, não são capazes de perceber coisas muito básicas. Então a qualidade da média tem que subir, isso é importante. Quem vai entrar, provavelmente vai ser muito difícil entrar sem saber nada, porque tem um monte de gente que sabe. É que nem a história dos jornalistas, fazem o maior "rebu" com o negócio do diploma do jornalista. Mas o fato é o seguinte, se uma Folha de São Paulo tem a disposição dela para contratar como estagiário trinta alunos, ou duzentos alunos, que estão em um curso de jornalismo, por que que ela vai*

gastar dinheiro contratando cara que não está? Entendeu? A questão é essa, não se é obrigatório ou não, se você tem demanda e você tem oferta, o cara vai pegar quem está mais habilitado, e nessa faixa de dezoito, vinte anos de idade, quem está mais habilitado é quem está no curso. E o que vai acontecer com trilha é mais ou menos isso, se você tem muita gente habilitada, por que que eu vou contratar um "Mané" que nunca fez um filme, que não sabe o que é trilha? A questão é essa e isso tende a acontecer, mas é claro, sempre pode ter um 'imbecil' que acha que o "Mané" é o melhor do mundo, você não tem controle sobre isso, mas na média sobe a qualidade.

APÊNDICE 3

Entrevista com Prof. Dr. Roberto Moreira - USP, 30/05/2012

Apresentação: Cineasta e professor de roteiro e direção do curso Superior de Audiovisual da ECA-USP.

MOREIRA: *Eu sou amigo do Lívio Tragtenberg desde a adolescência, então tem muita referência comum de gosto musical que facilita muito. O que eu tento fazer com o Lívio é, de um lado eu respeito muito um músico, no sentido de, por exemplo, eu não coloco trilha de referência no filme; eu sei que o Lívio não gosta. Acho, também, que a imagem tem que ficar de pé sem a trilha. Porque assim, a imagem tem que ficar boa e a trilha tem que ficar boa junto com a imagem. Se eu boto uma trilha que não vai ser a trilha que vai ser usada no filme depois, eu estou fazendo aquele corte em função daquilo, depois vem o outro músico e fala: "Ah, agora eu vou compor em cima disso aquela trilha que você não vai usar", entendeu? É uma coisa que pra mim não faz muito sentido, eu sei que o pessoal faz muito isso, de usar muito trilha de referência pra sentir o clima, etc., mas eu não acho que seja legal. Depois, se eu já coloco lá uma trilha de referência, o músico chega programado, em vezes de eu ter a surpresa dele me trazer algo que eu não sei o que vai ser, novo, que eu não pensei. Então, o que a gente faz geralmente é ver o filme juntos, conversar sobre o filme, sobre o clima, eu dou algumas referências musicais, mas não tocar, eu falo no geral coisas que a gente pode partilhar, e depois o Lívio compõe. Aí, geralmente eu sento com o Lívio depois e vou cena por cena discutindo a música, e muitas vezes ele vai retrabalhando. Eu falo: "Pô, mas aqui eu perdi 'aquele acento', naquela hora essa passagem podia ser mais legal, eu tenho aqui um buraco de diálogo, por que a gente não trabalha algo?"; e ele é super aberto e vai ouvindo, e a gente vai junto compondo uma base que depois ele vai trabalhar, um 'rascunhão' assim. Então, é um pouco primeiro essa conversa geral sobre o filme, daí ele me propõe uma trilha, aí a gente senta e trabalha no filme com a trilha juntos. Dá muito certo e é muito legal. Outra coisa que às vezes acontece, no último filme, por exemplo, "Quanto dura o amor", a gente queria fazer com uma orquestra, e até pra gravar aqui com o Gil, a gente ia juntar a ECA, ia fazer uma música orquestral, pra dar corpo. Mas aí virou um problema, por questões de produção a gente teve que derrubar, porque eu precisava ter a trilha antes de filmar, porque ela (personagem de Danni Carlos) canta em cena, entendeu? Então, teria que compor toda a trilha antes, aí não dava tempo pra encaixar a agenda do Lívio e a agenda da orquestra, a gente não conseguiu; e o dinheiro também, sabe quando tudo diz que não, aí no final a gente baixou a bola e tivemos que fazer uma coisa bem menor. Ia ter uma música orquestral em todas as inserções de música. O Lívio "queria morrer", porque aí ele faz no MIDI, mas não fica igual, não fica bom. Você fala: "Aí vai ser a emenda pior do que o soneto", vai ficar um negócio 'meia boca', aquela sonoridade standard, sabe? Aí a gente acabou optando pelo filme do jeito que tá que é mais pocket show dela, uma trilha que não tem tanto corpo assim. A orquestra passaria pelas músicas que ela canta, teriam uma base orquestral, também. Mas era mais pras cenas de passagens mesmo, não para as cenas de cantoria, mas por problemas de produção a gente não conseguiu. Então tem esse outro lado, que o tempo inteiro o músico, coitado, fica espremido entre o final da montagem e a data da estreia, porque você fica lá montando o filme e demora, geralmente a montagem demora mais do que você espera. Então, quando você acaba de montar essa pós-produção sonora é espremida, porque você sempre*

tem assim: "Ah, vai ter o festival tal". Sempre tem um festival, então você corre na mixagem, corre na edição de som e corre na composição. No fim, as músicas de piano foram tocadas, tem uma música do Chopin que é tocada por uma pianista, esqueci o nome dela.

E essas escolhas vocês fizeram juntos?

MOREIRA: *A gente foi discutindo, porque assim, tinha um problema porque aquela música, na verdade, era tocada por um personagem, que era a Maria Alice Vergueiro, que era a síndica do prédio. Ela era uma figura meio exótica, e ela tocava essa música porque era a música mais fácil dela tocar. Então, tinha que ser uma música de repertório, fácil de tocar e boa, porque eu não ia por uma música ruim no filme. Aí o Lívio saiu com o Chopin, que ficou lindo. Então, a gente acabou usando como trilha do filme mesmo, e a Alice Vergueiro saiu do filme. A personagem saiu porque ela era muito cômica e o tom melancólico do filme não comportava, eu tirei vários personagens na montagem por causa disso. Inclusive, a gente teve que cortar trechos muito bonitos da música do Lívio, porque o personagem caiu e a música caiu junto.*

Aproveitando que estamos falando desse filme, com relação à música do Radiohead, como ela foi escolhida? Por que especificamente essa música?

MOREIRA: *Foi assim, porque eu confesso, eu estou de saco cheio de música brasileira. Sabe, eu não vejo uma coisa que eu falo: "Como isso é bom, como isso é legal!"; eu não fico entusiasmado. A última coisa que eu curti mesmo foi Rap, de lá pra cá, eu acho que na MPB não tem uma música eletrônica moderna e legal, quer dizer, eu não conheço, pode ser até que tenha e eu estou desatualizado. Mas as coisas que eu ouvi não me convenceram. E assim, eu tenho um desgosto com "cantinho e um violão", eu não queria ter essa sonoridade brasileira, entendeu? Aí, a gente começou a pensar em qual banda, e a banda que eu gosto, que a produtora gosta, que todo mundo gosta e o Lívio gosta é o Radiohead. Então era o Radiohead, pegamos a lista de músicas e pensamos qual delas tem o clima que batia com o filme. Também não era pra por aquela mais famosa, "Creep", não encaixa no filme. Aí a gente chegou no High and Dry. Além disso, essa coisa já foi, tudo que você gosta da Gal já tem nos filmes, volta e meia fica uma coisa meio brega, sabe? Recuperar a Tropicália, tá sempre recuperando a Tropicália. Aí a gente resolveu ir pra esse lado. Tinha um outro lado também de escolher o Radiohead, que ela canta cover, então a personagem dela é uma cantora de covers, inclusive a gente pensou em fazer todas as músicas do Radiohead, mas daí eles vetaram, eles falaram "Não, uma tudo bem, mas todas não". Daí a gente foi atrás de um repertório dela, que deu muito trabalho pra chegar. Sempre no final, é quase as músicas que a gente gosta, mas o Lívio queria esse tom um pouco cabaret, que eu acho que é legal, tinha que ter uma coisa de cabaret, ela não é só uma rockeira. Uma das coisas que nos levou a escolher a Danni, é que no teste de VT ela foi muito sedutora, ela era uma presença assim, e canta bem, canta cover, tem a ver com o personagem, se revelou no teste uma ótima atriz, e fugia do clichê da rockeira underground, porque daí ficava uma coisa muito óbvia. Aí a gente montou esse repertório que era mais sofisticado, que tem uma música mais Hit, enfim, a gente montou um repertório que era verossímil e que ao mesmo tempo não era tão óbvio assim.*

E todos os direitos autorais foram tranquilos de conseguir?

MOREIRA: *Sim, tudo negociado, tudo pago, chato pra caramba. O Radiohead, a gente teve que mandar o filme pra eles verem se estava tudo bem, e foram 25 mil reais, não foi um*

absurdo, mas eles tiverem que dar o ok. E aí tinha um problema que era assim: "Vamos filmar quais músicas? Porque se a gente não tiver o ok, como é que faz?". Porque o processo de negociação dos direitos é longo e a gente ia filmar, se eles não aceitassem a gente ia ter que refazer as cenas. E não era só o Radiohead, todos os direitos foram complicados. Então, a gente no final acabou fazendo algumas opções de música pra, se desse errado, a gente ter uma cobertura.

E essa questão você já havia previsto no orçamento?

MOREIRA: *Já. Eu já sabia que a gente iria gastar dinheiro com isso. Mas, por exemplo, tem uma hora que aparece lá Noel Rosa, porque é direito liberado. Era pra ser uma outra coisa, mas fomos atrás dessa porque estava livre.*

E quanto que geralmente é destinado à música (em termos de porcentagem) dentro do custo total de um filme? Eu não diria neste caso, porque neste a gente incluiria mais coisas por causa dos direitos autorais, mas de uma forma geral.

MOREIRA: *Eu teria que falar com os produtores, eu não tenho esse valor, mas acho que deve ser uns cem, cento e cinquenta mil num filme de três milhões. Entre cem e duzentos. Se tiver que contratar uma orquestra, como é que faz? Mas acho que é uma média de 5%, porque se você pensar que um roteirista também ganha por aí, mais ou menos 5%, só um cara muito conhecido, mas 10% de roteiro ninguém ganha também. E como agora o músico faz toda a produção ele mesmo, se você pensar no trabalho do músico ele é um talento, ele é um talento como o roteirista, que nem o fotografo. Não tem tanto serviço de produção mais, porque ele mesmo faz a produção e te entrega tudo pronto. O Lívio é impecável nesse sentido, ele é muito bom, ele cuida de toda a produção musical, estúdio, a pianista, você fecha um pacote com ele e pronto.*

E esse é um sistema de produção que, em geral, você vê no Brasil?

MOREIRA: *É o que acontece. Eu trabalhei na O2 também e lá o cara tem o estúdio, era o Beto Villares que fazia, o Antonia ele quem fez. E, em geral, se fecha um pacote e eles subcontratam os músicos. O que complica é letra e direito autoral, isso fica à parte, com eles é a produção musical mesmo. Direito autoral é o produtor que negocia direto com as gravadoras. Mas geralmente tem um produtor do lado do músico, lá na O2 quando eu fiz a Antonia tinha muita coisa séria, tinha uma menina que fazia a produção musical junto com o Beto, mas ela era só subcontratada dele, o meu diálogo era direto com o Beto.*

Com relação ao diálogo com os compositores, aonde você vê a maior dificuldade, com o cineasta falar a linguagem musical ou o compositor entender a cinematográfica?

MOREIRA: *É essa linguagem, porque o cineasta não tem tanta referência musical, não sabe falar musicalmente e às vezes um problema de referência cultural, também. Já me aconteceu do cara não entender o que eu quero e chegar uma hora de fechar o tempo e ter que chamar outra pessoa porque não tinha diálogo. E ele tentava, não é que ele não fazia, ele fazia, mas dentro do conhecimento musical dele, e o filme exigia outra coisa e ele não conseguia entregar essa outra coisa, até que chegou uma hora que eu chamei outra pessoa e falei "É isso que eu quero, assim! Faz assim, pelo amor de Deus!". Aí troquei de compositor.*

Você acha que nesse caso era uma falta de ferramenta da linguagem musical sua, ou a falta de experiência dele na área de cinema?

MOREIRA: *Eu acho que é mais a referência musical, sabe? Porque tem uma coisa do pessoal que trabalha mais com pop que não entende trilha "no sentido Bernard Herrmann". A trilha funcional pra carregar a dramaturgia do filme. Bota um fundo musical, e assim não funciona, a trilha não é fundo musical, ela tem que colaborar na intensidade dramática da cena, e isso que pra mim às vezes dá problemas. Pode ser um ótimo músico, mas acho que é uma questão de referência mesmo. Eu gosto de trabalhar com o Lívio por causa disso, porque entende música clássica, sabe o que é uma ópera, como é que a música funciona na ópera, e isso que tem a ver com cinema. Isso tem mais a ver com cinema do que a MPB, Wagner tem mais a ver com fazer trilha de filme do que saber tocar uma Bossa Nova. Aí que vira musicar a cena, é a minha sensação, e isso que eu acho mais difícil, botar um fundo musical é um objeto de cena, não é uma trilha de verdade.*

Você pensa que com o crescimento e desenvolvimento do cinema nacional existe uma demanda pela música que evidencia uma necessidade maior de músicos especializados?

MOREIRA: *Eu acho que sim, eu acho que o mercado está se diferenciando, a gente precisa de ter trilha mais "trilha de cinema" mesmo, sabe? Quando a gente entra com os filmes no mercado global, você entra pra competir com os americanos, com os europeus, onde a trilha tem flexão/composição musical forte. E eu acho assim, tem uma coisa que a gente entrega que é a música brasileira, então por exemplo: Cidade de Deus é muito legal nisso, traz um valor de produção brasileira que faz aquela trilha ser única, mas dá uma vez, dá num Cidade de Deus ou se você fizer um filme sobre escravos na Bahia, mas assim, não dá pra fazer isso o tempo inteiro. E quando você entrar com uma música em um cinema de gênero, que é uma coisa que cada vez mais vai ter, e eu acho isso porque o mercado está pedindo, então você tem que ter essa trilha funcional que ajuda o filme a entrar no gênero, que não pode não estar dentro do gênero do filme, entende? Tem um jeito de trilha de filme policial, tem um jeito de trilha de terror, um jeito de trilha de comédia. Tem um lado de música de programa que o cara vai ter que fazer uma boa trilha dentro dessas normas do gênero.*

Você acha que essa falta de tradição do cinema nacional em ter uma trilha especializada é por termos um cinema mais autoral, um reflexo do que herdamos do cinema novo?

MOREIRA: *Com certeza. Pra você ver, o Glauber punha Villa-Lobos, é outra coisa, não tem essa relação com a música de ser uma narrativa motivada dramaticamente pela cena. E o cinema brasileiro, se ele quiser preencher o mercado, cada vez mais vai ter que ser um cinema de gênero. Os filmes de arte representam uma parcela muito pequena do mercado.*

Em relação ao Departamento de Audiovisual da ECA, você acha que os alunos estão sendo preparados para saber utilizar a música em seus filmes, sabendo como dialogar com um compositor?

MOREIRA: *Outro dia eu fiz uma cena do Barry Lyndon que é maravilhosa, não sei se você já viu esse filme. São dois atores jogando cartas, e é século XVIII, ninguém saia paquerando assim, era tudo no olhar. Eles ficam jogando, os dois se paqueram e tem uma hora que a atriz está olhando assim, ela respira, olha pra baixo e vira o rosto. E o Kubrick sincronizou, isso está em 'sincro' exato com a música, é um momento em que ela tem a ideia do que ela vai*

fazer em seguida, então é muito legal porque você ouve e vê o pensamento dela. Aí, eu passava pros alunos e falava: "Vamos dividir os bits, onde que estão os bits? Onde que estão os momentos dramáticos da cena?" Aí, eles iam, até o olhar eles chegavam, mas eles NÃO conseguiam ver e ouvir a música! Quando eu falei: "Gente, olha só como está em 'sincro' o olhar dela com a música! É o olhar e a música, a cena inteira." Aí faz aquele "Ammm" na classe, e 'cai a ficha': "Tem uma trilha e eu não estava ouvindo". É muito difícil acordar pra isso, sabe? Então, eles mal são preparados pra dirigir, é assim, é o que é possível, é tanta coisa que o cara tem que entender, é muita coisa e eu acho que eles subestimam muito o volume de trabalho que eles têm que ter. Duas coisas que eu sinto é: uma, que os nossos alunos subestimam o volume de trabalho; e outra, que eles colocam um excesso de ideias e de expectativas no filme, quando um filme é um filme, não é um "Tratado da Simbologia do Homem na Civilização". É só um filme, é um cara que está em frente a uma câmera. Eles colocam mil significados lá e isso eu acho que às vezes atrapalha. Então no curso, no fundo a gente consegue que eles entendam o quanto é difícil. Se eles chegam no quarto ano entendendo o quanto é difícil, eles se preparam e fazem um TCC melhor, razoável assim. Mas é muito conteúdo em quatro anos, eu acho que a gente não dá conta de chamar a atenção sobre tudo, preparar pra tudo.

O curso tem matérias como "Fotografia, por exemplo, ou até mesmo "Som". Você acha que seria interessante eles terem uma matéria sobre "Música"? (Algo sobre linguagem, repertório, análise de trilhas, etc, que os aproximassem desse assunto).

MOREIRA: *Acho que sim, mas eu diria: Animação, Música, Video-game, mais um professor de Dramaturgia, porque o que tem eu acho que é pouco. Entendeu? Se a gente começa a fazer a lista dos buracos, ela é muito grande. Então, como é que a gente prioriza isso? Vai ser música? Sim, mas 'pô', tem uma faculdade aqui do outro lado, por que a gente vai ter um curso de música dentro do cinema se tem uma faculdade de música ali? Não é o caso de fazer um intercâmbio, de criar uma relação mais forte, obrigar os alunos a fazerem uma matéria lá? Eu não sei se tem uma matéria mais de introdução que eles poderiam fazer lá. Eu acho que seria mais por aí, porque temos muitas carências de formação mesmo. Eu acho que é lá. Aqui, teria sim uma coisa que o Edu já faz, mais de sensibilização sonora. Poderia ter um curso optativo oferecido no fim, dado por um professor convidado, isso poderia fazer. A gente tem uma matéria no último semestre que eles podem escolher, mas geralmente é o roteiro e direção que pega, são as duas coisas. Quando eles entram aqui, mesmo na especialização, são catorze de direção e catorze de roteiro, então vinte e oito alunos, ou são roteiro ou direção. A gente forma roteiristas e diretores, na verdade; e alguns técnicos de vez em quando. Então, eles têm uma carência tão grande que o problema da música não aparece, é quase um, "nossa, é um flu flu", porque eles não conseguem nem por a cena de pé, entendeu? É um luxo, porque a cena e o desenvolvimento dramático não ficam sólidos.*

Você acha que a grade curricular do CTR, independente da música, é equivalente ao crescimento e necessidade do mercado nacional? A academia tem acompanhado isso?

MOREIRA: *Não, se ela acompanhasse a gente tinha que ter um setor de Animação forte, que hoje é uma coisa cada vez mais importante, que emprega um monte de gente. Tem produtores e produtores de animação e a gente não tem nenhum curso que dá uma "introdução ao grafismo eletrônico", por exemplo; não é nem Animação. Aí é um grande dilema do currículo, porque outra coisa era Videogame, como é que não vamos formar pré-interatividade? É um mercado que ainda não começou no Brasil mas lá fora é gigantesco e*

também tende a crescer. Mas eu acho que Animação seria a prioridade, a gente teria que ter uma área de Animação. Então se eu começo a te enumerar os problemas visuais e técnicos da mídia audiovisual, eles acabam se sobrepondo a uma coisa que no fundo parece que devia ser um pouco, talvez, algo como dentro das disciplinas atuais ter um espaço marcado, ou dentro das disciplinas de som, um espaço pra música. Não uma coisa específica, porque daí você vai contratar um professor pra dar aula de música? Seria mais fácil você ter um curso de trilha musical, mas não no audiovisual, porque assim, um músico que se forma em composição aqui (Departamento de Música da ECA), deveria ser capaz de fazer uma trilha, porque pra ele inclusive vai ser, de fato, um mercado de trabalho. Mas o problema é o conceito lá, a gente mudou aqui. Esse é um problema que eu também vejo na EAD e o no CAC, por exemplo, eles formam atores pro teatro, mas esses caras vão viver fazendo comercial, televisão e cinema. Não é nada contra a formação teatral, mas tem um específico do cinema que também deveria ser ensinado.

Na sua opinião, como que poderia acontecer essa mudança de pensamento aqui na ECA? Como integrar os cursos de música e audiovisual, por exemplo?

MOREIRA: *Eu acho que teria que 'sentar' os dois departamentos e discutirem, mas tem que ver se o pessoal está interessado nisso também. Se tem alguém lá que vai se dispor a fazer isso, que tem vontade de se dedicar a isso.*

Então podemos concluir que a grade curricular dos cursos de uma universidade pública, como a USP, por exemplo, é diretamente ligada ao interesse do corpo docente, e não às necessidades dos cursos/alunos?

MOREIRA: *Mas aí que tá, a gente mudou a nossa grade, antigamente era um curso de cinema e de televisão, a gente falou: "Isso aqui está totalmente anacrônico e velho, não dá". Juntamos e fizemos um curso do Audiovisual, que eu acho que é muito melhor, mas antenado com o mercado. Acho que tem uma demanda pela animação gigantesca e a gente não tem meios pra suprir, porque teria que contratar pelo menos mais quatro professores. Quer dizer, e tem uma relação direta: número de corpo docente e número de alunos inscritos. Não dá para você contratar e ter pouco aluno. E ao mesmo tempo, o que é que acontece? Aumentar o número de alunos é aumentar o volume de produção, então tem que ter uma equação que bata a capacidade de produção do departamento, o número de professores disponíveis, e o número de alunos; pra coisa andar. A gente ainda não acertou a capacidade de produção, na verdade a gente achou que podia fazer muito mais do que a gente de fato pode. Então, a gente está produzindo menos pra produzir melhor, e com um acompanhamento pedagógico mais cerrado, entendeu? Agora a gente vai fazer a primeira reforma curricular atual. Turma de primeiro ano está neste currículo, eles têm um princípio de 'o que você faz num semestre, você acaba no mesmo semestre'. Não que depois você não possa usar em uma outra disciplina, mas você tem que executar naquele semestre, você tem que ter um 'feedback', um retorno pedagógico naquele semestre. Porque se não, fica aquelas coisas que nunca acabam e perdidas, sem saber quem é responsável pelo o que. Ou tem um professor que está acompanhando e você tem que prestar contas a ele, ou então fica tudo bagunçado. Não é o seu filme, entende? É a atividade pedagógica que você desenvolve aqui. Então, o tempo todo a gente está se adequando; aí depende do corpo docente, o que que ele acha importante. Eles (CMU) podem achar que é mais importante formar músicos para as orquestras, e composição é só uma coisa para alguns poucos alunos que vão ser músicos clássicos. Não*

sei, não tenho a menor ideia do que são as prioridades deles. Mas o corpo docente senta e prioriza o que o departamento vai ser.

Então essa questão da trilha musical você pensa que é um problema para o Departamento de Música resolver, e não esse departamento (Audiovisual)?

MOREIRA: *Eu acho difícil esse departamento, mas acho que você devia conversar isso com o Edu Vicente e o Edu Mendes, com o João Godoy; que são os que cuidam do som, do áudio do Audiovisual. Em geral, eu acho que se eles tivessem um pouquinho de música em todas as matérias, já ajudaria bastante. Mas é o que eu te digo, a sensação que eu tenho é que 'o nosso buraco é mais em baixo', que a gente não consegue nem que a cena fique de pé, que a decupagem seja boa, que é muito complicado conseguir um resultado básico imagético. Então, me dá um pouco essa sensação de que a música é quase que a 'cerejinha do bolo', sabe? O nosso desafio ainda está em fazer o bolo ali, não está cozinhando tão bem, o bolo está ficando meio molenga.*

E para suas produções, a música já vem desde o planejamento inicial?

MOREIRA: *Vem, eu já começo a pensar que tipo de música é desde o começo, desde o roteiro eu já vou pensando nas minhas referências musicais, faço uma seleção de músicas bem heterogêneas que vai de rock à música clássica; vou juntando um tipo de trilha na minha cabeça.*

E o orçamento vai implicar nesse planejamento?

MOREIRA: *Vai implicar, aí a gente vai discutir qual vai ser o tamanho desse filme, qual vai ser o tamanho da música, qual que é a importância que ela vai ter, quem que vai compor, como que vai se executar; tudo isso quando você está desenhando o projeto.*

A questão da arrecadação do ECAD influencia na negociação de valores com o compositor?

MOREIRA: *Não influencia, e essa taxa é um absurdo, uma coisa inaceitável, não tem como você tirar 2% da renda na boca do caixa, gente. Então, eu, como produtor, não tiro 2% da renda. Nos Estados Unidos essa conta entra depois que você amortiza os custos de distribuição. De fato, pelo menos os custos de distribuição. O que que o cinema tem a ver com o negócio da composição musical que ele está exibindo? Ele é um cinema, o negócio dele é projetar filme, não tem nada a ver com "como eu fiz, como eu não fiz, quem que pagou, quem que não pagou"; não deveria incidir direito autoral no fim nesse percentual, que fosse meio por cento, vai lá. Eu como produtor fico irritadíssimo. De qualquer forma, você não pensa em diminuir o valor pago para o músico por isso. Porque ninguém vê esse dinheiro do ECAD, de filme, de compositor de trilha, acho que eles não vêm. O dinheiro do ECAD chega pros "nomões" aí da música, né? Nem se pensa nisso, é o cachê do cara, quanto que vale o seu trabalho.*

Nos teus trabalhos há algum momento em que o compositor e o sound-designer entram em contato, ou você trabalha com eles de forma independente?

MOREIRA: *Eu acho que a edição de som e a composição musical tem que andar junto, é um pacote inteiro da trilha sonora. Bate uma porta, vem uma corda, você cria um ambiente sonoro no filme. Geralmente, eu trabalho na mixagem com os dois juntos, a gente vai dosando, o Lívio ouve os ruídos, mas agora sinceramente eu não me lembro. O que eu faço é que ouço todas as trilhas de ruídos com o Edu, ouço também tudo que vai entrar na música e já vou um pouco juntando. Eu acho que os dois tem uma conversa, mas não tenho certeza absoluta, não sei como isso acontece. Acho interessante você perguntar isso pro Edu, porque eles são amigos, já trabalharam um monte de vezes juntos também em outros filmes que não meus.*

Você já enfrentou algum problema de ego com compositores?

MOREIRA: *Com o Lívio eu nunca tive, eu já derrubei trilha dele na mixagem. E é assim: passa com a trilha, passa sem a trilha, e ficou melhor sem, vamos lá né? Estamos jogando junto, faz parte.*

APÊNDICE 4

Entrevista com Prof. Dr. Fernando Iazzetta - USP, 20/06/2012

Com o crescimento do mercado cinematográfico no Brasil, e esse crescimento evidenciando uma demanda necessária de compositores com habilidades específicas para compor trilha musical, qual a possibilidade de um Departamento de Música como o da ECA-USP, por exemplo, absorver essa necessidade implementando uma disciplina referente ao assunto em sua grade curricular?

IAZZETTA: *Tem duas respostas, uma mais simples e uma mais complicada. A mais simples seria simplesmente criar uma disciplina. O problema dessa interface, qual que é? É difícil pegar um cara que faz cinema e dar um curso de trilha pra ele, porque o cara que faz trilha bem, ele é músico, ou, pelo menos tem alguma habilidade musical, que não necessariamente um cara de cinema tem. Não sei se essa é a trajetória correta, vamos dizer assim, a mais fácil de ser implementada. Você pode dar noções de como funciona e como fazer essa ponte, como conversar com um músico. Mas ensinar um sujeito que está aprendendo a fazer cinema, ensinar esse sujeito a fazer trilha não é uma coisa óbvia. O oposto, também, é mais fácil mas demanda uma certa energia. Não haveria problema nenhum em se resolver isso, porque eu acho que a gente tem competência tanto aqui na música, quanto no cinema, pra fazer isso; seria criar uma disciplina.*

Mas isso vai de acordo com o interesse do corpo docente? É necessário que tenha alguém que tenha interesse pela área?

IAZZETTA: *Não tem uma resposta para estas coisas, assim: "Ah, depende do corpo docente". Depende dos cursos identificarem que existe essa deficiência, essa falta, essa lacuna na grade curricular, ver se tem as pessoas competentes para fazer isso, e eu acho que até tem; e criar a disciplina. Criar disciplina implica em custos, porque você está onerando um professor que eventualmente não tem mais carga horária disponível. Então, você tem que contratar um professor, ou convencer um professor a dar mais aula do que ele já está dando. Você tem que fazer dois departamentos conversarem, você tem que achar espaço na grade horária dos dois departamentos para que essas coisas aconteçam. Mas, enfim, existe alguma dificuldade aí pra se resolver, pra se superar, mas não é nada impossível. Acho que seria totalmente pertinente, inclusive a gente já falou informalmente com o Eduardo Vicente e o Eduardo Mendes, em ocasiões diferentes, de fazer uma disciplina em conjunto pra Música, que fosse pra graduação, mas que fosse aberta pra Música e pra área de Audiovisual. Já foi comentado, essa deficiência já foi detectada, mas enfim, precisa de um esforço de algum dos lados mais concreto e falar: "Vamos montar isso". Por exemplo, eu não trabalho nessa área de cinema, eu trabalho em uma área de audiovisual que é mais experimental. Então, dificilmente esse esforço partiria de mim, se partir de lá e vier, eu posso colaborar com alguma coisa, mas não está na minha lista de prioridades.*

Mas para que um vaga seja aberta para se ter um professor específico deste tema, por exemplo, teria que partir de quem?

IAZZETTA: *Por exemplo, não partiria de mim, pois eu acho que não faz parte das maiores preocupações do departamento de música. Então, eu acho que o lugar mais possível seria o Departamento de Audiovisual.*

Teoricamente, o problema está na falta de linguagem básica pros dois lados. Como você vê isso?

IAZZETTA: *É, uma das dificuldades está aí, justamente. Eu não sei o quanto é efetivo você dar noções básicas, um semestre de noções básicas de música pra um cara do audiovisual, se ele não tem a aptidão e a competência pra fazer isso, é uma disciplina optativa que o cara pode fazer e tal, pode ajudar. Mas não é esse tipo de disciplina que resolveria, que daria formação pra um cara poder fazer. Acho que tem que ser realmente um cara que tenha formação musical e que esse cara passe a ter uma formação básica de cena, de cinema, de montagem, desse tipo de coisa; daí sim. O que talvez seja interessante, e eu acho que eles têm disciplinas lá, como eu posso dizer? Não é de compor trilha, mas de saber usar a trilha sonora.*

Não, eles não têm uma disciplina específica pra trilha, tem algumas disciplinas que falam sobre o tema, mas não uma específica.

IAZZETTA: *Então, de fato, é uma deficiência, teria que ter uma aula de trilha, mas não no sentido tanto da composição da trilha. Mas, como usar a trilha, como entender as linguagens, fazer análise, narrativa, como casa a narrativa imagética com a sonora.*

Mas, por exemplo, pensando no Departamento de Música, mais especificamente no núcleo de Composição e na profissão "compositor". Atualmente, como você vê um compositor vivendo somente de sua composição, sem depender de outras atividades como ser professor, por exemplo? Você não acha que as áreas de cinema, teatro, publicidade e tecnologia, em geral, seriam o caminho ideal para atuação dos compositores, sendo que isto teria que ser aplicado nos cursos de composição?

IAZZETTA: *O curso de composição está um pouco acéfalo, eu diria, atualmente. E ele está perdendo a identidade. Eu não acho que um curso de composição necessariamente tenha que abordar isso, acho que ele pode abordar isso. Os cursos naturalmente adquirem uma cara, e essa cara não da pra você impor de cima pra baixo, ela depende da conjuntura, da história que está por trás do curso.*

Uma questão de conceito?

IAZZETTA: *É, esse curso veio de Gilberto Mendes, Villy Correia, Aylton Escobar, quer dizer, ele tem uma cara de composição, no sentido mais erudito, mais da música de concerto. É difícil você instituir outra coisa de uma hora pra outra. Então, a questão do curso de composição, ele está perdendo essa cara, também. Ele não tem nem essa cara, nem outra. Então, o curso de composição precisa ser repensado, e uma das possibilidades seria propor um curso que é mais voltado pra mercado, mais do que pra música de concerto.*

Mas você não acha que uma coisa faz parte da outra? Que além do cinema ter se apropriado de muita música do século XIX, os grande compositores do início do cinema

sonoro eram caras que estavam extremamente habituados a escrever música erudita, como Max Steiner, e anos depois Bernard Herrmann, por exemplo?

IAZZETTA: *Não, Bernard Herrmann é um cara que pensou música pra cinema, ele é um grande nome de música pra cinema. Como compositor ele é um bom instrumentador, um bom orquestrador.*

Você não acha que se ele, por exemplo, não tivesse atuado como compositor no cinema, ele não teria a capacidade de ter sido um grande nome da música erudita desse período?

IAZZETTA: *Não, compor é achar problemas composicionais. Compor assim, a tradição clássica, não estou nem divulgando a favor disso, estou dizendo que a tradição clássica do compositor de música de concerto é achar problemas composicionais dentro desse âmbito. Compor é Varèse, Boulez, Stockhausen, sei lá, Messiaen, esses caras assim.*

Mas e Wagner, e a questão da arte total?

IAZZETTA: *Ele não fez esse tipo de música. A indústria cinematográfica é uma indústria que está muito voltada para a ideia de entretenimento. Essa composição que eu falei, não está voltada pra entretenimento, existe uma separação entre uma coisa e outra.*

Mas ópera não era considerada, também, um entretenimento? Não podemos apontar o cinema no mesmo contexto da ópera?

IAZZETTA: *Século XVIII, XIX? Não, de jeito nenhum. A ópera wagneriana está assim num limite. A gente está falando de cinema, que é uma arte de massa, falando do século XX, XXI. Já o cara está vindo de uma tradição romântica, de música de concerto, sofisticada pra elite, são coisas completamente diferentes. Você pode usar hoje uma música do Wagner e por lá como trilha sonora. Eu acho que não faz sentido nenhum. Existe um cinema experimental que você poderia pensar dessa maneira, existe um cinema "A/arte", mas o cinema entretenimento, cinema comercial, ele não pensa música desse jeito. Você tem um compositor que faz trilha, ele não está pensando em problemas musicais, claro, musicais nesse sentido da música de concerto do século XX, ou do século XXI. Não existe essa conexão. Te desafio a dizer nomes de compositores atuais que fazem isso. Você pega todos os filmes que ganharam o Oscar, "categoria trilha sonora", vê se um desses caras é compositor de música de concerto, nenhum.*

Philip Glass, Steve Reich?

IAZZETTA: *Philip Glass é um exemplo que tá ali na fronteira, ele é um cara que está entre os dois polos, vamos dizer assim. Mas ele é mais uma exceção que confirma a regra do que outra coisa.*

Então se falarmos do trabalho do John Willians como compositor…

IAZZETTA: *John Willians como compositor é terceiro escalão. Ele faz música comercial ligeira de entretenimento, da mais rasa possível, musicalmente falando. Que é bem feita, é bonita, serve para a música de cinema.*

Ok, se falarmos do John Willians, que teve uma carreira toda voltada pro cinema industrial Norte-Americano, poderíamos não pensá-lo como um cara que poderia ter, também, atuado com a mesma eficiência na música de concerto. Mas, se pensarmos no Max Steiner e Bernad Herrmann, por exemplo, eles eram caras que tinham um alto grau de conhecimento e técnica musical, diretamente ligados à música erudita.

IAZZETTA: *Mas é isso que estou te dizendo. Tecnicamente, que seja um cara ou outro cara, eles têm que saber a mesma coisa, tecnicamente. Mas o que eles fazem quanto criação é diferente. E essa diferença que é o que dá o perfil do curso. Tecnicamente, as matérias, vamos dizer, as disciplinas que esses dois caras vão ter que fazer em uma faculdade hipotética são as mesmas: percepção, harmonia, contraponto, etc. Pensar composição para cinema entretenimento e pensar composição para música de concerto são duas formações e vocações diferentes. Bernard Herrmann, se você pegar um livro de música do século XX, os caras mais importantes, Bernard Herrmann não está lá. Não está lá, por quê? Por que ele não fez isso. Nunca pensou sobre isso. Você ter técnica, saber qual é a extensão de uma flauta piccolo e como é que você escreve pra contrabaixo, é diferente de você fazer composição. Formação boa tem que ter pra todo mundo, seja pro cara que vai tocar chorinho a noite. Mas isso é formação técnica. Estou falando de arte, de criatividade, é outra coisa.*

Mas por que que criar para cinema não se enquadraria em um perfil de arte? Isso porque a música estaria submissa a outra coisa?

IAZZETTA: *Você pode chamar de arte ou do que você quiser. O que estou dizendo é são perspectivas diferentes. Você não vai ter um curso, seria uma exceção você ter um curso em qualquer lugar do mundo em que o cara entra lá em um curso de composição e ele ou sai fazendo trilha ou sai fazendo música erudita. Porque qualquer curso tem um perfil. Bom, ou aqui, o cara sai e não sai nenhuma coisa. Daí é mais fácil, porque cada curso tem um perfil. Não estou falando da parte técnica, estou falando: Qual é a produção que você espera do aluno que está lá? Vão ter cursos que são voltados para a música de concerto, a gente quase não tem esses cursos no Brasil. Na Unicamp, quem dá aula lá? Silvio Ferraz, Denise Garcia, e José Augusto Mannis. Nenhum deles nunca compôs musica pra cinema.*

Tem o Ney Carrasco.

IAZZETTA: *Ele não dá aula de composição, ele dá aula de trilha pra Música Popular. O cara que faz Composição na Unicamp, ele vai escrever quarteto de cordas, ele vai escrever pra orquestra, ele vai escrever música contemporânea.*

É que eu, sinceramente, não consigo enxergar a diferença. Se a gente pensar, por exemplo, Bach. Ele fazia música sem pensar neste conceito do que é arte, a música era funcional.

IAZZETTA: *Bach morreu, cara. A gente está falando do século XXI, não dá para comparar.*

Então, mas se estamos falando do século XXI, como esses caras vão sobreviver sendo compositor?

IAZZETTA: *Eu não estou dizendo que uma coisa é melhor que a outra, que a gente deve fazer uma coisa e não deve fazer a outra. Seria ótimo ter as duas, ou até outras. Eu estou dizendo que um curso dificilmente vai ser as duas coisas ao mesmo tempo. Um curso ele precisa escolher, é difícil num curso do tamanho do nosso, por exemplo, oferecer as duas coisas. Seria muito difícil, porque a gente não tem tamanho, a gente não tem fôlego pra isso. A formação básica é a mesma, mas depois você precisa puxar pra um lado ou pro outro. Para puxar pra um lado ou pro outro, precisa ter massa crítica, precisa ter recursos humanos. Ou seja, precisa ter dois ou três professores de composição. Esses caras vão ter um perfil, é difícil ter um cara híbrido que vai dar as duas coisas bem. Então, você vai ter um curso que vai ter três compositores de música de concerto, eles vão formar um cara pra fazer música de concerto. Se tem perspectiva de mercado ou não, é outro problema, e a gente pode discutir isso. Mas esses caras não vão saber ensinar a fazer trilha pra cinema, eles nunca fizeram. Pra viver só de composição, a probabilidade no Brasil é muito pouca. Fora do Brasil existe um circulo que vive em função um pouco de encomendas, concursos, e prêmios, que garante. Eu conheço alguns compositores jovens que vivem disso, que vivem, acho que bem. Aqui é mais difícil, o cara geralmente vai fazer outra coisa, ou vai ser professor universitário pra manter esse lado, ou vai estar dentro de uma instituição, fazendo trabalho institucional, ou, eventualmente, se ele tiver capacidade, ele vai fazer trilha pra cinema ou pra outra coisa.*

Só um detalhe, em 2009 eu fiz uma proposta de curso novo chamado "Bacharelado em Música com Habilitação em Sonologia". Esse curso está aprovado dentro da USP. Este curso, seria um curso não pra fazer compositores de trilha, mas para formar pessoas que trabalham com linguagens sonoras de uma maneira um pouco mais aberta. Então, tem lá uma parte do curso que é pra uma formação musical um pouco mais enxuta do que é a formação para os outros bacharelados, mas tem aulas de teoria, tem aula de piano complementar, tem aula de história. Uma parte mais técnica, que daí é bem mais consistente do que tem nos bacharelados agora; então, tem desde prática de estúdio, mixagem, gravação, masterização, até computação musical, ou seja, habilidades pra você programar coisas básicas de processamento de áudio. E um terceiro núcleo que é de criação. Esse terceiro núcleo envolve desde música eletroacústica, mas não é para formar um compositor de música eletroacústica, até coisas mais experimentais, como fazer instalações sonoras, fazer música para performance, e também, trilha sonora, tanto para cinema, pra coisas audiovisuais, quanto pra teatro, ou coisas cênicas. Esse curso está aprovado, ele depende agora da reitoria contratar cinco ou seis professores. Seis professores, pra ser mais exato, para que a gente possa começar o curso. Dentro desse curso existe inclusive uma disciplina chamada "Trilha Sonora". Então, é um cara que tem uma formação musical, não é uma formação tão pesada como é a de um cara que vem estudar violino aqui. Ele vai saber tocar um pouco de piano, ou um outro instrumento, vai saber música, vai saber compor, mas ele vai ter mais habilidades em usar recursos musicais, fazer trilhas, montar coisas, usar tecnologia, gravar. Mais com essa parte de mexer com o som. Demorou quase um ano pra passar todas as etapas, até chegar lá na última etapa da reitoria e ser aprovado. Foi aprovado acho que no final de 2010, uns dois anos atrás, mas como eu estava fazendo outros projetos, e a gente tá nesse "embaço" da reforma da nova ECA, ele ficou meio dormindo. Agora, mês passado, a gente está reativando o processo, pedindo novamente as vagas pra reitoria e deve abrir concurso pra cada professor. Vai depender da boa vontade, de outros recursos da universidade. Pode demorar um ano, dois.

O que mais me preocupa com a crescente da tecnologia, e o seu fácil acesso, é que cada vez mais pessoas que não tem habilidades musicais estão se inserindo no cenário, ao

invés dos músicos que estudaram e deveriam estar fazendo isso. E são eles quem mais ganham dinheiro hoje com música, os "não músicos". Como lutar contra isso, se os músicos não querem lutar por isso? Não está se abrindo um caminho para a extinção da categoria "músico estudado"?

IAZZETTA: *Eu concordo totalmente com você. Mas, mais uma vez, de repente a gente pode pensar que por um lado, a universidade, a USP, ou sei lá qual departamento de música, não tem a agilidade ou a habilidade pra ir atrás dessas demandas de mercado. Por quê? Não vamos falar especificamente da USP, mas vamos supor, você montou um curso de Composição há quinze anos atrás, daí há quinze anos atrás não existia tanto essa demanda, ou quem montou o curso não viu essa demanda e contratou três excelentes professores jovens, que trabalham música de concerto, e, cuja visão de composição é só fazer "música complexa de concerto mais difícil possível". Esses caras vão ficar nesse departamento até se aposentarem, e possivelmente, esses caras não terão a iniciativa de procurar outra coisa, porque não é o que eles sabem fazer, eles não foram contratados pra fazer outra coisa. Aquele curso vai adquirir aquela cara, aquele perfil, e é difícil você mudar aquele perfil. Esse é um lado da moeda. O outro, é você ter uma inciativa. Por exemplo, esse curso de Sonologia, inclusive no curso, duas das disciplinas estão previstas na grade para serem dadas por professores do Audiovisual. É um curso pensado para, também, fazer essa ponte. Mas não é um curso para trilha de cinema, é um curso que vai falar também sobre isso; vai habilitar, também, pessoas a fazer isso.*

Para fechar, eu tenho ouvido muito as pessoas falarem o termo "música eletroacústica" no meio Audiovisual. Mas não sei se, em geral, o termo se refere exatamente à música eletroacústica que você ensina, por exemplo. Ou, se esse termo já está se propagando a uma independência mais popular, referente à música feita com ruídos, efeitos, etc. Gostaria que você comentasse sobre isso, pois já ouvi muitos "não-músicos" falarem que fazem música eletroacústica.

IAZZETTA: *Se ele faz música eletroacústica tem que ser músico. A música eletroacústica virou quase um gênero, e um gênero talvez hermético pra quem trabalha com produção audiovisual talvez, ou qualquer coisa mais de mercado. E justamente por causa da tecnologia, essas pessoas que trabalham com isso acabam batendo nessas referências da música eletroacústica tradicional. E daí, não sei se é esse o caso, muitas vezes acontece, o cara escutou Pierre Schaeffer, escutou sei lá quem, já sabe mais ou menos o que é música eletroacústica, pega dois ou três sons e grava lá, e acha que está fazendo a mesma coisa, e usa o mesmo termo. Os termos são vivos, o cara que fez música eletroacústica clássica nos anos 60, 70, ele não é dono do termo, se outra tribo começa a se apropriar dele, ele perde o termo. Mas o termo "original" está associado a uma tradição de música erudita de concerto, vamos dizer assim. É aquilo que eu te falei entre o cara que vai compor música pra cinema e o cara que vai compor música de concerto, a ferramenta é a mesma, o cara saber fazer orquestração, instrumentação, saber escrever música, saber harmonia, contraponto, sei lá o que. Isso é só ferramenta, isso não é a música. Se você for em um estúdio de música eletroacústica tradicional e em um estúdio de sound-design, a marca dos equipamentos que os caras estão usando é a mesma, o modelo é o mesmo, é a ferramenta. Mas o que sai de lá, o pensamento musical que está lá dentro, ou a intenção artística que está lá é diferente. Então, acaba acontecendo alguma confusão, tem gente que fica "putíssimo" com isso: "Ah não, música eletroacústica é o que eu faço, não o que você faz". Eu acho que o termo tá aí, quem se apropriar dele e for mais criativo, usar melhor, fazer mais, mostrar mais, vai ter o seu*

trabalho associado a esse termo. Acontece, dos anos 90 pra cá, mas mais dos 2000 pra cá, que existe uma coisa aí no meio que não tem outro nome, que nem é mais música eletroacústica no sentido tradicional, também não é uma música eletrônica popular, mas tá no meio aí. Algumas pessoas chamam de música eletrônica experimental, na falta de um termo melhor, que abarque todas essas coisas. Mas são manifestações menos acadêmicas, menos institucionais, mas que você teria na música milhares assim. Mas justamente, porque é uma coisa menos institucional, você não tem grandes nomes, você não tem lá um Pierre Boulez. E agora, com essa facilidade de você ter coisas na Internet, etc., você tem uma produção vastíssima, é difícil até você acompanhar o que eles fazem. Mas muita gente que não tem uma formação musical muito consolidada, muita gente usando "low-tech", ao invés de usar grandes estúdios. O cara tem uma 'plaquinha' de som no computador e fica lá programando, hackeando, baixando som na Internet, misturando, etc. Tem gente que trabalha com "low-tech", por exemplo, tem o pessoal que faz "circuit banding", que é pegar aparelhos eletrônicos que fazem som e "curto-circuita" esses aparelhos produzindo som, eles tocam esses aparelhos. Tem uma legião de pessoas que não está nem de um lado, nem do outro. E é uma coisa que não tem muito nome, de vez em quando aparece um nome, dura dois, três anos e depois vem outro. Mas acho que a diferença da pessoa que está ouvindo música eletroacústica, ela está entendendo o que está sendo feito, porque ela mesma, se quiser, pode com ferramentas semelhantes fazer algo parecido, ela consegue entender aquilo. Mas se você pegar uma música serial dos anos 50, se você é músico já é difícil entender, se você não é então…Então, muito desses caras dizem que estão fazendo música eletroacústica porque ela é uma música mais light, vamos dizer assim. Mas as coisas estão mudando muito rápidas. Se pegar aqui no departamento, que é teoricamente um departamento mais tradicional nesse sentido, a música eletroacústica que eu dava a três, quatro anos atrás, é diferente da música eletroacústica que eu dou hoje, porque os alunos chegam já com um pouco dessa referência. Cinco anos atrás tinha cara que não tinha nem e-mail, não sabia nem ligar um computador. E hoje os caras já falam: "Ah professor, em casa eu já faço aqui, já monto, já baixo da Internet. Então isso está mudando muito rápido, e eu não sei se daqui a dez anos eu posso dar a aula de música eletroacústica como eu dou hoje. Tem que dar História da música eletroacústica, e a aula de música eletroacústica vai ter que ser outra coisa, as ferramentas são outras, a agilidade é outra.

APÊNDICE 5

***Entrevista com Samuel Ferrari* – São Paulo, 13/06/2013**

Como começou o seu interesse por trilha musical?

FERRARI: *Foi quando eu tinha uns 15, 16 anos mais ou menos. Eu tinha aula de música com um professor e um dia ele comentou comigo sobre uma trilha do Jonh Willians, que era Star Wars, episodio 1 – Ameaça Fantasma; e ele me contou sobre os temas, sobre o que era os leitmotifs e tudo mais, e eu fiquei encantado com isso. E no final ele me deu um exemplo, que é o tema do Anakin, e no acorde final tinha uma "sementinha" do mal, tinha o tema do Darth Vader, e quando descobri isso vendo o filme, eu "pirei". Alí que eu decidi fazer isso. Aí depois, prestei a faculdade de música e entrei na UNICAMP, no curso de Composição. O curso de lá é voltado pra música comtemporânea, mas eu já tinha bem claro o que eu queria. Botei isso como foco e segui. Tanto que no primeiro ano de faculdade eu já fiquei sabendo que tinha o Ney lá, que é um professor especializado em trilha, e colei nele, fiz vários trabalhos, já demonstrei um interesse em iniciação científica, e quando passei pro segundo ano eu já podia concorrer às bolsas pra fazer a iniciação, e então comecei e fiz umas 4 iniciações com ele; e tenho contato com o Ney até hoje. Mas entrei na UNICAMP porque meu professor tinha acabado de se formar lá, além de ser a principal universidade que era mais perto da região da minha casa.*

Você acha que uma disciplina de trilhas como essa que você cursou é relevante dentro de um curso de composição ou numa faculdade de música?

FERRARI: *Completamente, acho que tem uma importancia gigante. Porque, em uma aula dessas, pode acontecer o que aconteceu comigo na minha adolescencia. O cara pode dar um exemplo, ou mostrar alguma coisa musical de um filme e alguém se encantar e seguir. E como músico também é bom entender trilha. Além de arte, é mercado também. Talvez no Brasil ainda não seja tão reconhecido, não faça parte do mercado do músico, como nos Estados Unidos, por exemplo. O cara tem que saber o que é, o que está acontecendo e como faz, porque quando ele sair da faculdade algum compositor pode chamar ele pra gravar uma trilha, por exemplo. Então é importantíssimo saber sobre isso.*

Além de você, mais alguém da sua turma na UNICAMP seguiu o caminho das trilhas?

FERRARI: *Os dois amigos que seguiram esse caminho são os caras que hoje em dia são os meus sócios, e que nós morávamos juntos na mesma república, estudávamos juntos. Que eu me lembre, da mesma época, da mesma turma, que hoje estão trabalhando com isso, são eles.*

Fale um pouco sobre os seus trabalhos como compositor de trilha.

FERRARI: *Na faculdade eu já pegava alguns curtas da galera de Midialogia. Eu morava em Campinas, mas já pegava uns trabalhos de São Paulo. Mas acho que o primeiro trabalho mesmo de trilha fora da faculdade foi com o Antonio. Mas eu não me formei, cheguei até o*

quarto ano, e eu tinha vontade de mudar pra São Paulo pra estudar, pra trabalhar, e mudei tentando ver o que acontecia, voltando pra fazer matérias uma vez por semana, e consegui fazer isso por um tempo, durou um semestre. Só que depois que comecei a trabalhar no estúdio do Antonio, isso ficou totalmente inviável. Eu estava com duas coisas na minha mão: ou eu estudava mais seis meses, um ano e me formava, ou seguia a carreira do lado do Antonio, e acabei largando a faculdade. Na verdade, tentei ir fazendo as matérias ao longo dos anos, mas não consegui, já até chegou a minha carta de júbilo, mas eu optei e segui firme no trabalho com o Antonio. Mas pretendo me formar ainda, fazer um pedido de reconsideração de matrícula e acabar o que falta.

Você acha que os recursos técnicos que você aprendeu na universidade foram relevantes?

FERRARI: *Totalmente relevantes. O Antonio, mais do que ninguém, me mostrou que o estudo universitário e todo esse tipo de coisa não é necessidade. Ele não se formou em nada, é totalmente autodidata em tudo, e o cara é um gênio, ele é muito bom, muito bom mesmo. Só que pra mim, fez diferença na hora de estar do lado dele e já conhecer algumas coisas. Por exemplo: na primeira gravação que teve de cordas, eu já sabia tudo que iria acontecer alí. Encontrar algumas coisas no dia a dia de trabalho que eu já tinha passado na faculdade, como dirigir uma gravação com músicos, por exemplo. E eu já tinha estudado. Na gravação de um músico, por exemplo. Eu já tinha feito estas aulas de instrumentação e orquestração, então "entre aspas" eu já sabia escrever pra ele, já sabia o que dava e o que não dava pra fazer. Aquele período que você ficaria na "tentativa e erro" diminue um pouco, sabe? Você pula algumas etapas. Não resolve. Absolutamente não resolve, mas você pula algumas dificuldades.*

Mas você acha que a formação acadêmica contribuiria de alguma forma para um melhor resultado, no caso de compositores consagrados que não possuem essa formação, como o Danny Elfman, por exemplo?

FERRARI: *Acho que sim. Estudo sempre contribui. Legal você falar do Danny Elfman. Eu estava pesquisando isso esses dias, porque eu sou super curioso pra saber a respeito do que realmente aconteceu. Eu já ouvi muita lenda que ele assoviava a melodia e o time de orquestradores dele fazia o filme, essas coisas absurdas assim. Mas eu duvido muito que isso aconteça. Eu acredito que quando ele começou a fazer, ele já tinha uma bagagem mínima. A história que mais parece realidade, vamos dizer assim, foi que depois dos dois primeiros filmes dele, que foi "As grandes aventuras de Pee Wee" e "Beetlejuice", parece que ele resolveu estudar, e daí o próximo foi o Batman, se eu não me engano. E eu acredito nisso assim, o cara sentou na cadeira e falou: "vamos estudar isso direito!".*

Hoje funciona pelo computador, tudo passa pelo computador. O processo de composição é por ele, o controlador é midi. Eu já vi videos atuais dele fazendo e mostrando. Acho que era um vídeo promocional do "Viena". Eles lançaram uma série com vários compositores. A maioria, se eu não me engano, estava no seu próprio estúdio comentando. Acho que só o Alexandre Desplat que não está, que está em uma sala ou em um hall qualquer, comentando sobre ele, produção e tudo mais. E o legal é que o Danny Elfman está na sala dele, no estúdio dele com o controlador. Aí ele vai mostrando exemplos falando: "Ah, quando eu fiz 'Alice no país das maravilhas", eu tinha feito vários temas, nunca dava certo, fiz inúmeras versões pro Tim Burtom, mas nada dava certo, até que uma coisa interessou ele. E ele fala é isso aqui, aí

toca. Aí, é legal que dá pra ver como é que ele mostrou pro diretor, o estágio de verosimilhança. Porque também rolam aquelas lendas, que os caras fazem mockups incríveis, que parecem trilhas orquestrais, e não é sempre assim, não é verdade. É uma qualidade boa pro cara entender como vai ficar. Aí ele mostra e você saca que foi assim, neste estágio da peça, que ele mostrou pro cara, que tava soando deste jeito. Tem uns midis pulando, sabe umas coisas assim? Não é tão incrível, é muito bom, mas não é perfeito. É legal você sacar essas coisas. E o processo dele é esse, no computador, no teclado. Ele escreve tudo, todos os instrumentos mesmo, e depois deve passar pra um orquestrador, um cara mais experiente que passa isso pro papel, que melhora. Essas coisas, com certeza, acontecem.

Como se estabelece a estrutura de produção norte-americana. Você tem conhecimento disso? (os papeis – music editor, music supervisor, compositor, etc).

FERRARI: *Não sei, porque cada cara é um caso, não tem como você generalizar. Cada um tem um "knowhow" diferente, e ele vai precisar de pessoas que tem "knowhow" complementares de acordo com suas necessidades. Não dá pra quantificar isso exatamente. Um cara, por exemplo, que já tenha um background de ser um super pianista, que já trabalhou sequenciando muito tempo, ele vai ter uma estrutura diferente. O James N. Howard, por exemplo, o cara é pianista, já foi músico de estúdio, músico de tour, já tocou com o Elton John, o cara tem uma puta experiência. Então, muitas coisas eu acredito que ele faça ele mesmo. Já saiam prontas pro orquestrador, que é só chegar lá, passar pro papel e gravar. Eu acho que o processo dele é diferente do Danny Elfman, por exemplo, que algumas coisas talvez não sejam tão perfeitas. Isso por causa do knowhow, do background, de onde o cara veio mesmo, sabe?*

E qual é a estrutura de trabalho do Antonio Pinto?

FERRARI: *Eu vou falar pelos filmes que eu fiz com ele. A grande maioria dos trabalhos, a estrutura principal era ele (o compositor), e eu (o assistente). Os dois faziam tudo, desde gravar, mixar. Pra mixar, as mixagens "finas", era contratado um engenheiro de som, que trabalhava junto no dia a dia, ou chegava no trabalho final antes de mandar pro cinema, uma mixagem 5.1. Mas a nossa estrutura principal era essa, o compositor e o assistente. Vinham músicos e tudo mais, mas o que estava no dia a dia era o assistente, e de repente um engenheiro de som, se fosse o caso. No primeiro filme grande que eu fiz, que foi o "Summer Vacation", do Mel Gibson, que veio pro Brasil como "Plano de Fuga", eram 4 pessoas: o Antonio, eu como assistente, o Edson Guidet, que é um cara que grava todos os violões e guitarras, o cara é um gênio, é demais. Ele, além de fazer isso, estava dando também uma assessoria criativa, digamos assim; e tinha o engenheiro de som. Fizemos o filme em dois meses, esta estrutura de quatro pessoas possibilitou isso. Mas eu já cheguei a fazer filme só eu e o Antonio, por exemplo. O filme inteiro, bem mais longo, durou muito mais tempo.*

E qual é a função do assistente? Como era a sua relação com o Antonio Pinto?

FERRARI: *Acredito que isso seja de compositor pra compositor, o cara que dá abertura. No caso do Antonio, ele dava total abertura criativa, tecnica e tudo mais. Tanto:"Olha, essa referência é legal"; quanto: "Eu acabei de descobrir um software novo ontem e vai ser muito legal pra nossa trilha aqui". E: "Ah legal, vamos comprar". O Antonio é completamente aberto pra esse tipo de coisa, mas eu não sei se todo mundo é assim, acho que não. Com o*

Antonio dependia do trabalho. Eu cheguei a pegar tanto uns midis que ele fez, e precisava transcrever pra partitura, como ele já chegou a passar um violão, um áudio, uma seção de protools com violão, e disse que daqui em quarenta minutos o cellista tava chegando pra gravar. Aí, eu tive que fazer um arranjo, uma orquestração pra cello, que seriam oito cellos. Eu tive que fazer e tinha quarenta minutos. Com o violao como base, sem midi nenhum, sem nada. Nesse caso, eu fiz direto no Sibelius porque não dava tempo de fazer no Protools, ouvir, mostrar, ter feedback, etc. Aí, por exemplo, esse foi um caso que meu background que eu tinha da faculdade me ajudou muito. Eu não conseguiria fazer aquilo lá em quarenta minutos se eu não tivesse esse knowhow, se eu não tivesse já feito isso várias vezes, estudado. E coisas também, um disco, por exemplo, ele me passava algumas coisas, tipo as cordas pra fazer, totalmente livre, fazer o que quiser, estragar, distruir, fazer coisas maravilhosas, aí eu chegava lá e fazia. Já aconteceu tudo. Foi lindo, ter trabalhado com o Antonio, com o Beto também, mas eu trabalhei mais com o Antonio, com certeza foi decisivo na minha vida, uma experiência que nenhum dinheiro paga. Tenho certeza que nenhuma faculdade, nenhum curso no mundo daria.

E com o Beto Villares?

FERRARI: *Com o Beto, eu fiz o Xingu. Eu trabalhava sempre com o Antonio, mas em uma época que o Antonio não estava com tanto trabalho assim, e o Beto tinha pego pra fazer o Xingu e tava sem assistente, o cara que estava com ele tinha acabado de ir embora, aí o Beto me convidou pra fazer o filme com ele, aproveitando que o Antonio estava mais livre. Aí eu fiz esse filme com o Beto, que durou uns 6, 8 meses, assim. Aí voltei de novo a trabalhar com o Antonio.*

Em relação ao trabalho de assistente, você consegue determinar uma diferença entre a assistencia e o que seria uma co-autoria?
FERRARI: *Tudo depende da liberdade que o cara da pra você. O trabalho de assistente, em poucas palavras, é auxiliar o compositor no que ele precisar, o seu trabalho não é necessariamente de compor. Nos trabalhos que eu fiz como assistente, eu fiz muitas músicas, mas porque eu chegava em casa a noite, depois de um dia massante de trabalho, e pensava: "Eu quero muito fazer uma música pra esse filme". E aí trabalhava mais algumas horas. Isso quase todo dia. Então, eu fui botando as minhas coisas nos filmes. Mas meu trabalho mesmo não era fazer música pro filme. Como assistente, era auxiliar o cara em tudo, absolutamente tudo. Ficava lá do lado dele, que seja pra gravar, seja pra dar opniões, coisas criativas, mas não era a coisa do "mão na massa", necessariamente não era contratado pra fazer isso, fazia porque eu queria muito fazer isso.*

Então para os compositores, o fato de ter um assistente ajuda em que sentido?

FERRARI: *De novo, depende do compositor e depende do assistente. Pode ser otimizar tempo, ou ajudar em questões técnicas. Se eu não me engano, no "Vips" ou no "Senna", o Antonio tava com um assistente técnico, que na época era o Thacio; que era quem estava fazendo engenharia de som no trabalho. O Thacio é músico e tudo mais, mas ele não cria, ele não produz. Então, ele tava dando esse tipo de assistencia pro Antonio. Já nos trabalhos que eu fiz, essas coisas, tanto de gravação como mixagem, eu não era tão apurado como um engenheiro de som propriamente ditto. Só que eu compensava com outras coisas criativas. Obviamente, isso muda de estrutura pra estrutura.*

Semana passada eu vi uma entrevista do Brian Tyler, um compositor da nova geração, que deve ter uns 40 anos. O cara é multi-instrumentista, toca tudo muito bem, e foi perguntado sobre a estrutura de trabalho dele, como que funcionava, se era só ele, se ele tinha assistente e tudo mais. E ele comentou que ele fazia as trilhas, mas ao longo do processo, quando mudava a montagem do filme, o que pode acontecer poucas vezes ou milhares de vezes, era um assistente dele que fazia sempre, ele nem botava a mão. Ele só ficava focado nas coisas novas que ele tinha pra fazer, não nas adaptações, e só nas coisas novas, que é uma coisa que eu fazia muito. Eu cheguei a fazer nesse último filme que a gente fez, o "Host" (A hospedeira). Deu algum problema lá no final do processo, que o filme inteiro teve mudanças de montagem, e eu tive duas semanas pra remontar 54 músicas. Enquanto o Antonio estava fazendo as duas ou três músicas complicadíssimas que falatavam, eu foquei nessas 54. Me tranquei na sala do lado, trabalhava tipo 15 horas por dia ou mais, e tinha que fazer isso porque a deadline estava chegando, dia 24 de dezembro era a entrega final, tudo tinha que estar pronto até lá. Não tinha muita opção, tinha que se trancar no estúdio, dar um adeus pra família, pra namorada e só sair de lá quando acabar. Aí, nesse caso, eu fazia isso também. Além de criar, de ajudar o Antonio na parte técnica, eu pagava e remontava todas as cues para as montagens novas. Eu mostrava pra ele, obviamente. As vezes era simples, as vezes mudava completamente uma cue, uma cena. Então, quando você faz a música acompanhando exatamente a narrativa do que está acontecendo, uma mudança brusca de montagem prejudica tudo o que você fez! As vezes, o trabalho que você tem que fazer de adaptar, é mais trabalhoso do que criar uma nova, que, as vezes, vale mais a pena. E isso, já com tudo gravado, não mais no mockup. Nesse caso, tinham as cordas que não estavam gravadas ainda, mas todo o resto já estava valendo. Desde solos gravados, coisas menores, violões, bateria, percussões em geral. Tudo, menos as cordas. Mas isso, de estar tudo gravado, tudo na mão, e ainda mudar a montagem, acontece.

Estavamos no último dia de mix do Summer Vacation, já lá na Alamo, fazendo a mix 5.1, já valendo pra mandar pros Estados Unidos, aí o cara ligou e falou que mudou a montagem de uma cena que estava tudo sincado. Fomos lá, abrimos o Protools, e tivemos que editar lá na sala da Alamo, que era uma sala de cinema mesmo, e tivemos que gravar uma guitarra numa sala de cinema! E era muito legal, imagina o Guidet tocando nuns monitores que eram de sala de cinema! Então, isso de ter que mudar quando está pronto, acontece bastante.

Você acha que um músico com formação tem um perfil mais adequado pra um cargo de compositor, ou de assistente?

FERRARI: *Eu acredito que de assistente. Porque o lance de você compor, de você ser o diretor do processo todo, exige muita experiência. Principalmente, quando você trabalha em uma estrutura de filme grande, num mercado, num nicho grande. Você tem que ter experiência, pra saber o que está acontecendo, e quanto mais você tiver, melhor. Então, eu não acredito que o cara que sai da faculdade, já saia fazendo um filme de Hollywood, sabe? Eu não duvido que isto, talvez, aconteça no mercado americano. Mas aqui isso não acontece. Acho que são casos raros, porque experiência não tem nada que pague.*

E quais seriam os pré-requisitos para o seu assistente?

FERRARI: *Experiência. Mas em um trabalho que exigisse coisas rápidas, o assistente que tivesse formação, soubesse escrever, teria vantagem. Se eu tivesse que contratar um cara pra trabalhar pra mim num filme, sabendo o que ia acontecer no processo do filme, que tipo de*

som eu iria usar, se fosse algo orquestral, por exemplo, um assistente que tivesse experiência nisso, seria bem mais útil pra mim. Mais do que um cara que só trabalhou na vida com computador. Mas, por outro lado, num filme que fosse feito só com música eletrônica, um cara que só tivesse experiência orquestral não iria servir. É muito difícil generalizar, depende da demanda do compositor, da demanda de trabalho. Óbvio, se você já tem um cara lá dentro, quanto mais versátil o cara for, melhor. Você também tem que ser, mas quanto mais o assistente for, isso também ajuda.

Na sua opinião, se houvessem mais cursos de trilha nas universidades, poderia contribuir para uma melhor qualidade dos compositores da área?

FERRARI: *Um cara pode ter o objetivo de trabalhar com trilha, e não precisa ter um interesse de trabalhar com orquestra, por exemplo. Você pode ser um desses caras que manjam tudo de computador, que conhecem todos os synths do mundo e ser tão genial quanto. É difícil dizer. Aí um cara desses, que não sabe escrever tipo uma articulação de cordas, não vai entrar na faculdade, e não vai ter acesso ao curso. Poderia existir uma prova com uma certa maleabilidade para um curso de trilha, porque as vezes você tem knowhow diferente, objetivos diferentes e tudo mais. No caso da UNICAMP, o curso de composição é voltado pra música erudita contemporânea. Nas aulas do Sylvio Ferraz, principalmente de harmonia do barroco, que foi a mais legal, ele levava umas peças, ele sabia tocar umas peças, ele explicava tudo, compasso tal, tocava, explicava e detalhava, durante um semestre, o ano inteiro. O cara tinha um knowhow, um conhecimento assustador no que ele tava falando, era muito legal. Eu sempre gostei muito de estudar isso, estudar harmonia, estruturação, análise, esse tipo de coisa. Então, eu pirava nas aulas dele, achava muito legal. Mas em compensação, as de composição eram um saco, era duro levantar da cama, era totalmente desmotivante.*

No seu ponto de vista, os compositores contemporaneos vão trabalhar com o que?

FERRARI: *Eu tenho amigos muito próximos que estão nessa área e tão fazendo coisas super legais. Isso era um saco pra mim. Mas fatalmente eles seguem a carreira acadêmica. Não tem muita opção, ou você segue pra essa área, ou você vai pra aquela outra área que o tal professor preconceituoso falou que é a do entretenimento.*

E em relação aos diretores, você já passou por alguma experiência em que o diretor não sabia argumentar o que ele queria, ou algo do gênero?

FERRARI: *Ah, sempre. Não me lembro de uma história específica, mas acontecem várias coisas. Também, cada pessoa é uma pessoa, cada diretor é um diretor, e as relações com os compositores mudam. Eu já passei tanto por diretores que confiavam plenamente no seu trabalho, tipo "você é o especialista", sabe? " Você sabe o que está fazendo, eu contratei você, porque confio plenamente em você, se você está falando que isso é legal, isso é bom e eu to vendo e gostei, manda bala, vamo embora". Como diretor que senta do seu lado e fica "Ah, e se essa melodia que sobe, descesse?" Sabe essas coisas? Você passa por várias situações engraçadas, curiosas, que te dão raiva, que te deixam alegre, várias, várias.*

No Snitch, por exemplo, foi legal demais. O diretor é um desses caras que confiam no seu trabalho. Ele contratou você porque ele ouviu a sua música antes, ele pesquisou, ele conhece, sabe o tipo de coisa que você faz, a especialidade, vamos dizer assim, e ele confia no que você está fazendo. Isso é muito legal porque te dá uma liberdade violenta. Sabe, a tua vontade de experimentar coisas novas, de desenvolver, ir além do limite do que ele te

chamou, te motiva muito. E aconteceu isso no filme inteiro, em todas as músicas aconteceu isso. O cara deu uma puta liberdade, foi o filme mais legal que eu já fiz, sem sombra de dúvidas. O filme era americano, o diretor, se eu não me engano, texano, puta cara gente fina.

Já do outro caso, nunca aconteceu uma coisa grave comigo, mas sei de amigos. Casos de o cara chegar na reunião e o cara ficar pedindo pra mudar mesmo. Tipo "essa melodia aqui desce, isso sobe, e ao contrário, e se tiver só uma notinha 'pannnn' aqui?". Sabe? É isso, aí vai de você entender o que o cara quer dizer com aquele 'pan' alí e trabalhar nisso. Aí você fala: "agora vai embora pra casa e deixa eu trabalhar e daqui a pouco eu te mando ou daqui a pouco você volta".

Mas na sua opinião por que isso acontece? Falta de linguagem musical, repertório, etc… E como isso poderia ser resolvido?

FERRARI: *Resolver é uma palavra muito pesada. Mas acho que uma aula de trilha, mesmo que seja algo como esse um ano que tem na UNICAMP, por exemplo. Coisas como essa eu acho muito legal. Porque assim, saber a diferença de um Mozart e um Stravinsky, talvez não seja tão necessário, talvez não seja tão essencial. Mas por exemplo, quando o cara ta montando o filme, ele ter uma noção musical, saber de compasso musical, isso vai somar muito. Vai facilitar a vida do compositor, a cena vai ganhar, tudo ganha, é impressionante. Um dos melhores montadores hoje no Brasil, é o Daniel Rezende, o cara é DJ, saca tudo de música, conhece muita coisa. Eu nunca trabalhei com ele, mas o Antonio, que fez Cidade de Deus com ele, e outras pessoas também já comentaram, que trabalhar com ele como montador é incrível. O cara tinha noção disso, sabe? Que era fantástico trabalhar com um montador que tem esse tipo de knowhow, que entende, que sabe o mínimo de compasso musical, bpm, que é uma coisa tão simples, tão básica, que se todos montadores tivessem isso, esse conceito, entendessem um pouquinho, ia ser muito legal.*
Em geral, tem a troca do montador e do diretor, as vezes o diretor monta o filme dele também. Então, se todo mundo tivesse uma noção maior, não precisa saber distinguir tipo "isso aqui é uma peça do século XVII, isso do XIX, não precisa ser isso. Mas o mínimo, sabe? Uma estruturação para ter alguns conceitos básicos de rítmo, que já iria ajudar muito.

Em geral, nos trabalhos que você fez, o díalogo era com o diretor, ou havia alguém intermediando essa comunicação?

FERRARI: *Depende do trabalho. Tinha trabalhos que a gente tinha contato direto com o diretor, ou primeiro a gente tinha contato com o Music Editor. Isso os internacionais. No Brasil não existe o Music Editor, infelizmente não existe a profissão. A função dele é a seguinte: Ele é um cara que faz a ponte entre o compositor e o diretor. Então, antes de chegar o filme pra você compor a música, ele já está a um tempo na mão do Music Editor e do diretor. Eles já definiram todas as referências do filme, por exemplo. Ele já está montado em cima de algumas referências, e você não precisa, necessariamente, seguir estritamente isso, mas aquilo já te passa um conceito do que o filme é. E como já está melhor estruturado, quando chega pra você, o processo é mais rápido. Ou, quando você está com ele na mão, já fazendo a música e tudo mais, você pede opiniões pro Music Editor, manda pra ele, ele sonoriza o filme, ele manda pro diretor, volta, pega todos os feedbacks do diretor e fala pra você. Se o cara ta com a sessão da música, ele monta e já faz lá e fala: "Olha, o diretor falou isso, e aí eu montei mais ou menos nesse tipo, o que que você acha? Mexe, melhora, faz o que você quiser, é mais ou menos isso aqui que o diretor quer". Essa ponte entre o diretor e o*

compositor, todas as exeperiências que eu tive em filmes internacionais com esse cara no meio, foram incríveis.

O Music Editor do Snitch e do The Host foram a mesma pessoa. Foi a Robin Whittaker, é uma americana, acho que é de Las Vegas, que é uma mulher, uma das pessoas mais legais que já conheci. Ela é incrível, super educada, super simpática, e ela já foi Music Editor do Harry Potter, do 007, tem uma puta experiência, foi incrível trabalhar com ela, eu aprendi muito como assistente, como compositor, trabalhando assim narrativamente, esses dois filmes com ela foi uma escola fantástica. Mas sempre teve contato com o diretor. Esse meio do caminho não elimina o contato com o diretor, ele facilita algumas coisas, mas não barra alí o contato. Sempre ajuda. Foram incríveis as exemperiências que tive com Music Editors, tanto pra gente, como compositores da trilha, quanto pra mim "Samuel assistente". Ela me ajudou em muitas coisas.

Já no Brasil, não existe. Não existe a cultura dessa profissão, e o cinema brasileiro perde muito com isso. Não tem o lance do mercado estabelecido. Se você tivesse uma demanda tanto de tempo, de qualidade, juntos; fatalmente iria aparecer essa profissão no meio. Não é que é uma coisa tipo "Vamos criar uma profissão", mas ia ter que ter um cara lá porque precisa entregar daqui dois meses, mas não tem essa demanda. O conceito de mercado não existe em filme como tem no Estados Unidos, por exemplo. Então você não tem essa demanda tão grande, você acaba fazendo na sua relação com o diretor e o montador o que o Music Editor iria fazer, você tem que fazer também isso. As vezes o montador bota as referências lá pra dar exemplos, e chegar pra você pronto, ou não, o diretor chega pra você e fala que tem que montar o filme: "Preciso montar com as referências, me manda coisas que você acha legal, você já sabe da história, já leu o roteiro, você imagina algumas coisas. Pense sobre as músicas de tais filmes, acredito em texturas parecidas". Isso é caso a caso.

E você já teve diálogo com o montador, roteirista ou produtor?

FERRARI: *Montador sim, tanto no Brasil, quanto fora. Roteirista não. O produtor acaba sendo também, vamos dizer assim, um gargalo também, um cara que aprova o teu trabalho porque ele está investindo alí. Então ele vai ouvir a tua música lá e vai dar os palpites dele também, ele acaba sendo mais um diretor, mais uma pessoa pra julgar e dar palpite, ou pra elogiar ou pra dizer que tudo tá uma bosta; também é uma pessoa que faz isso.*

Aquela mudança que comentei do filme do Mel Gibson, se eu não me engano, era do produtor. No The Host, por exemplo, que teve a mudança que te falei que eu tive que editar 54 mudanças dele, foi assim: Nos Estados Unidos, logo que o filme chega pra você, principalmente um filme que já faz parte do mercado, que já tem uma coisa grande assim, ele já tem alguns "screenings", os "previews" já passam por essas pessoas que são contratadas pra dar palpites, pra dizer o que acha do filme e tudo mais. Então, quando chega em você, já passou por alguns screenings já com referência. Já teve um Music Editor na parada pra colocar as músicas, editar, contar o filme com as referências. É um cara que sabe editar, que já tem um conceito musical, sabe o que tá fazendo alí. Além de narrativamente e cinematograficamente, musicalmente ele também é um cara ápto a fazer isso. Então já passou na mão desse cara, já chega assim mais matigado pra você do que aqui, geralmente. E essa mudança que teve no The Host foi também por isso. No último screening que teve do filme alguém viu uma coisa no filme e disse: "Pow, precisa mudar isso no filme! Como ninguém reparou nisso até agora?"Aí precisou remontar o filme. Não teve mudanças tão drásticas, mas a partir do momento que teve mudanças, você tem que adaptar o seu trabalho lá, tem uma barra de tempo, você tem que se conformar com uma montagem nova. Aí teve que fazer toda essa mudança por causa disso, um screening que alguém foi lá e deu algum palpite ou

alguém que tava botando muito dinheiro no filme falou: "Olha, precisa mudar isso!" E aí você tem que mudar. Isso é da sua profissão, isso é inerente da sua profissão, a partir do momento que você pega um filme pra fazer, algo como 30% do seu trabalho vai ser refazer e remontar. É isso, é da sua profissão fazer isso. Como em publicidade também. Você pega e faz uma trilha e chega montagens novas o tempo todo.

E quanto a trilha de referência, é padrão você receber o filme com uma "temptrack" ou vai de diretor pra diretor? E quando há essa trilha, espera-se muita fidelidade a ela?

FERRARI: *Isso varia. Tem o cara se apaixona por ela, e isso é o grande problema, porque a referência o que que é? A referência é uma referência. Você está dando um conceito para o compositor, ou seja, "eu quero que entre aqui, quero que saia alí, no meio acontece tal coisa, entra um instrumento que simboliza alguma coisa que está acontecendo no filme ou na história, um tema, a construção de um tema ou desconstrução dele, alguma coisa assim. Isso é pra você ter uma referência na hora de fazer. Porque uma das coisas legais que tem no cinema, é você fazer um filme e cada um dar uma cara diferente assim. Tipo, o som do filme. Isso é uma coisa que eu acho bem legal de cinema, que eu acho que o mercado americano as vezes perde muito por causa disso. O James N. Howard, por exemplo. Eu tenho algumas trilhas dele no I-tunes, dos filmes de ação dele, não lembro exatamente quais eram. Três, quatro filmes em seguida. Eu ficava dando play neles, e cara, era do mesmo filme. Não era um filme diferente. Eu não gosto disso. Porque cada filme, você vai criando uma textura diferente, o som do filme. Você ouve um filme do Morricone, ou sei lá, ouve o Batman do Danny Elfman; tem texturas, tem sonoridades que você ouve a trilha por três segundos e fala: "É daquele filme". Sabe? Isso é legal, criar essa identidade musical do filme, é bacana. Que no caso desses filmes do Jamen N. Howard, os de ação, se você der play nos filmes, era o mesmo filme, era a mesma história, era o mesmo tudo. Parece que ele usou os mesmos instrumentos, os mesmos timbres de percussão, os mesmos timbres de sintetizadores, sabe? Era o mesmo filme, se você pegasse a trilha do filme com a Angelina Jolie, "Salt", e jogasse em um outro filme de ação e perseguição, que era do Clive Owen, se jogasse na cena, funcionava, era a mesma coisa, era o que algumas pessoas no mercado amaricano chamam de "trilha por número". Era a trilha número 1, número 2, número 3. "Legal, eu eu quero agora a número 1". Vai lá joga, e é isso aí. Porque é a mesma coisa, é uma pasteurização.*

E, em relação às referências, tem diretores que se prendem até a isso. Bota a referência lá e você tem que fazer as coisas muito coladas naquela referência. coladíssimas mesmo. Acontece uma mudança de acorde aqui, você tem que fazer aqui, ou as vezes tem um tal instrumento lá e você tem que fazer o tal instrumento também. Sabe? Umas coisas muito fechadas, é o amor à referência. E as vezes você faz, e o diretor está tão apaixonado com aquilo lá que não é, você tem que colar.

Então, em geral, tem diretor que se apega muito às referências, e outros menos. O cara do Snitch, por exemplo, as referências que estavam lá, eram porque tinha algum motive. Ele gostava, seguiu mais ou menos de guia pra gente, só que a gente fazia nas texturas, nas construções musicais que a gente estava dando pro filme. Tem diretor que chega e fala: "Olha, eu não gosto muito dessa referência…". E isso é um papo que, particularmente, eu detesto. Pow, se não gosta, por que tá lá? Mas aí você tem que entender que se tá lá e o cara não gosta, tá lá por alguma coisa, sabe? Então você tem que distinguir. Se tá lá é porque o cara gosta e ele não sabe, mas tá lá por algum motivo, você tem que entender o que quer dizer aquilo lá.

O Antonio mesmo me contou um caso de quando ele estava fazendo "Perfect Stranger" em Nova York, eu acho que isso em 2006. Ele estava fazendo nos estúdios da Sony,

e a sala do lado era a sala do Music Editor do "Michael Clayton", que o James N. Howard fez a trilha. E tinha um Music Supervisor lá, que estava fazendo o James N. Howard colar nas referências em quase plágio de tudo assim, textura, história, instrumentação, tudo. Imagina, você contrata o James N. Howard pra fazer a sua trilha e você faz o cara copiar referência. Imagina a gente! Mas esse é o lance da referência. Tá lá por algum motivo e você tem que entender, mesmo que o diretor fale: "Não gosto", tá lá por algum motivo. E isso no Brasil é a mesma coisa.

E não sei se você tem lido, mas essa é uma das grandes discussões da nossa área, referência. O amor do diretor pela referência, essas coisas. Eu gosto de ter uma referência, porque isso te dá um norte, você tem uma ideia do que está passando na cabeça do cara. E, principalmente, numa produção em que você tem que entregar o trabalho rápido e com qualidade, você economiza tempo e dinheiro. Porque o cara fala: "Ah, eu quero alguma coisa meio azul e não sei o que"; até você adivinhar o que o cara quer, a referência te passa um norte, te passa uma direção, um conceito do que o cara quer alí. Então, economiza tempo e dinheiro, eu gosto disso. A não ser que é uma coisa que não tem prazo, você está fazendo com prazer, e elaborando, vai batendo a bola com o diretor. Quando tem tempo, tudo bem. Em publicidade, por exemplo, é o mesmo processo condensado, vamos dizer assim. Sei lá, você tem que entregar uma trilha semana que vem e não tem tempo pra você ficar girado lampada, de ficar: "Ah, eu acho que tem que ser mais ou menos assim". O melhor processo é dizer: "Vamos escolher uma referência?" Manda opções pro cara, se precisa de caminhos, "eu acho que gosto mais desse caminho", então: "Vamos nesse". E aí depois você começa a produzir. Economiza tempo, economiza dinheiro, é genial isso, muito bom. Mas assim, você cai nas armadilhas, você cai no amor pela referência, sempre tem também. Mas eu particularmente gosto, mesmo pra um longa. Assim, você pode se enganar, tipo: "É, eu tenho dois meses pra fazer um longa". Mas dependendo do longa, eu já fiz longa de 30 cues, já fiz longa de 54, e o Beto fez um longa a dois anos atrás que, se eu não me engano, tinham 86 cues. E não dá tempo de você fazer 86 música em dois meses, é muita coisa.

Você considera a parceria entre um diretor e um compositor relevante na construção de uma trilha sonora, principalmente para a autonomia do compositor?

FERRARI: *Eu acho que sim. Muda porque se o cara tá com você é porque ele se identificou com o seu trabalho, com o seu conceito musical ou narrativo mesmo. Então, isso talvez até te dê mais liberdade. A relação entre o compositor e o diretor é uma relação como qualquer outra, sei lá, ou de amigos mesmo, ou não, ou de prestador de serviços, sabe? Mas depende, é caso a caso também. Parcerias como a do Danny Elfman e do Tim Burtom, por exemplo, tem alguma coisinha diferente que o Danny Elfman faz pro Tim Burtom. Eu não sei dizer de quem vem, se é do compositor porque tá trabalhando com o diretor, ou se é pedido do diretor; mas sempre tem uma coisinha diferente. Sei lá, tem umas mudanças de acordes diferentes, coisas que o Danny Elfman só faz nos filmes do Tim Burtom, tem umas coisas assim.*

A parceria mais relevante na qual eu trabalhei foi essa do Andrew Niccol e do Antonio. Eles fizeram dois filmes juntos: o "Senhor das Armas" e agora o "The Host". Ele gostava bastante do trabalho do Antonio e chamou o cara de novo pra fazer.

Na sua opnião, quem são os três principais compositores pra cinema da atualidade?

FERRARI: *Os três caras que gosto mais, pode ser? Michael Giacchino, ele começou a compor algumas coisas pra games e o J. J. Abrams estava fazendo uma série na época que*

era aquela Alias, e jogava o game que os caras faziam, chamou ele pra fazer a série. E ele começou a fazer, fez o Lost, fez Up e ganhou o primeiro Oscar dele. Fez o Missão Impossível 3, fez o 4, um monte de filme, fez Startrack, tá fazendo o segundo Startrack dele agora; fez Super 8. Gênio! Cara, Michael Giacchino é um gênio.

Gosto muito do trabalho do John Powell, que é um tipo de trilha totalmente diferente. As do Michael Giacchino são sempre muito orquestrais, tem algumas de estúdio na sala de gravação, mas sempre tudo muito acústico, muito orgânico. O John Powell tem umas coisas feitas com sample também, que eu acho bem legal. Ele trabalha de um jeito diferente, sabe? Não é como essa galera de música eletrônica usa e tal. Ele trabalha, ele processa, ele destrói. Uma das melhores trilhas que tem na última década, eu não tenho dúvida de que é a do "Identidade Born", a trilogia. Cara, é animal. Narrativamente é incrível, textura, conceitualmente é maravilhoso. Composição, eu acho incrível pra trilha. Eu acho que é uma das principais, e é um cara que eu gosto bastante. Ele fez várias coisas, tem um trabalho dele com animação que é muito legal também. Ele fez o "Como treinar o seu Dragão", que a trilha é de chorar de bom, muito bom. Ele fez alguns de ação também, uns carne de vaca, mas no geral o trabalho dele é muito legal. O trabalho no Kung Fu Panda, que ele fez co-autoria com o Hans Zimmer, principalmente no 2; é genial o trabalho desse cara.

Um outro que gosto também é o Marco Bertrami. Ele vem de uma escola assim totalmente diferente. Ele estudou com o Jerry Goldsmith na faculdade e virou meio pupilo do cara. E ele fez uma escola, ele entrou no mercado de trilhas fazendo filmes de terror. Parece que nem é o tipo de filme que ele gosta, mas ele começou a fazer um, ouviram a música dele e gostaram, e chamaram, chamaram, chamaram, ele fez uma escola, fez uma porrada de filme, e ele acabou entrando no mercado por isso. Hoje em dia ele faz todo o tipo de filme: desde filmes de super heróis (ele vai fazer o Wolverine agora, blockbuster total), quanto filmes meio B, tortos e fora de mercado, independentes. E é gênio também.

Então, esses são os três caras que eu aposto bastante, sei lá, nos próximo dez, vinte anos acho que a gente vai ouvir falar mais desses caras.

E no Brasil é o Antonio e o Beto. Tem o Abujanra também que faz várias coisas. Tem o Berna, que é um cara do Rio, que é muito bom. É o Bernard Ceppas, acho que ele produziu alguns discos também. É um cara do Rio, dessa galera de cinema, muito bom, é um cara muito bom. Mas os principais no Brasil, atualmente, são o Beto e o Antonio.

E qual é o melhor caminho que você aconselharia para os compositores de trilha?

FERRARI: *Tem várias histórias, o cara estudou música, começou a fazer filme, era da mesma galera, diretor estudou junto, etc. Hoje em dia, tanto de publicidade, quanto de cinema, várias pessoas da área foram colegas de escola. Pra gente assim, o importante é trabalhar. Tem que fazer, conhecer uma galera, tem que mandar, fazer a galera ouvir. É uma coisa que eu estou percebendo. Não tem um caminho certo, você tem que trabalhar bastante e trilhar o teu mesmo. Não tem jeito, não existe uma formula. Você pega a biografia dos cem melhores compositores nos Estados Unidos hoje, e cada um veio de um lugar diferente, veio de um jeito diferente. O Giacchino, por exemplo, ele trabalhava no departamento de publicidade da Disney. Mas ele curtia música, ele filmava e fazia filminho quando era adolescente. Aí tinha uma época que ele tinha tipo uns 20 e poucos anos de idade, e foi estudar música na Juliard, à noite. Trabalhava na Disney em publicidade e conseguiu estudar música a noite, e começou a pegar uns trabalhinos aqui, alí, pegou uns games, aí ele foi largando e foi direcionando a carreira dele pra música. Tem o Beltrami que veio dessa área, estuda, é pianista, fez falculdade, estudou com o Jerry Goldsmith, virou pupilo dele e*

seguiu; tem milhões de histórias. Tem tanto os caras que começam com publicidade, o John Powell é um cara desses, que tinha um estúdio dele de publicidade em Londres e aí não sei como ele conheceu o Hans Zimmer, que já tinha uma coisa estruturada nos Estados Unidos, em Los Angeles, e foi pra lá na loucura, começou a trabalhar, se deu bem. Aí trabalhou um tempo, alguns anos com o Hans Zimmer, saiu, formou o estúdio dele, a empresa dele. Cada um tem a sua história. E aqui é muito pequeno, se você pegar as histórias daqui, tirando o Beto e o Antonio, não tem história.

Na sua opnião qual o diferencial do Antonio e do Beto como compositores?

FERRARI: *No caso do Antonio, as coisas que ele faz, harmonicamente são mais simples, só que ele tem um cuidado com a produção, com texturas, sonoridades que ele cria. O Antonio é mestre em fazer melodias que fazem você ajoelhar e chorar de tão bonito que é. Você vê umas coisas que ele fez, em toda a filmografia dele, é maravilhoso. Ele é muito bom melodicamente, é lindo o que ele faz. Esse é um diferencial. Eu não sei de um compositor que faça melodias tão bonitas quanto as que o Antonio faz, até mesmo fora. O Beto, ele tem esse cuidado com gravação, texturas, composição. Harmonicamente, são umas coisas mais legais. O trabalho do Antonio, ele acaba sempre colocando uma coisa dele no filme, algo que é muito característica dele, que seja um timbre que só ele tem, só ele usa, que dá muito a cara dele, que é o diferencial do Antonio. O do Beto já tem algo diferente, ele faz umas coisas bem diferentes, mas tem uma coisa do Beto alí, eu não sei te apontar o que é. O Beto escreve música também, mas contrata orquestrador, ou assistente pra fazer por causa do tempo, mas se ele quiser ele faz.*

APÊNDICE 6

A experiência didática dentro do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE)

Com a finalidade de buscar encontrar uma solução didática que suprisse as defasagens de formação constatadas nas experiências descritas até então, participei do *Programa de Aperfeiçoamento do Ensino (PAE)* [62] por dois semestres – o segundo de 2011 e o primeiro de 2012; aproximando-me ainda mais de alunos que poderão vir a ser futuros produtores audiovisuais do cenário nacional. Partindo das necessidades encontradas, junto ao meu orientador, Eduardo Vicente, organizamos uma proposta didática composta com o conteúdo que entendemos como essencial para este primeiro momento.

Dentro das atividades desenvolvidas, buscamos selecionar e apresentar um repertório audiovisual capaz de ilustrar a questão da produção da trilha musical e sonora dos filmes, oferecendo aos alunos subsídios para uma discussão do tema da linguagem musical associada à produção audiovisual.

Além da análise de trilhas musicais, compreendemos como necessário situar a música historicamente, para que houvesse um aprimoramento auditivo mais pontual, contribuindo para uma apreciação musical mais rica. Assim, planejamos um apanhado breve sobre história da música, que passasse desde os primórdios até a música contemporânea, englobando o máximo de conteúdo possível entre música erudita, popular e eletroacústica; apresentando textos e exemplificando através de amostras auditivas. Além disso, foi apresentado conteúdo referente à linguagem musical e seus referenciais, princípios básicos de harmonia, composição e produção musical, e entendimento elementar de formações instrumentais e sonoridades possíveis.

Ainda, foi apresentada toda a experiência de campo adquirida com os *Cines* e o curta-metragem *Pé de Pera*, objetivando aproximá-los das produções que estavam sendo feitas dentro do próprio departamento, possibilitando um olhar crítico sobre esses trabalhos que, de uma forma geral, eles mesmos viriam a fazer ou já haviam feito algo semelhante.

---

[62] Segundo o guia de Pós-Graduação da ECA-USP, o programa PAE da Universidade de São Paulo tem tido excelentes resultados e permitido uma grande integração entre o corpo docente e discente. Destinado ao aprimoramento da formação de alunos de pós- graduação para a atividade didática de graduação, é composto de duas etapas, a preparação pedagógica e o estágio supervisionado em docência. Sendo a etapa de preparação pedagógica pré-requisito para o estágio supervisionado.

No que diz respeito ao conteúdo de música para cinema, segue abaixo o conteúdo oferecido:

Quadro 1. Conteúdo Música no Cinema

CONTEÚDO MÚSICA NO CINEMA
Música e ação dramática
A música no cinema mudo I
A música no cinema mudo II
Cinema sonoro – O som como novidade – Jazz Singer / Disney e o mickeymousing
Eisenstein e a crítica ao cinema sonoro / os Talking Pictures
Max Steiner e a consolidação da narrativa musical no cinema
Bernard Hermann e a exploração radical da narrativa clássica
A ruptura com a narrativa clássica – a contracultura e o uso não diegético da canção
O cenário europeu: Nino Rota e Enio Morricone
A trilha musical no cinema nacional (Irineu)
O cinema contemporâneo – experiências e diversidades

Além disso, contamos com a participação de convidados que apresentaram palestras sobre o tema, como o Prof. Dr. Irineu Guerrini e o compositor Hélio Ziskind.

De um modo geral, espera-se que o trabalho desenvolvido sensibilize o curso, e sirva como um primeiro para que as disciplinas ligadas ao tema Música possam futuramente fazer parte da grade curricular obrigatória no Curso Superior de Audiovisual da ECA-USP. Com relação à pertinência de minha participação neste programa, avalio-a como essencial para a minha formação acadêmica e profissional, pois as atividades desenvolvidas vão ao encontro com a minha pesquisa. O fato de um produtor audiovisual ter conhecimento mais íntimo com o tema música é o fio condutor do trabalho que venho desenvolvendo nesta pesquisa, no qual o diálogo entre o compositor musical e este mesmo produtor, há de se alinhar de forma equivalente.

APÊNDICE 7

DVD contendo:

A) Cines: *Rito*, *A vingativa Dra. Vaness*a e *Arco-íris* – filme e material de pré-produção.

B) *Pé de Pera* – filme, trilha original e material de pré-produção.